

Ян Стеньшевский

(Варшава)

## СКРИПКА И ИГРА НА СКРИПКЕ В ПОЛЬСКОЙ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ

Существующая информация о польских народных музыкальных инструментах еще ждет детальной систематизации и предварительного отбора. Исключение в этом смысле представляют лишь ценные работы Адольфа Хыбиньского о музыкальных инструментах подгалианских гуралей, относящиеся к 1924 году, и работы Мариана Собеского от 1964 года об инструментах мазанки, сербы и о скрипках. В 1939 году Казимеж Мошиньский написал обобщающую и дельную работу о музыкальных инструментах в народной культуре славян, правда, сейчас представляющуюся несколько устаревшей. Но польских хордофонов касается лишь небольшая часть этой работы. Мошиньский как этнолог был меньше заинтересован в исторических источниках и в эргологических аспектах изучения инструментов, и в его работе основные музыкальные вопросы почти не затрагивались.

Состоянию работ о струнных инструментах и сравнительным их исследованиям обратно пропорционально количество гипотез и более или менее обоснованных предположений. Одно из таких слабо обоснованных предположений было высказано Здиславом Шульцем. Он пытался доказать, что хордофоны, найденные археологами в Гданьске в культурном слое, относящемся к концу XII — началу XIII века, были смычковыми инструментами. Не очень удачно он назвал их *gramazanki* («прамазанки», то есть древние мазанки). Против этой гипотезы выступил Владзимеж Каминьский. Шульц выдвинул также тезис о том, что поляки принимали значительное участие в конструировании скрипки. В этом предположении он опирался на известные сообщения Мартина Агриколы, что «польские или маленькие трехструнные скрипки без ладов» были настроены по квинтам<sup>1</sup>, и Михаэля Преториуса, что «виолы да брачко называют скрипками или польскими скрипочками: возможно, из-за того, что этот вид как будто первоначально возник в Польше...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Musica instrumentalis deudsch* (Немецкая инструментальная музыка — лат. и старонем.).— Wittenberg, 1529.

<sup>2</sup> *De Organographia* (Инструментоведение — лат.).— Wolfenbüttel, 1619.

Проблема ни в коем случае не ограничивается чисто историко-инструментоведческим аспектом, она дополняется этномузыкологическими полевыми исследованиями. Однако надо признать, что уровень исследований не всегда соответствует задачам, поставленным перед учеными. Поэтому мы, по сути дела, не располагаем полноценным материалом, который мог бы дать ответ на широкий круг вопросов, связанных со смычковыми инструментами в народной традиции и исполняемой на них музыкой. Скудны имеющиеся сведения о строе, исполнительской технике, функции смычковых инструментов в ансамблях, народной терминологии, связанной с самими смычковыми инструментами и с музыкальным репертуаром и т. д. К тому же эти сведения не всегда представляются достоверными. Существующие богатые собрания инструментальных пьес, записанных по слуху и с помощью фонографа, до сих пор не составили предмета подробных исследований, которые касались бы польской языковой области как целого. Так что и в этом отношении исследование находится лишь в начальной стадии.

Многочисленные трудности возникают при использовании сведений, относящихся к отдаленным временам (до XIX века), причем по мере обращения к более давним источникам трудности усугубляются. Это происходит вследствие терминологической многозначности, из-за того, что не всегда ясными представляются связи между инструментальной иконографией и названиями инструментов. Кроме того, весьма скудные комментарии не дают возможности сопоставить данный исторический документальный материал и его бытование в крестьянском слое населения. Не менее серьезные сомнения и трудности возникают при изложении проблематики. Это отчасти связано с методологическими вопросами, например с принципиальным противопоставлением диахронного, исторического подхода к материалу и синхронного способа его рассмотрения (например, рассмотрение строения музыкальных инструментов — и инструментального репертуара). Далее, распространение этномузыкологических явлений не совпадает с языковыми границами. И, наконец, нелегко осуществляется переход от сугубо индивидуальных наблюдений и определений к объективным формулировкам, что еще затрудняется объемом, многообразием материала и местными особенностями его дифференциации.

Задачу усложняет и необходимая здесь краткость в изложении всей проблематики.

В этой ситуации я вынужден затронуть лишь самые важные, но отнюдь не немногие, вопросы, излагая их почти по энциклопедическому принципу, и, собственно, отказаться от сравнений. Отправной точкой станет описание инструментария, встречающегося в народной традиции XIX и XX столетий, то есть положение вещей в момент фольклорных исследований. При перечислении смычкового инструментария будут затронуты вопросы терминологии, а также в известном смысле исторический аспект, особенно ретроспективные явления, причем будет приниматься во внимание любой доступный материал — литературный, иконографический и т. п. Замечания о

составе оркестровых ансамблей и описания инструментов будут относиться к ситуации XIX и XX веков.

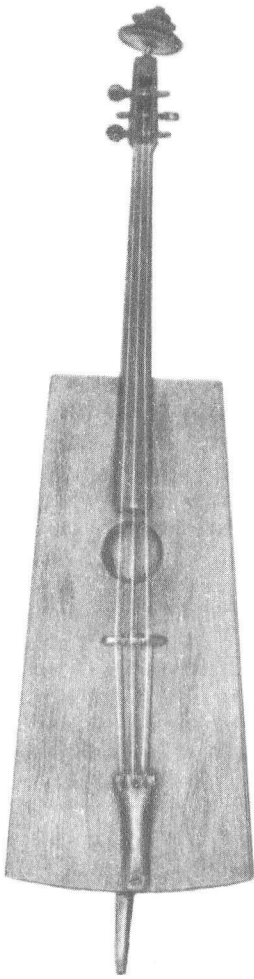
Чисто музыкальная проблематика по сути дела будет касаться состояния польской музыки XX столетия, однако, исходя из различных источников, во многих случаях будут сделаны ссылки на XIX, XVIII, XVII, а иногда и более ранние столетия. И прежде всего я хочу уделить внимание более древним слоям, так как польская инструментальная музыка находится в принципиальной зависимости от вокальной. Это касается главным образом танцевальной музыки, в которой наблюдаются поддающиеся отчетливому определению локально отграниченные стили. Эти стили и относящиеся к ним напевы характеризуются сравнительно небольшой вариантностью, по отношению к которой можно установить принципы «интерсубъективности» (Intersubjektivität), в которых, в свою очередь, можно видеть стремление к сохранению традиции. Как нам кажется, это в меньшей мере относится к исполнительской технике, хотя и здесь в определенных областях отдают предпочтение тем или иным характерным особенностям.

Количество различных видов польских народных музыкальных инструментов XIX и XX веков равняется приблизительно восьмидесяти. Из них на хордофоны приходится не более 15 видов, и среди них не только смычковые, но и такие инструменты, как цимбалы, крестьянская лира, похожие на скрипки ударные, щипковый музыкальный лук и т. д.

Духовые инструменты — за исключением волынки — применяются пастухами и в детских музыкальных играх. Здесь не имеются в виду такие современные духовые инструменты, как кларнет, труба, саксофон и т. д.

Бросается в глаза нелюбовь польского народа к щипковым инструментам, как не соответствующим его представлению о музыкальном звучании. Исторических подтверждений, что в прошлые века это было иначе, не существует. Правда, главенствующей роли смычковых инструментов в крестьянской инструментальной музыкальной практике несколько не соответствует ограниченное количество их видов. И все же можно установить, что функция тех или иных смычковых инструментов на протяжении столетий была центральной в польской инструментальной музыке (не считая отдельных видов волынки, которые можно встретить лишь на окраинах польской языковой области). Так обстоит дело и в наши дни. На инструментах типа скрипки до сих пор играют во время различных торжественных событий — свадебных обрядов, благодарственных праздников после жатвы и, конечно, на танцевальных вечерах и т. п. Практически в каждом ансамбле скрипка берет на себя роль инструмента, исполняющего мелодию.

Вообще у смычковых следует делать различие между инструментами, выполняющими ведущую мелодическую функцию, и исполняющими сопровождение. Сопровождающая функция принадлежит нескольким разновидностям двух-, трех- или четырехструнных басовых инструментов. Один из этих видов, с трапецевидным



Марына (басовая скрипка). Р-н Шамотулы (Великопольша). Фото С. Дептушевского, 1966 г.

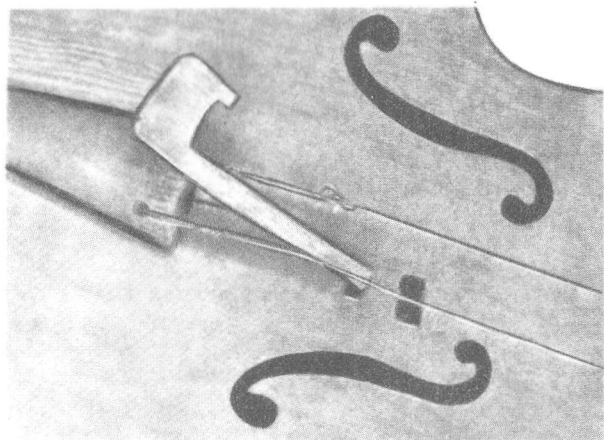
резонатором и тремя струнами, называется магуна («марына»; в настоящее время это название приобрело побочное пренебрежительное значение). Инструмент этот можно встретить в районе городка Шамотулы (Великопольша). Он напоминает трумшейт (тромба марина, труба Марии, tubmaguna) или курлевскую (северо-восточная Польша) однострунную так называемую diabelskie skrzypce (дьявольскую скрипку). Как басовый инструмент применялся также музыкальный лук со свиным пузырем в качестве резонатора (Ситанец, округ Замостье, юго-восточная Польша), в этом случае музыкальный ансамбль состоял из скрипки, маленького барабана и «баса». В районе Колбушова (Малопольша) можно было еще к концу XIX века встретить инструмент, заменяющий контрабас. Он состоял из деревянной кружки и нескольких натянутых на нее соломинок и применялся как щипковый инструмент. Другие басовые инструменты имеют форму скрипки, виолончели или, реже, контрабаса. Особого внимания заслуживают недавно обнаруженные в районе Калиша (Великопольша), но к концу XIX века уже вышедшие из употребления двуструнные «басы». Их характерные особенности: 1) подставка с одной удлиненной ножкой упирается в нижнюю дека (примерно, как в кроте — *growth*), 2) настройка по квинтам, 3) применение по типу бурдона, 4) примитивная, очень разнообразная внешняя форма. Двуструнные контрабасы, но с обычной подставкой, широко бытовали в центральной Польше.

Функцию басового инструмента во многих местностях берут на себя бубны большего или меньшего размера с натянутой на них одной струной («*bęben z brzękadłami*», «*grajcarek*»), особенно это характерно для центральной и восточной Польши. В качестве баса используются и бурдонные струны волынки.

Контрабасы в гуральском народном ансамбле в районе Закопане настраиваются следующим образом:

трехструнные — *D—d—a*, четырехструнные — *D—d—a—A*.

В некоторых ансамблях главная мелодия первой скрипки сопровождается двойными нотами другой скрипки. Такое нетрадиционное

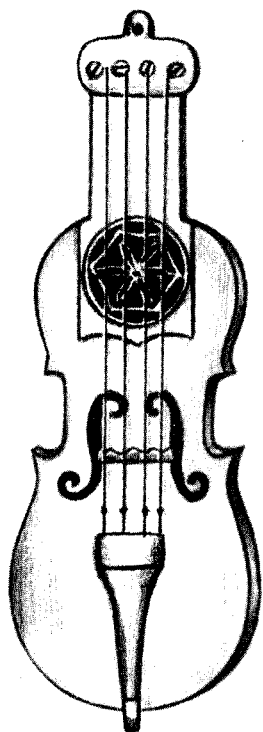


Басовая скрипка (фрагмент). Р-н Велюнь (Великопольша). Фото С Дептушевского, 1966 г.

для польской народной музыки применение скрипки особенно часто встречается в южной Польше, преимущественно в предгорьях Татр. В единичных случаях как инструмент вторы (sekund, wtór) употребляется альт. Облигато второй скрипки представляет собой новое и очень редкое явление.



Гуральская капелла. Зубжица Новотаргского р-на (обл. Орава). Фото Я. Швидерского, 1970 г.



Сука. Беляк Билгорайско-го р-на (Малопольша, Люблинское воеводство).  
Из книги: Karłowicz J. Narzedzia, 1888.

Среди смычковых инструментов в Польше бытовал и в высшей степени интересный инструмент, предназначенный для исполнения мелодии. По достоверному сообщению Яна Карловича, он известен под названием «сука» (suka). В 1888 году его уже не было в употреблении. По форме этот инструмент напоминает скрипку, только с более короткой и широкой шейкой — 11 см длины и 6,5 см ширины. Длина резонансного ящика составляет 36 см, высота — 4 см, общая длина всего инструмента — 50 см. Подставка стоит не на верхней деке, как у скрипки, а на нижней; по ней натянуты 4 струны. Обработка инструмента довольно грубая, только некоторые части изготовлены более тщательно и красиво. Смычок на первый взгляд весьма примитивен: он состоит из прямой камышовой палки с прикрепленным к ней конским волосом. Его длина — 65 см. Инструмент этот, согласно сообщению его владельца, ранее был в употреблении у русинов (то есть украинцев.— *Ред.-сост.*) в Люблинском воеводстве. Описанный здесь экземпляр был приобретен в деревне Беляк (округ Билгорай). Последним музыкантом, умевшим играть на суке, был якобы крестьянин Юзеф Юра из деревни Коцудза того же округа. На ней играли не так, как на скрипке: исполнитель вешал ее на шнуре через левое плечо так, чтобы инструмент находился на уровне груди; смычком водили горизонтально, параллельно линии плеч.

В этой же области обыкновенные скрипки якобы назывались psy (псы; например, grał na psach — играл на псах). Ни один из доступных мне словарей, как польских, так и украинских и вообще славянских, не содержит слово suka в применении к музыкальному инструменту.

Спустя много лет после того, как были получены приведенные здесь сведения, неожиданно обнаружили дальнейшие следы этого инструмента. В 1950 году Ядвига и Мариан Собеские получили в той же деревне Коцудза устную информацию от музыканта Марцина Гиляса (1903 г. р.), который в молодости на нем играл. Это был инструмент его дяди (1870 г. р.). Инструмент не сохранился. Его описание Карловичем подтвердилось полностью. По новейшим сведениям, инструментом мог иметь от трех до четырех струн, настроенных по квинтам; нижняя дека совместно с обечайками, шейкой и пуговкой подгрифка были сделаны из одного куска дерева. На

инструменте играли либо сидя, держа его на коленях, либо стоя, причем помещали его в специальную сумку, прикрепленную к поясу. Струны были расположены на более широком расстоянии, чем на скрипке, что обуславливалось способом игры — прикосновением к струнам ногтями сбоку, а также медленным исполнением мелодии на одной струне (po jednej nucie — по одной ноте друг за другом). Можно предположить, что ансамбль когда-то состоял из суки и бубна, то есть представлял собой состав, который в модифицированном виде (2 скрипки и бубен) сохранился до наших дней с типичным репертуаром (см. нотный пример 6). В 1970 году районный музей в Замостье выставил инструмент, почти во всех деталях сходный с сукой; он был приобретен Михалом Кания в деревне Ближно (район Замостья). Я разговаривал с владельцем инструмента, человеком, однако, не вполне нормальным, впадшим в детство. Он утверждал, что названия «сука» не знает, что на данном инструменте надо играть, как на скрипке и что, к тому же, он сам изобрел этот инструмент. Инструмент, находящийся в Замостье, имеет 4 струны, колки и колковую коробку, как у скрипки. Сохранилась довольно существенная деталь: подставка опирается на нижнюю деку, проходя через резонаторные отверстия, которые, кстати, вырезаны в обратном направлении. Кроме того, весь инструмент, за исключением верхней деки, сделан из одного куска дерева. Можно предположить, что утверждение Кании о собственном изобретении не вполне соответствует действительности.



Увеселения в трактире.  
Из книги: Haug J. K.  
Skład albo skarbiec, 1693.

В польской иконографии только один раз встречается изображение смычкового инструмента с подобным способом применения. Это гравюра на дереве, приведенная в книге Якуба Казимежа Хаура «Хранилище или сокровищница выдающихся тайн экономики дворянского сословия»<sup>3</sup> (Краков, 1693). Следует подчеркнуть, что там играющий на трехструнном инструменте наподобие суки изображен рядом с волынщиком и барабанщиком, бьющим в барабан одной рукой и одновременно играющим на флейте. Сценка без сомнения иллюстрирует крестьянский праздник, во всяком случае жесты изображенных лиц, а также их одежда указывают на это. По всей вероятности, речь идет о южной Польше, о чем свидетельствует изображение на гравюре альпинистской палки. В той же книге — однако без непосредственной связи с гравюрой — Хаур пишет о целесообразности постоянной капеллы в деревенском трактире: «Хозяин трактира должен содержать простых музыкантов, а именно *dudę* (волынщика) и *skrzypka* (скрипача), которые будут оплачиваться танцующими, особенно распорядителями танцев (обычай, действующий до сих пор.— Я. С.). Трактирщик должен время от времени угощать музыкантов для того, чтобы они не пытались уйти в другое место, так как трактир без музыки, телега без смазки и танец без девушки ничего не стоят»<sup>4</sup>.

Таким образом, не представляется возможным изображенный на гравюре инструмент соотнести с сукой. Однако это не имеет большого значения, так как утверждение Карловича, что этот термин не встречается у славян, соответствует истине. Можно лишь предположить, что здесь имеет место локальная терминологическая традиция. При обилии не поддающихся определению терминов, употреблявшихся до XIX века, это затрудняет идентификацию инструмента. Что же касается других относящихся к нему вопросов, то стоит указать на единственное в исторических источниках упоминание, касающееся инструментов, распространенных в польской языковой области, а именно на публикацию Мартина Агриколы от 1545 года. В «*Musica instrumentalis deudsch*» есть следующие слова:

Volget das fundament  
 Der polischen Geigen und  
 Kleinen handgegelein  
 Weiter will ich dir anzeigen  
 Das ander geschlecht der Geigen  
 Welche im Polerland gemein sind  
 Drauff die seiten gestimpt die guint  
 Und werden auff ein ander art  
 Gegriffen, dann wie vor gelart  
 Mit den Negeln rurt man sie an  
 Drumb die seiten weit von ein stan.

<sup>3</sup> Haur J. K. Skład albo skarbiec znakomitych sekretów oekonomicy ziemiańskiej.— Kraków, 1693.

<sup>4</sup> Haur J. K. Op. cit.

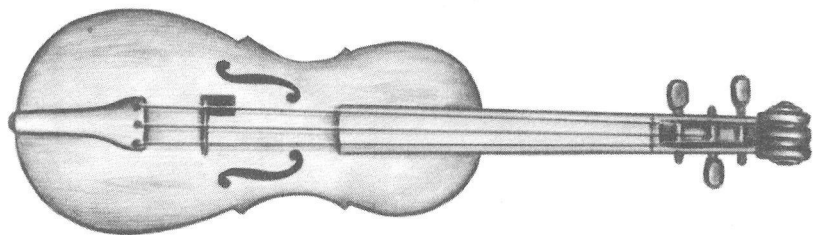


Mich duncket sie lauten gantz rein  
Auch das sie viel subtiler sein  
Kunstlicher und lieblicher gantz  
Dann die Welschen mit resonantz <sup>5</sup>

Следует еще указать на особое положение подставки с упором на нижнюю дека. Такая опора подставки не чужда польской народной традиции. Она характерна для двухструнных контрабасов, бытующих в округе Калиша, а также для инструмента под названием «мазанки» — mazanki. (Правда, там она опирается в нижнюю дека одной ножкой и не через резонаторные отверстия.)

В заключение укажем, что под тем или иным названием, с меньшим или большим ареалом распространения, инструмент типа суки в польской народной традиции был известен по крайней мере с XVII по XIX век. Можно также с уверенностью сказать, что он соприкасался с другими разновидностями смычковых инструментов, например, с трехструнным русским гудком. Обращение с гудком и способ игры на нем, при котором две струны использовались как бурдонные, можно сравнить с некоторыми приемами скрипичной игры в деревне Коцудза, где, возможно, сохранился старый музыкальный стиль исполнения на смычковых инструментах.

В своей статье «Обычаи, суеверия и обряды народа в некоторых областях Великого княжества Познаньского», относящейся к середине прошлого века, Е. Керский упоминает мазанки в описании свадьбы в округе Вольштына (см. рис. и фото). «Начиная с заезда гостей и до первого ужина скрипач играет на крохотной визгливой скрипке под названием мазанки, а если таковой нет, он перевязы-



Мазанки. Подмокле, р-н Сулехов (Западная Польша).  
Рис. с фото Я. Швидерского

<sup>5</sup> Следуют басы/Польских скрипок и/Маленькие ручные скрипочки/Далее хочу тебе указать/На другой род скрипок/Которые приняты в Польше/На них струны настроены по квинтам/И совсем по-другому к ним/Надо прикасаться/Ногтями их касаются/Поэтому струны отстают далеко друг от друга/Мне кажется они звучат совсем чисто/Также они много нежней/Искусней и милей/Чем итальянские с резонансом.— Старонем.



Мазанки и подвязанная скрипка. Подмокле, р-н Сулехов (Западная Польша). Фото Я. Швидерского

вает шейку обычной скрипки почти в середине, отчего она приобретает резкий визгливый звук наподобие звука мазанок. Пока играют на этом инструменте, жених обязан угощать гостей водкой и пивом на свои средства[...] Когда же начинает играть скрипка, гости оплачивают водку и пиво сами»<sup>6</sup>. Смена инструментов указывает на разграничение свадебного обряда и игры. В 1946 году Ядвига и Мариан Собеские обнаружили первый экземпляр мазанок, позднее другие. Тщательные полевые исследования подтвердили сведения, сообщенные Керским и добавили новые. Еще к середине XX столетия относятся достоверные свидетельства людей, слышавших мазанки и

<sup>6</sup> Kierski E. Zwyczaje, zabobony, obrzędy ludu w niektórych okolicach W. Ks. Poznańskiego, 1861.

подтверждающих их распространение на территории, которая совпадает с областью распространения разновидности волынки «козла» и отчасти охватывает соседние районы (Збоншинь, Вольштын, Кашчор, Копаница, Крамен, Бабимост, Подмокле, Домбрувка велькопольска, Чцель и Новый двор Збонский). К концу XIX века инструмент вышел из употребления. Однако остались звукозаписи.

Мазанки обычно фигурировали в свадебном обряде вместе с упомянутой разновидностью волынки — великопольским «козлом» (*kozioł*), причем с тем его видом, на котором играли только перед венчанием. Отсюда его название *kozioł ślubny*, иначе — *dutki*, *dudy* или *mała dudy* (малая волынка) и *czarny kozioł* (черный козел, в отличие от белого, на кожаном мешке которого был сохранен белый мех, это различие могло бы соответствовать отмеченному Преториусом в 1619 году в *Syntagma*<sup>7</sup>: «козел» и «большой козел»). Мазанки составляли музыкальный ансамбль с черным козлом. Из заметок Керского, а затем и из более поздних исследований, мы узнаем, что мазанки были вытеснены обычными скрипками серийного производства. Для того, чтобы приспособить скрипки к настройке черного козла, струны их искусственно повышали путем перевязывания шейки инструмента. Мазанки и перевязанные скрипки (*skrzypce powiązane*, *вар. przewiązane, związane*) должны были звучать на октаву выше, чем трубка черного козла, на которой исполнялась мелодия. Такая техника укорачивания струн на скрипке до сих пор распространена в великопольских волыночных ансамблях.

Сохранившиеся экземпляры мазанок можно разделить на две группы: более старые и более новые инструменты. Они различаются по высоте обечаек: у старых инструментов обечайки очень низкие, у более новых — гораздо выше, в связи с чем они походят на маленькие скрипки. Мазанки почти целиком, включая нижнюю дека, обечайки, пуговку нижнего порожка, шейку, колковую коробку и головку, изготавливались из одного куска древесины дуба или ореха. Верхняя дека, сделанная большей частью из сосны, была, как и нижняя дека, слегка изогнута. Форму мазанок можно себе представить из иллюстраций. Под самой низкой струной находится прямоугольное отверстие (1 см x 1,5 см), вырезанное в верхней деке, через которое проходит более длинная ножка подставки, упирающаяся в нижнюю дека. Пружина и душка отсутствуют. Как известно, такой способ закрепления подставки сохранился в кельтском инструменте крота. Струны мазанок — две жильные и одна шелковая (позднее самая высокая струна стала металлической) — настраивались в соответствии со строем черного козла:

$$\begin{aligned} & a^1 - e^2 - h^2, \\ \text{либо} & g^1 - d^2 - a^2, \\ \text{либо} & fis^1 - cis^2 - gis^2, \\ \text{либо} & f^1 - c^2 - g^2. \end{aligned}$$

Бурдонная трубка козла соответственно звучала на *A*, *G*, *Fis* или *F*.

<sup>7</sup> Энциклопедический научный труд Преториуса «*Sintagma musicum*».

Основные размеры мазанок следующие: общая длина — 47—49 см, наибольшая ширина верхней части корпуса — 10—11 см, наибольшая ширина нижней части — 13—14,8 см, наименьшая ширина — в середине — 8 см, наибольшая высота корпуса — 3,7 см, расстояние между подставкой и нижним порожком — приблизительно 25 см.

Название «мазанки» происходит от слова *mażać* — гладить, водить по чему-либо, в данном случае, по отношению к струнному инструменту, — по струнам смычком. Эта народная этимология дает единственное основание для идентификации, так как ни в одном толковом словаре польского языка, старинном и современном, в том числе диалектологическом, этот термин не трактуется в значении музыкального инструмента. Собеский приводит, к сожалению, не совсем убедительное доказательство в пользу того, что в функционально-генетическом смысле общепринятое в Польше название скрипки — *skrzypce* — обладает определенным родством с термином «мазанки». При этом надо напомнить, что слово *skrzypce*, в наше время обозначающее название инструмента, было известно уже в первой половине XV века (1434), когда еще не было скрипок. Наряду с первым значением слова *skrzyp* — скрип и вторым, а именно — хвощ *equisetum*, слово *skrzyp* раньше имело в северо-западных диалектах еще и третье значение: *skrzyp* был синонимом понятия «конский хвост», так как из него брался волос смычка. Из этого и исходит в своих построениях Собеский. Я не буду принимать во внимание его дальнейших рассуждений; между прочим, их брала под сомнение в языковедческой статье и Зофия Сероцка. Несмотря на то, что можно было бы признать семантическую связь этих слов, она не является правомерной с лингвистической и исторической точки зрения. Термин «мазанки» (не обязательно инструмент), по видимому, никогда не переходил границ Великопольши, и, по всей вероятности, сам он не является слишком древним.

Нелегко проследить историю музыкального инструмента в глубь веков прежде всего из-за изменений, которые, вероятно, в нем происходили. Так, Каминский упоминает о том, что веретенообразные пенинские *oktawki* — *ochtabki* («октавки», то есть октавные скрипки) могут рассматриваться как пережиток форм, предшествующих инструментам, уже приобретающим форму скрипок. О том же говорит и ранее описанная тенденция мазанок к трансформациям. Изменения, которым в процессе своего развития подвергались мазанки (или «прамазанки»), постепенно приближали их к скрипке. Этот вывод можно сделать, если сравнить описание «*Polisch kleiner Geigen*» («Маленьких польских скрипок» — *старонем.*) Мартина Агриколы<sup>8</sup> с последней формой мазанки. Описание Агриколы (хотя некоторые считают, что оно касается скрипки с грушевидным корпусом, что мне кажется неверным — иллюстрация у Агриколы, по всей вероятности, относится не к этому описанию) содержит нес-

<sup>8</sup> *Musica instrumentalis deutsch ynn welcher begriffen ist, wie man...* (Немецкая инструментальная музыка, в которой говорится, как ... — *лат.* и *старонем.*), 1529.

колько интересных частностей, указывающих на возможную связь мазанок с описываемым инструментом: сравнительно небольшие размеры, наличие трех струн, квинтовый строй — «Drauff die seiten gestimt die quint» («Там струны натянуты по квинтам»), далее «Zeuch erst die quintseite so hoch als sichs immer leidet im zog» («Натяни сначала квинтовую струну так высоко, как это только возможно») и «Zeuch die quintseite so hoch sich zimpr» («Натяни квинтовую струну так высоко, как полагается»), то есть возможность изменять абсолютную высоту струн; последняя особенность касается не только мазанок. Это предположение могло бы быть подтверждено и тем, что Агрикола родился в Съвебодзине, находящимся по соседству с местами, где встречаются сохранившиеся экземпляры мазанок. В доступном мне историческом и этнографическом материале (кроме того, который я уже приводил, говоря о суке и контрабасе) я не мог найти параллелей подставке мазанок. Однако при изучении мазанок нужно обратить внимание еще на один подобный им инструмент, который вплоть до XX столетия составлял ансамбль с волынками лужицких сербов. Инструмент этот называется *male husle* (маленькая скрипка), *małe fiddle* (маленький фидель), *wostre husle* (скрипка с резким звуком) или *kwadne fidliczki* (свадебный фидельчик). Слово *husle* в своей основе соответствует польскому *geśle*. Это видно из стихотворения великопольского поэта начала XVII века Каспара Мясковского<sup>9</sup> «*Mięsopust polski*» («Польский карнавал»), где есть такие строки: «*Serbskie skrzyпки i dudy ostatek zagłusza*» («Сербские скрипки и волынки будут звучать во время всей масленицы»). Однако в другом стихотворении «*Popielec*» («Среда на первой неделе великого поста») тот же поэт пишет: «*jeszcze skrzyпки i dudy słyszeć na ulicy*» («все еще звучат скрипки и волынки на улице»). Еще отчетливей высказывается поэт Хиероним Морштын в стихотворении «*Światowa rozkosz*» («Светские удовольствия», 1624): «*drudzy zaś... kozła polubili: przy nim serbin żałośny długi smyczek wlecze*» («другие, однако [...] предпочитали козла: рядом с ним унылый серб тянул длинный смычок»).

Территории распространения великопольских мазанок и маленьких скрипок лужицких сербов уже в XIX веке не были непосредственно связаны. Как известно, такая неравномерность и клочковатость в сфере применения типична для архаических инструментов; это же и обуславливает вымирание «худшего» инструмента, в то время как серийный инструмент начинает приобретать большое значение.

Третью группу также вышедших из употребления (но в настоящее время искусственно возрожденных) инструментов типа скрипки, ранее распространенных в ограниченных регионах, образуют *geśle*, вернее, по Адольфу Хыбиньскому, *geśle Podhalańskie* (скрипки подгальянские). Дело в том, что понятие *geśle* охватывает все возможные виды струнных инструментов, от щипковых, различных родов фиделя и старинной скрипки до скрипки современной. Однако в народе употребляются другие обозначения для этой группы скрипок, рас-

<sup>9</sup> Zbiór rytmów (Собрание рифм).— Poznań, 1622.



Злобцоки. Притатранский край. Фото С. Дептушевского

пространенных в предгорьях Татр: *geśliczki*, или *geśliki*, *geśiotko*, *gaśiołki*, то есть скрипочка или маленький фидель; *oktawki* или *optawka*, *optaczka*, *oçtabka*, то есть октавная скрипочка, и *żobco-ki*, то есть «выдолбленная» скрипка (см. фото). По Собескому, последнее обозначение является правильным, так как в современном употреблении название *geśle* у татрских гуралей относится исключительно к скрипке. Вполне возможно, что старое и более общее понятие *geśle* раньше действительно бытовало, но когда старая форма инструмента стала вытесняться современной, оба вида обозначались этим словом, пока, наконец, оно не перешло полностью к последнему. С точки зрения истории слова, это представляет

собой классический случай, так как скрипка взяла на себя функцию *geśle* (в прежнем смысле слова). Уменьшительная же форма (*geśliczki*) прежде всего относится к величине инструмента (хотя ее также следует понимать и как ласкательную); поэтому обозначения *geśliki* или *geśliczki* нужно истолковывать как маленькие скрипки в отличие от больших *geśle*. И это действительно так. Когда, например, в XIX веке маленькие *geśliki* почти вышли из употребления, еще был жив один из последних исполнителей на *geśliki* знаменитый Ян Сабала Кжептовский (1809—1894), имя которого в народных песнях предгорья Татр всегда связывалось с *geśliki*, *geśliczki* и *złobsocki*. Так, о нем говорится:

Ej, kiedy se Sabala  
do wiyrska chodzował,  
to sobie złubcoki  
w rękawie nosował<sup>10</sup>.

Ай, когда Сабала  
бродил по горам,  
он свою злубцоки  
прятал в рукав куртки.

Употребление названия «злубцоки» имеет свои преимущества. Оно указывает на тип конструкции инструмента. (Интересно, насколько это название и сам инструмент перекликаются с немецкими *Trögelgeige*, *Tröschleingeige* и *Trögel*<sup>11</sup>.) Корпус (кроме верхней деки) и шейка сделаны из одного куска дерева. Отличительный признак злубцоки — отсутствие обечаек. Следует различать два вида злубцоки: один — с овальной выпуклой нижней декой, другой — с несколькими (3—8) продольными полосками. Форма инструмента варьируется от миндалевидной и формы ребека до формы веретена и пошетты. Кстати, в Липтово (Словакия) инструмент миндалевидной формы также называют *złobsocky*, *złobku* и т. п., в то время как распространенные в польских Татрах инструменты корытообразной формы в Липтово называются *korytkove husle*, а также *ortavki* и *huslički*.

Что же касается количества струн, то есть свидетельства о том, что встречались трехструнные *geśliki*, однако гораздо более многочисленная группа *geśliki* была четырехструнной, настроенной по квинтам. Длина инструмента в целом составляет 45—62 см (обычно 56—57 см), максимальная ширина 8—15 см, максимальная глубина резонансного ящика 3,5—6 см. В имеющихся экземплярах есть душка, но нет пружины (басбалкена).

Слово «октавки» связано не только с группой инструментов в предгорье Татр. Так в центральной (южная Мазовия) и южной Польше называли маленькие примитивные скрипки для детей, причем слово по-разному искажалось: *oktarka*, *ortarka*, *ortorka*. Подробности о *złobsocki* можно найти в ценной работе Адольфа Хыбиньского.

Четвертая и последняя группа инструментов этого типа в Польше — сами скрипки: *skrzypce*, а также *krzypce*, *skrzypca*, *skrzypki*, *skrzypieczki*, *skrzypecki*, *skrzypiczki*, *skrzypice*, *skrzypowina*, *skrzypowis-*

<sup>10</sup> *Antologia Podhala*.— Kraków, 1957, s. 34.

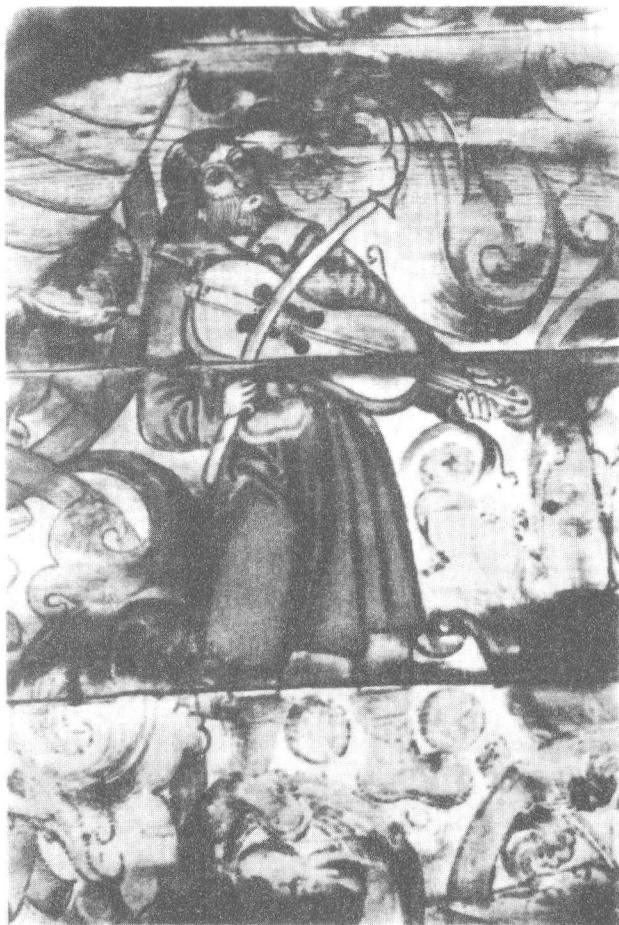
<sup>11</sup> От немецкого *Trog* — корыто и *Geige* — скрипка.

ко (отчасти уменьшительные и пренебрежительные формы) и т. п. Скрипача также называют по-разному, например, *skrzypek*, *skrzypecek*, *skrzypiec*, *skrzypista*, *skrzypiciel*, *smyczek* (смычок), *grajek* (игрец).

К этимологии и истории слов *gęśle* и *skrzypce* нужно еще добавить следующее. По Славскому, этимология слова *gęśle* восходит к древнеиндоевропейскому звукоподражательному корню. В то время мог образоваться глагол *gundti*. В более поздней балтийско-славянской трансформации мы находим *gunsti*, а в древнеславянском — *gosti* с носовым произношением гласной «о». Оба слова ведут, наконец, к польской форме с мягкими согласными *t* и *ś* — *gość*. Тот же корень слова лежит и в основе польских слов *gusta* (волшебство) и *guślarz* (волшебник), что является весьма показательным. В письменных источниках понятие *gęśle* впервые появляется во второй половине IX века в старославянском переводе святого писания восточно-славянской церкви, где оно стоит на месте латинского *cuthara* или греческого *kithara* (*gusti*, *gudu*). В Польше это слово в письменных источниках впервые можно встретить лишь к концу XIV века. С точки зрения его семантики слово *gęśle* всегда было весьма неясным и многозначным. Слово же *skrzypce* связано с глаголом *skrzypieć* (скрипеть). С этимологической точки зрения здесь речь идет также о древнеиндоевропейской отправной точке, которая, однако, была основой нескольких словесных форм, среди них также и слова *krzyzcęć* (кричать), что находит подтверждение в нескольких индоевропейских языках.

Слово *skrzypce* в смысле музыкального инструмента в польском языке впервые появляется в 1434 году. Из более позднего источника только при сопоставлении различных инструментов друг с другом мы узнаем, что в данном случае речь должна была идти о смычковом инструменте. Весьма знаменательным представляется то, что слово *skrzypce* никогда не употребляется при переводе названий музыкальных инструментов в священном писании. Как это вытекает из разного рода контекстов, в течение долгого времени *skrzypce* считалась инструментом низших социальных слоев. В начале XV века еще можно было встретить бродячих музыкантов с этими инструментами. В самых ранних иконографических источниках играющие на смычковых инструментах изображались в образах обезьян, медведей или сумасшедших. Только со второй половины XV века со струнными инструментами начинают изображать ангелов, святых и т. п. Однако еще и в XVI столетии со скрипками охотно изображают крестьянских музыкантов (например, в местечке Гребень, округ Велюнь в 1520—1530 годах, см. фото на с. 64). В середине XVI века польский переписчик Лукаш Горницкий отмечает, что польское дворянство не играет на скрипке. Однако пренебрежительное отношение к *skrzypce* со временем прошло. Подчеркиваем: сейчас в Польше скрипка называется только *skrzypce*. Это слово может заменяться лишь производными от того же корня. Все это представляет собой главу из истории культуры и языка, достойную тщательного исследования.



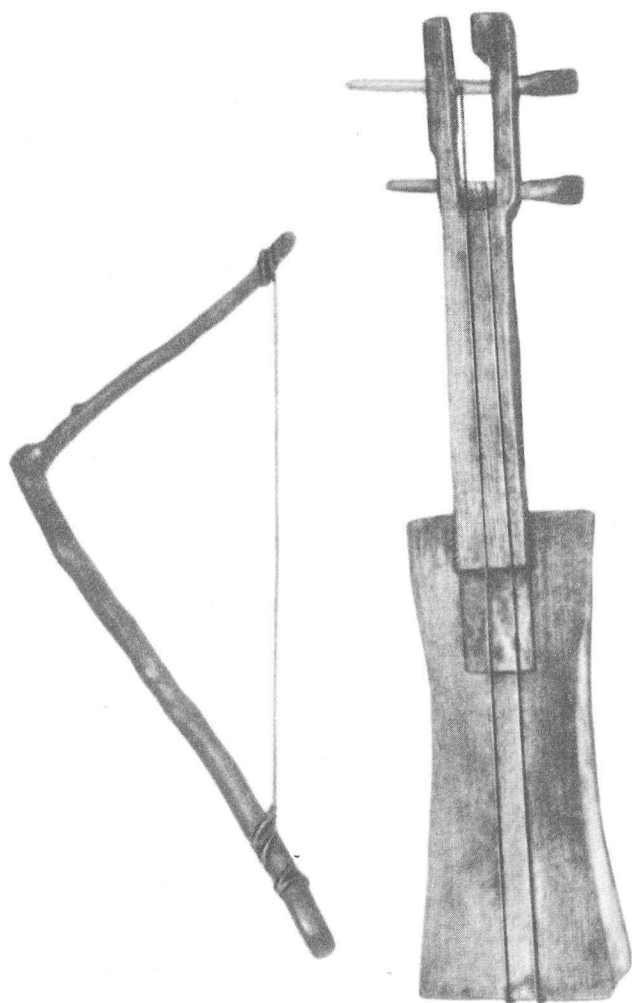


Сельский музыкант со скрипкой. Настенная роспись из церкви Святой Троицы. Гребень, р-н Велюнь (Великопольша), ок. 1520—1930 гг. Фото Э. Козловской, 1952 г.

В XIX веке в области Кельце самодельные выдолбленные инструменты типа скрипки в отличие от последней назывались «lipki» («липочки», то есть сделанные из липы).

С начала XIX века самодельные скрипки все больше и больше вытеснялись фабричными. Сейчас большинство современных скрипок фабричного производства. Однако самодельные скрипки, довольно точно копирующие стандартный образец, изготавливаются и в наше время. До недавнего времени можно было встретить и самодельные детские скрипки. По свидетельству очевидца, инструмент *bednarka*, изготовленный сандомирским бондарем, был сделан из выпуклой

дощечки от бочки с проволочками-струнами. Другой образец изображен на иллюстрации.



Детская скрипка. Р-н Опочно (Кельцевское воеводство). Фото С. Дептушевского, 1966 г.

В Великопольше своеобразие применения скрипки было обусловлено несколькими факторами: настройкой волынки, тем фактом, что старинные формы скрипки вытеснялись современной формой, связью музыкантов и народа с традициями и с исполнительскими возмож-

ностями. Скрипка, которая должна была играть вместе с великопольской волянкой, настраивалась специально для этой цели. Чтобы повесить строй инструмента прикрепляли новый порожек примерно на том месте грифа, где ставится четвертый палец в первой позиции. Для этого между струнами и грифом клали хотя бы спичку и привязывали к ней струны. Строй подготовленной таким образом скрипки мог быть разным, он определялся местными традициями и был связан со строем местных образцов волянки.

Самый высокий строй из известных нам —  $as^1 - es^2 - b^2 - f^3$ , самый низкий —  $as - es^1 - b^1 - f^2$  (как у большого козла). Самая низкая струна «подвязанной» скрипки звучит на дуодециму выше, чем бурдонная трубка волянки (см. фото на с. 57).

Инструменты типа скрипки, на которых исполняется мелодия, в Польше всегда настраивались по квинтам. Если строй мазанки и «подвязанной» скрипки зависит от бурдона волянки, то абсолютная высота настройки скрипки более постоянна и подвержена лишь небольшим колебаниям. Иногда инструмент предусмотрительно настраивается несколько ниже из-за его плохого состояния или из-за слабых струн. Настройку начинают обычно со струны *ля*, реже — со струны *ми*. Когда в ансамбль не входят духовые инструменты, тон настройки дается музыкантом, исполняющим партию первой скрипки, причем это делается без камертона, к тем же, кто пользуется камертоном, относятся с презрением. Струны *ре* и *соль* часто настраиваются неточно, так как скрипачи не проявляют к ним особого интереса: они употребляются редко и только как пустые (что заставляет вспомнить трехструнные старинные инструменты типа гудка, игра на которых отличалась простотой).

На скрипках играют и стоя, и сидя, и даже при ходьбе (последнее только во время обрядовых действий). Держат их также поразному. Принятая в современной педагогической практике постановка свойственна скорее более молодому поколению. Музыканты же старших поколений были в этом смысле менее педантичны: инструмент упирался в плечо то выше, то ниже (см. иллюстрации). Особенно низко держали татарские злобцоки (так на них играл и Сабала), что отчасти сказалось и на постановке татарских скрипачей (фото на с. 52). Музыкант, исполняющий партию второй скрипки (*sekundzista*, *sekund*, *wtór* и пр.), в отличие от первого скрипача (*prymista* или просто *muzykant skrzypek*, *skrzypisto* и пр.), часто держит инструмент очень низко, упирая его в грудь и направляя вниз нижний конец обечайки, что объясняется использованием средних и нижних струн (например, в предгорьях Татр).

Играют всегда *arco*. *Pizzicato* можно услышать лишь в виде исключения в тех случаях, когда тот или иной скрипач хочет показать свое искусство. Показательно, что *pizzicato* в качестве контраста к *arco* мы находим только в особых польках, так называемых *polki prztykane*, то есть польки «щипком». Смычок держат поразному, чаще всего вверху довольно высоко и всей рукой, причем иногда большой палец находится между волосом и тростью. Однако в последнее время исполнители все больше тяготеют к европейскому

типу игры. Двойные ноты берутся предпочтительно нижней частью смычка, а средней и верхней его частью играют мелодию. Интересно, что польский народный скрипач даже в быстрых пассажах всегда играет *non legato*, на каждую ноту меняя направление. На одном смычке он играет только мелизмы: трели, морденты, форшлаги и другие мелкие украшения, которые невозможно играть небольшим отрезком смычка. Искусные скрипачи пользуются иногда техникой *legato* для игры «*do słuchu*» (для слушания), например, Латовский из Куявии и Гасавский из области Сандомира. Способ игры *col legno* наблюдается лишь изредка (скорее при игре на контрабасе).

Что касается техники левой руки на польских смычковых инструментах, исполняющих мелодию, то тут существует два способа игры: прикосновение ногтями (на суке) и кончиками пальцев. В современной практике используется только второй способ. Как уже говорилось, мелодия исполняется только на струнах *ля* и *ми*, а струны *ре* и *соль* применяются как пустые — «захватываются всем смычком» (*zagarnia się*). Струна *соль* употребляется особенно редко, что, по всей вероятности, могло бы указать на трудно определяемые генетически-функциональные связи с трехструнными инструментами типа мазанки и суки, а также с инструментами, предвосхищающими злбцоки.

На струнах *ля* и *ми* играют, главным образом, в первой позиции. Однако в виде исключения на струне *ми* играют также и в *zarozycja*, то есть за пределами первой позиции. Этой *zarozycja* играющий достигает либо скачком, для чего ему служат третий и четвертый пальцы, либо плавно, в последовательном движении по секундам, причем его четвертый палец большей частью скользит. Более высокие позиции захватываются практически очень редко (так играют, например, лучшие сандомирские скрипачи). В предгорье Татр скрипачи пользуются и второй позицией, однако это скорее всего влияние практики последнего времени. Скрипачи исполняют только одноголосные мелодии. Двойные ноты возникают при игре с одной или двумя пустыми струнами, что дает октавные или квинтовые двузвучия, иногда унисоны, терции или сексты. Довольно редко наблюдается одновременное нажатие двух струн одним пальцем, что создает эффект параллельных квинт, однако этот прием применяется только на струнах *ля* и *ми*.

В игре на скрипке некоторые особенно удобные для исполнения звуковые последовательности повторяются очень часто. Для польской скрипичной музыки характерны секундовые ходы на струнах *ля* и *ми*, повторяющиеся несколько раз и заканчивающиеся на пустой струне *ля* как на опорном звуке мелодии (преимущественно в двузвучии с пустой струной *ре*). Излюбленным является также разложенное трезвучие с захватом пустых струн:

$$\begin{array}{cccccc} d^1 & - & fis^1 & - & a^1 & - & d^2 & - & fis^2 \\ 0 & & 2 & & 0 & & 3 & & 1 \end{array}$$

В связи с этим многие танцевальные напевы центральных польских областей имеют общие признаки. С аппликатурой связано



Нижним звуком всегда является доминанта, на ней же часто и заканчивается пьеса. В Великопольше и южной Польше волынщики, (в том числе играющие на козле) любят показать весь звукоряд инструмента, исполняя специальные пассажи в определенном ритмическом рисунке. Они начинают в среднем регистре, затем, импровизируя, переходят в верхний, чтобы закончить нисходящими руладами. Каждый волынщик и исполнитель на козле имеет свою собственную формулу вступления, которая одновременно служит ему и для заключения. Такая формула перешла здесь также и к скрипачам. По этой формуле можно узнать каждого музыканта. Кроме тех местностей, где бытует волынка, традиционные формулы заключения в практике польских музыкантов встречаются редко. В центральной Польше и некоторых других местностях в качестве заключительной формулы используется поступенное движение равными длительностями вверх от квинты лада к октаве, а затем вниз по звукам разложенного аккорда. Музыкальная традиция предгорья Татр не знает этих начальных и заключительных формул.

Исполнение напева обычно основывается на многократном повторении строфы; если строфа небольшая, то повторяются также и ее части, например:

a	b	a	b	a	b ...
aa	bb	aa	bb	aa	bb ...
aa	bb	bb	aa	bb	bb
aa	bb	bb	aa	bb	bb ...

При этом повторяющаяся мелодия очень незначительно варьируется и несколько обогащается в деталях. Самыми большими украшениями при этом являются проходящие ноты с мордентами, трелями и т. п., во многих случаях заимствованные из исполнительской техники волынки. Возможны также агогические изменения, такие, как рубато (в центральной Польше) или ускорение темпа (например, в предгорьях Татр), однако основной рисунок мелодии при этом сохраняется. Иногда даже в граничащих друг с другом местностях практика различна. Например, в районах бытования великопольской волынки в округах Гостынь и Равич характерна только *dobitne granie*, то есть «убедительная игра» (без мелизмов), а в окрестностях Косцян предпочитают богатую орнаментику. Другой способ исполнения, характерный именно для скрипки, — *przerzucanie w zarozycje*, то есть переброска мелодии в верхнюю позицию. Этот прием встречается в двух формах. После многократного повторения танцевальной мелодии, которая исполняется в низкой позиции на струне *re* или *la*, музыкант транспонирует мелодию на квинту или октаву вверх. В среднем течении Вислы (Пжевлока, округ Тарнобжег) этот прием называется *druga kategoria*, то есть вторая категория, или *na przestrój*, то есть на перестройку. Вторая форма *przerzucanie w zarozycje* основывается на транспонировании на квинту вниз, причем основная мелодия, исполняемая на струнах *la* и *mi*, естественно, звучит довольно высоко (это очень распространенный прием). Хоросиньский

Owczaryszek

Oberek

упоминает также ансамбли (на среднем течении Вислы), в которых мелодию принято транспонировать на кварту или секунду вниз или же на секунду вверх. Транспонирование вниз исполняется предпочтительно на одном смычке. Когда скрипач применяет технику переброски мелодии, остальные исполнители должны тут же к нему приспособиться. Техника переброски в верхнюю позицию доступна только лучшим скрипачам и встречается лишь в хороших ансамблях, она и бытует не повсеместно. Существует ли местная дифференциация этого типа игры, мы, по состоянию исследований на сегодняшний день, определить не можем (см. нотный пример б).

С точки зрения назначения игры, можно было бы подразделить музыкальную практику и репертуар скрипачей на несколько групп. Dla posłuchu, do słuchu, то есть для слушания, играют только в Куявии, в области Сандомира и в предгорьях Татр. Большей частью такая игра является музицированием для собственного удовольствия и поэтому представляет собой сольное исполнение. Только у гуралей при этом можно услышать, кроме сольной, также и ансамблевую игру. Публичное исполнение, не составляющее музыки для танцев, встречается только на свадьбе и во время календарных обрядов<sup>12</sup>:



Здесь мы имеем дело либо с мелодией, сопровождающей пение (что редко встречается вне пределов предгорий Татр и южной Польши), либо с мелодиями, предназначенными для сопровождения определенного действия. Во время свадьбы это, например, марши (общепольские), исполняемые во время съезда гостей, мелодии на dzieńdobry («день добрый») и на dobranoc («доброй ночи»), исполняемые перед окнами невесты (восточная и южная Польша), мелодии «na wugrowadzenie rannu młodej», то есть на выход невесты (из дома перед тем, как отправиться в церковь) и другие в этом роде.

По большей части музыкальная практика скрипачей связана с танцами (см. нотные примеры 2—7). Здесь различаются несколько жанровых групп.



<sup>12</sup> Сведения об исполнителях и источниках нотных примеров см. в конце статьи.



7  $\text{♩} = \text{ca}96$  (Tempo rubato)

Голос  
 Jo se i-dem tań-cyt wy mu-zy- cy graj - cie, a wy mi

Прима

Секунда

Бас

Ко - ле - дзы dzi - wey - ne zwyr - taj - cie.

$\text{♩} = 168$

*f*

и т. д.

5  $\text{♩} = 160$

Powisłok od Ćmielowa

Oberek dawny

6  $\text{♩} = 76$

I скрипка

II скрипка

Бубен

7  $\text{♩} = 76$

Важнейшую жанровую группу, глубоко связанную с традицией, образуют танцевальные напевы, исполняемые вокально. Именно они характеризуют местный музыкальный стиль. В заданном размере и ритме они импровизируются певцом перед инструментальным ансамблем (см. нотный пример 7), который перенимает исполняемые мелодии. Считается, что музыкант должен обладать этими навыками. В Кувявии такими мелодиями являются кувявки, в районе Сандомира — это «святовки», «повисьяки», «съпивы» и другие, в Малопольше — синкопированные мелодии краковяка в двухчетвертном размере. Гурали в предгорьях Татр различают следующие местные танцы: «Krzesany» («Искрящийся»), «Ozwodny» («Водимый»), «Marsze» (марши к разбойничьему танцу), «Sabałowe» (по имени известного музыканта XIX века) и пр.

Другую, не столь типичную жанровую группу составляют танцевальные игры: «Szewc» («Сапожник»), «Żyd» («Еврей»), «Miotlarz» («Вязальщик веников»), «Przepiórka» («Перепелка») и т. п.

Музыканты довольно редко знают тексты песен. Но существует несколько названий, обозначающих соответствующие напевы в небольшом или более обширном регионе. Эта народная терминология, принятая среди местного населения, имеет особую структуру, которая дает возможность в соприкасающихся жанрах обозначить почти каждую мелодию (как, например, у татрских гуралей). Названия мелодий часто многослойны, состоят из нескольких слоев. Так, например, в предгорьях Татр и в районе Кельце танцевальный репертуар представлен большими группами, которые характеризуются видами танцев и соответствующими им мелодиями определенного типа. Затем напевы получают дальнейшие обозначения, в основе которых местные названия и личные имена, начальные слова песен и т. д.

Меньшую часть танцевального репертуара образуют напевы, не связанные ни с определенной местностью, ни с танцевальными песнями.

В большинстве случаев музыка у народных скрипачей является побочной профессией. Чаще всего скрипачом бывает крестьянин-бедняк, который хочет или должен зарабатывать себе на жизнь музыкой (женщин в такой роли, за редким исключением, мы не встречали). Считается, что богатому крестьянину не подобает быть музыкантом. К сословию музыкантов в деревне, с одной стороны, относятся несколько пренебрежительно, с другой стороны, им приписывается некоторая исключительность. Есть деревенские ансамбли, которые известны в ряде соседних общин, однако в большинстве случаев сфера их деятельности ограничивается несколькими деревнями.

Руководителем и «антрепренером» деревенского ансамбля считается музыкант, исполняющий партию первой скрипки. Он и получает больше денег, потому что ему достается больший процент от заработной платы ансамбля суммы, либо потому, что певцы — распорядители танцев — платят ему отдельно за его игру. Этот обычай, однако, в разных случаях принимает разные формы.

Например, раньше от жениха ансамбль получал только задаток, остальную сумму вносили танцующие. Сейчас все более входит в норму оплата музыкантов женихом. Ансамбль же, который играет на вечеринке, получает деньги от танцующих — молодых мужчин и парней.

До недавнего времени в Польше нельзя было встретить сельского музыканта, знающего нотную грамоту. И сегодня большинство сельских музыкантов играет по слуху, причем чаще всего молодой музыкант пользуется наставлениями старого заслуженного мастера и проходит у него практику. Однако встречаются и такие скрипачи, которые утверждают, что они овладели своей профессией, приглядываясь и прислушиваясь к музицированию старших собратьев по искусству, потихоньку перенимая их опыт.

Остановимся на составе польских народных ансамблей смычковых инструментов. Для того, чтобы облегчить изложение, я пользуюсь сокращенным графическим изображением, различающим инструменты по трем основным функциям в ансамбле, а именно:

инструменты, исполняющие мелодию	—	X O O,
сопровождающие мелодию в среднем регистре	—	O X O,
сопровождающие мелодию в низком регистре	—	O O X.

При этом будут указаны также удвоения инструментов или их функций.

X O O В качестве замены ансамбля в Польше встречаются сольное пение или пение в унисон (например, *Przytąpnywanie*, — под притоптывание во время свадьбы, как принято в северной Польше, а кроме того, в детских играх), а также сольное исполнение на скрипке, например, в восточной Польше, в предгорье Татр и т. д. Такая практика обуславливается либо внешними обстоятельствами (танцы на высокогорных лугах), либо финансовыми причинами (бедная крестьянская свадьба).

X O X Небольшие ансамбли состоят из двух инструментов (одного или разных видов), выполняющих различные функции. Иногда ансамбль заменяет одна волынка, на которой исполняется мелодия и, кроме того, бурдонирующий голос. В северо-восточных, восточных, южных и центральных областях Польши типичный архаический состав — скрипка и бубен, обтянутый с одной стороны (например в Курпис, Билгорай, Опочно и Кельце). Вместо бурдона или бубна применяется также двухструнный контрабас, на котором сопровождение типа бурдона исполняется движением смычка по струнам вверх и вниз (например, в окрестностях Калиша, Серадза и Кельце; двухструнный контрабас в округе Серадзе даже назывался *dudy*, то есть волынка!). В качестве сопровождающих инструментов выступают также трех- и четырехструнные контрабасы, которые с большим или меньшим успехом изображают «функциональные басы» (например, в Курпие, Куявии, предгорье Татр еще с XIX века).

X

O X Партия, несущая мелодическую функцию, может быть

X

удвоена или умножена, как происходит, например, в типичном составе ансамблей с участием волынки, а точнее — где ансамбль состоит из скрипача и волынщика (Великопольша, Силезия и Бескиды в районе Живец). Этот состав неоднократно фигурировал в источниках и иконографии еще с XVI столетия.

X X X В конце XIX и начале XX столетия у инструментов ансамбля появляется новая, третья функция — заполнение среднего регистра. Большей частью эта функция поручается второй скрипке (см. нотные примеры 6 и 7). В этой роли, начиная с XIX века, выступает также ручная гармоника.

X

X X Партия скрипки, несущая мелодическую функцию, ко-

X

нечно, и в этом случае может быть удвоена (чрезвычайно редко второй скрипкой). С течением времени это обстоятельство привело к использованию в польской народной практике новых инструментов, например, кларнета, трубы, саксофона, аккордеона и т. д. Мелодия в этом составе исполняется как в гетерофонной фактуре.

X

X X Иногда удваивается партия сопровождения в средних

X

голосах, для чего в ансамбль при одной первой скрипке и одном контрабасе вводятся две вторые скрипки (см. фото на с. 52). Но такого рода составы нам известны лишь последние 50 лет и только в предгорьях Татр и в соседних местностях. Поскольку мелодия при этом не удваивается, теряется равновесие в общем звучании.

X X X

Сегодня можно встретить различные, не связанные с

X X X

местными традициями, составы ансамблей, в которых удвоены все голоса в разных регистрах: первая скрипка в них может сочетаться с трубой (флюгельгорном), кларнетом, саксофоном, второй скрипкой, с ручной гармоникой или аккордеоном, с контрабасом и т. п. Состав современных польских ансамблей определяется несколькими обстоятельствами: историческими преобразованиями, типом связей с традициями социальной общины и музыкантов (что отчасти связано с возрастом исполнителей), изменением музыкальных вкусов, внешними обстоятельствами (числом инструменталистов), а также финансовыми возможностями заказчика.

Ансамбли реже располагаются в одну линию, чаще — небольшим полукругом. При составах X O X (с бубном или контрабасом) или X O X (с волынкой) музыкант, исполняющий партию первой скрипки, стоит так, что остальные инструменталисты находятся от него по левую руку. В составах типа X X X первая скрипка находится в середине, вторая — справа от нее, а контрабас (или бубен) — слева, либо остальные инструменталисты находятся слева от скрипача.

В составе типа X X X с правой стороны от музыканта, исполняю-

щего партию первой скрипки, стоят инструменталисты, также играющие мелодию, и с левой — исполнитель партии второй скрипки (или гармоники) и контрабасист (или играющий на бубне). В типичной современной капелле гуралей в предгорье Татр при составе

$$\begin{array}{c} X \\ X \end{array} \begin{array}{c} X \\ X \end{array} X$$

вторые скрипки располагаются по краям, а контрабас слева от первой скрипки.

Почти всегда в современных польских народных ансамблях присутствует скрипка. Однако ее нежное звучание, вызывающее в памяти музыку прошлых дней, все больше и больше заглушается другими инструментами.

Перевод с немецкого Г. А. Балгер

### *Сведения об источниках нотных примеров*

#### *К примеру 1*

Эту мелодию скрипач играет перед проводами жениха и невесты в церковь. Олексянка, округ Минск Мазовецкий. Мазовия, 1862. По: О. Kolberg: Dzieła... т. 26, 1963 (первое изд.— 1887)

#### *К примеру 2*

Rowolniak (медленный танец). Исп. скрипач Станислав Павельчик, 1901 г. рожд., Вольково, округ Остролэнка (северная Польша), 1964. Транскрипция Б. Маевского. По: Г. Домбровской. Tańce.

#### *К примеру 3*

Owczaryszek (Пастушок). Исп. скрипач Шчепан Седлевский, 1901 г. рожд., Косьцешки, округ Могильно (Куявия). Транскрипция А. Павлака. Архив института искусства Польской Академии наук, сигнатура Т.1042/13.

#### *К примеру 4*

Oberek. (Оберек). Исп. скрипач Антонин Станик, 1911 г. рожд., Козения, округ Опочно (область Кельце), 1949. Транскрипция Б. Линетте. Архив института искусства Польской Академии наук, сигнатура Р.187/Б/6.

#### *К примеру 5*

Powiślok od Śmielowa («Танец на Висле»). Область Цьмелев, округ Опатов (область Кельце). Зап. И. Хоросиньским. По И. Хоросиньскому: Мелодия... 1955.

#### *К примеру 6*

Oberek dawny (Старый оберек). Исп. ансамбль. Партию первой скрипки исп. Марцин Гилас 1903 г. рожд. Коцудза, округ Билгорай (Малопольша, область Люблина), 1950. Транскрипция М. Казубовской. Архив Института искусства польской Академии Наук, сигнатура Р.385/А/3.

#### *К примеру 7*

Ozwodny («водимый» танец). Исп. ансамбль гуралей. Партию первой скрипки исп. Станислав Нэндза Хотарский, 1893 г. рожд. Косцелиско, округ Новый Тарг (предгорье Татр). Запись В. Котоньского: Góralski... 1956.