

2. Garaj, B.: Úspechy a prehry osemročného snaženia na príklade fašiangov v Malej Lehote. In: Cesty hudby k mladým a mladých k hudbe. Zostavil: V.J.Gruska. Nadácia AIA Centrum Prebudená pieseň, zborník príspevkov, 1995. s.28-30.
3. Garaj, B.: Gajdošské fašiangy ako folklórna inštitúcia. In: Ethnologia Actualis Slovaca, 2003/3. Etnologické a folkloristické inštitúcie na Slovensku. Trnava, 2003. s.153-157.

Вера Стоянова

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО ЛЭУТАРОВ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

В молдавском народном творчестве сохраняются старинные традиции, воплощенные в разнообразных формах и жанрах фольклора, в том числе музыкального⁸¹. Вместе с тем, на всем протяжении своего исторического развития молдавская культура испытывала влияние других этносов, проживающих в регионе. Одним из самобытных явлений, возникших на стыке фольклорной и импровизационно-композиторской традиций, стало искусство молдавских *лэутаров*. Данный феномен на протяжении шести столетий прочно удерживает доминантное положение в национальной культуре, определяет менталитет и этническую идентичность молдаван.

Происхождение термина (молд. *lăutar*) связывают с *лэутой* — средневековым струнным смычковым инструментом. Подавляющее большинство лэутаров являлось представителями цыганского этноса и находилось в подневольном положении при дворах знатных бояр и князей⁸², а термин использовался только по отношению к исполнителям на *лэуте*. Однако с XVIII века так стали называть всех народных музыкантов, а их прозвища поясняли — каким именно инструментом владел тот или иной человек. До нас дошли имена Барбу Лэутару (от *лэуты*), Стан Кобзарул (от *кобзы*), Барбу Скрипкару (от *скрипки*), Соломон Цымбелару (от *цымбала*), Бэлан Сурлару (от *сурлы*), Юрашко Ченпояшул (от *челноя*), Андрей Трымбицашул (от *трымбиты*). Представителей этих и других «музыкальных» фамилий можно встретить на молдо-румынском⁸³ пространстве и сегодня.

Народные инструменты лэутаров можно разделить на 5 групп: ударные, лингвальные, хордофоны (струнные), амбушюрные и аэрофоны (духовые инструменты)⁸⁴. Струнная группа — *лэута* (позже *скрипка*, а также *виолончель* и *альт*), *контрабас*, *цимбалы* и *кобза* — это основа любого лэутарского оркестра. Характер использования инструментов весьма широк: от басовой функции (*контрабас*, *виолончель*), ритмических фигураций (*кобза*, *цимбалы*) до исполнения мелодической партии скрипкой, которой принадлежит ведущая роль (и в музыкальном, и в презентативном плане) у лэутаров. Кстати, по степени виртуозности скрипача до сих пор определяют уровень коллектива лэутаров.

Ударные инструменты (*тоба*, *дарабан*, *талжере* — медные тарелки, *бухай*) представляют собой распространенные у многих народов Балкан, Средней Азии и Закавказья барабаны разных размеров. Лингвальные — *дрымба* (вардан) и *чимтой* (волынка), — также не являются сугубо молдавскими национальными инструментами. Интерес представляют автохтонные амбушюрные инструменты *бучум* и *трымбица*, ведущие свое начало от охотничьего рога.

Группа аэрофонов наиболее полно представлена семейством флуеровых. *Флуер* (молд. — *fluiet*, от лат. *flare* — дуть) — древний пастушеский инструмент, схожий по тембру и смысловой нагрузке в отечественном фольклоре с армянским дудуком. *Тилинка* — простейший однотрубчатый инструмент без пальцевых отверстий — очень любима детьми. *Кавал* (большой пастуший флуер), один из самых распространенных в древности инструментов, на которых исполнялись любимые народом инструментальные

⁸¹ Музыкальная культура региона исторически формировалась в атмосфере межэтнической терпимости, в процессе совместного проживания разных народов: молдаван, украинцев, евреев, цыган, турок, поляков, армян, болгар, гагаузов, русских, сербов, немцев.

⁸² К началу XIX века ситуация изменилась: наряду с зависимыми музыкантами-цыганами к лэутарам относились и свободные молдаване. Совместные выступления с музыкантами других этносов края (евреями — *клезмерами*, турками, болгарями, украинцами) приводили к изменению музыкального языка, к созданию новых жанров-микстов, с характерными для музыки различных народов чертами. Таким образом, можно говорить о полинациональной основе лэутарского искусства. Подробнее об этом см. [3].

⁸³ До 1812 года земли современной Молдовы находились в едином территориальном и культурном пространстве с соседней Румынией (в составе Молдавских княжеств), поэтому многие социокультурные явления формировались одновременно и существуют поныне. В данной статье под молдавской лэутарской культурой территориально подразумевается ареал бытования этого явления (Молдова, Румыния, Буковина).

⁸⁴ Здесь и далее классификация и описание инструментов приводятся по книге Л. Берова [1].

«жалобные песни» — *дойны*⁸⁵. *Кавал* также широко использовался в среде этнических болгар и гагаузов, компактно проживавших на юге края.

Лэутары собирались в музыкальные формации — *тарафы*⁸⁶, состав которых варьировался от нескольких исполнителей (3-4 музыканта), составляющих ансамбль, до полноценного оркестра. Возглавлял формацию *староста* (опытный музыкант, который формировал репертуар и обучал молодежь ремеслу «с рук»), в подавляющем большинстве — скрипач-виртуоз. Очевидец, путешествуя на Балканах в середине XIX века, отмечал: «Всего лучше цыгане [лэутары] как музыканты, по пяти, по шести человек они образуют оркестры, состоящие из двух скрипок, цимбал, кларнета и виолончели. Они не владеют даже и первыми началами музыкального образования, а заучивают мотивы по слуху и исполняют их с редким совершенством» [3, с. 26].

Помимо струнных и ударных инструментов обязательно использовались народные духовые инструменты: *най*, *чимпой*, *тарагот*, *флуер* и другие. Зачастую музыканты *тарафа* играли сразу на нескольких инструментах. К примеру, Георге Мурга (1876–1941), один из самых известных молдавских лэутаров и собирателей фольклора, кроме *скрипки* виртуозно владел игрой на *флуере*, *трубе* и *контрабасе*. В его воспоминаниях находим рассказ, как музыканты обучали молодежь разным премудростям профессии: «как держать смычок, чтобы подражать голосу птицы, или настроить най, подсыпая в трубки фасоль и кукурузу, как ремонтировать инструменты» [4, с. 11] и пр., что давало возможность обогащать тембровую палитру звучания даже при незначительном по численности составе исполнителей.

В начале XX века происходит ряд изменений в жизни лэутаров: объединение музыкантов в городские артели по принципу равенства; активный процесс профессионального обучения (с ростом музыкальных школ и училищ) музыкантов классическим основам исполнительства; замещение старинных народных инструментов более совершенными аналогами из академической среды. Так, *чимпой* уступил свое место *кларнету*; *саксофон* надолго вытеснил из фольклорных оркестров *тарагот*; целый ряд инструментов заменил *аккордеон*, употреблявшийся для исполнения сольных и аккомпанирующих партий, благодаря своей возможности изменять тембр, используя регистры с автоматическими переключателями. Функции легкого, светло-тонового *флуера* и родственного ему *кавала* перешли, соответственно, к мелодически подвижной малой и большой *флейте*. Благодаря своему техническому совершенству (к примеру, ее стаккатная техника превосходит все остальные инструменты), *флейта* исполняет сольные партии, дублирует мелодию у *скрипки* или *ная*, исполняет различные виртуозные пассажи, полифонические подголоски. «Флейта открыла перед молдавскими исполнителями широкие возможности для усовершенствования исполнения образцов народной музыки без утраты национального колорита» [1, с. 39], — высказал свое мнение авторитетный музыковед и фольклорист Л. Беров.

Период 1920–1940-х годов характеризуется доступностью лучших образцов лэутарского искусства для широкой публики, что связано с распространением в регионе радиовещания. В программах радиопередач (Бессарабская почта, 1932–35 гг.) встречаем, например, известные по обе стороны Прута⁸⁷, а также в Европе⁸⁸ тарафы династии Динику, Сибичану, Ионеску, Лука и других. Вместе с тем, распространение получили оркестры, исполняющие народную, эстрадную и джазовую музыку в ресторанах. По словам Берова, «наряду с более или менее удачными формациями, как, например, две скрипки, кларнет, аккордеон, контрабас и барабан, можно было встретить довольно нелепые формации, состоящие из скрипки, трубы и барабана» [1, с. 109].

Со второй половины XX века состав оркестров народной музыки становится очень разнообразным: наряду с инструментами из академической среды, такими, как *кларнет*, *флейта*, *саксофон*, *гитара*, *аккордеон* используются старинные народные инструменты, например, *чимпой*, *флуер* и другие. По ряду причин исчезли из музыкального обихода и не подлежат исторической реконструкции духовой инструмент *флуерул жемэнат* (сдвоенный флуер, вероятно — потомок древнегреческого *авлоса*) и струнные инструменты: *лэута*, *гусла*, *псалтирь* и некоторые другие⁸⁹.

В то же время возрождаются (причем, также и в сфере детского музыкального образования) инструменты, упоминания о которых восходят к самым первым фольклорным поэтическим образцам — балладам «Миорица» и «Мастер Маноле». Большой интерес в среде музыкантов и любителей вызывает *най* — тип многостольной флейты (включает 18 – 23 игровых трубок), потомок древнегреческого *сиринкса* (флейты

⁸⁵ Дойна — жанр народной инструментальной или вокальной мелодии, с развитой мелострофой без тактовой организации. Исполняется в свободном темпе, соединяя речитацию с богатой мелизматикой. Распространена на территории Молдовы, Румынии и Буковины (регион Украины).

⁸⁶ Тараф (от турецкого *taraf*) — «группа людей».

⁸⁷ Прут — река, протекающая вдоль границ Молдовы и Румынии.

⁸⁸ По многочисленным свидетельствам, описанным в трудах молдавских и румынских исследователей, тарафы лэутаров были частыми гостями на Всемирных торговых выставках (например, в 1900 году в Париже выступал тараф Думитру Динику), благотворительных мероприятиях, проходивших под патронатом европейских монархов, а также — выступали в фешенебельных ресторанах Парижа, Лондона, Санкт-Петербурга (там в 1894 году большим успехом пользовался оркестр лэутара Саввы Пэдуриану), Белграда, Стамбула и других городов.

⁸⁹ Музыковед Б. Котляров в качестве основных причин приводит вытеснение вышеперечисленных инструментов более совершенными кобзой и скрипкой, а также изменение политико-социальных условий жизни народа и утрате иноземного влияния. Подробнее об этом: [2, с. 22-23].

Пана), игравший ключевую роль в тарахах XVII—XVIII веков. Переживает второе рождение *тарагом* — аутентичный венгерский духовой инструмент, тембрально схожий с саксофоном и кларнетом. Использование этих инструментов не только в народной, но и в академической и духовной музыке говорит о сохранении богатого наследия, воспринятого от леутаров прошлого.

Список литературы:

1. Беров, Л.С. Молдавские народные музыкальные инструменты / Л.С. Беров. – Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1964. – 188 с.
2. Котляров, Б. Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России / Б. Котляров. – Кишинев: Штиинца, 1982. – 216 с.
3. Ghenea, C. Viața și organizarea lăutarilor / C Ghenea // M.Pășca, V.Ionescu. Romii în muzica românească. Iași: Artes, 2008. – P. 9-40.
4. Grib, V. Interpretarea la vioară în arta lăutarilor: referat (manuscris) / V. Grib. – Chișinău: biblioteca AMTAP, 1991. – 15 p.

Bogdan Matlawski

ZNACZENIE I ROLA INSTYTUCJI ORAZ STOWARZYSZEŃ POLONIJNYCH DLA TRADYCYJNEJ KULTURY POLSKIEJ NA POMORZU DO 1945 R.

Przejawy instytucjonalnej formy podtrzymania i upowszechniania polskiej kultury tradycyjnej na Pomorzu pojawiły się już od 1713 r. gdy do Szczecina wprowadzono pruski garnizon, w którym wśród żołnierzy wielu narodowości służyła spora grupa Polaków. Były to także początki formowania się Polonii Szczecińskiej. Głównymi rejonami poboru wojska pruskiego po pierwszym rozbiórce Polski stały się włączone do Prus obszary Rzeczypospolitej. Liczba Polaków wzrosła, gdy przystąpiono w Szczecinie do budowy wielkiej twierdzy, bowiem zatrudniono wówczas tysiące ludzi z różnych stron wielonarodowego państwa i wielu z nich pozostało na Pomorzu na stałe. Sprowadzenie do protestanckiego miasta setek żołnierzy polskiego pochodzenia, posługujących się językiem ojczystym sprawiło, że już w 1717 r. zaczęto odprawiać w Szczecinie, początkowo w prywatnych domach, nabożeństwa katolickie. Było to jednoznaczne z przyzwoleniem na śpiewanie polskich pieśni religijnych, praktykowania tradycji rodzinnych, a w części i narodowych. Zabraniano jednak, celem przyspieszenia ich germanizacji, udzielać im ślubów katolickich oraz chrztu ich dzieci. Powstała jednak w 1723 r. pierwsza wojskowa parafia katolicka, w której niestety z powyższych względów kapelana katolickiego zatrudniono na stałe dopiero w 1732 r.⁹⁰ Było to zatem pierwsze przyzwolenie, chociaż ograniczone, na praktyki religijne i kulturowe w formie zinstytucjonalizowanej, obejmując Kościół katolicki jako instytucję.

Można powiedzieć, że od tamtej pory życie religijne i kulturowe środowisk polonijnych zarówno w szczecinie jak i w innych miejscowościach regionu skupiało się przy kościołach katolickich. W Szczecinie, był to kościół p. w. św. Jana Chrzyciela, w którym do roku 1918 pracowali polscy księża. Odprawiana była raz w miesiącu msza święta o godz. 6 rano, śpiewano wówczas polskie pieśni i głoszono kazania w języku polskim. Po nabożeństwach polskich Polonia zbierała się w salce restauracyjnej w pobliżu kościoła i były to właściwie tradycyjne spotkania niedzielne. Każda z ważniejszych imprez czy też rocznic narodowych, jak 3 Maja, czy powstań narodowych, była zawsze poprzedzona nabożeństwem w tym kościele. Odbywały się w tej świątyni polskie śluby i chrzty, tam znajdowały się też chorągwie polskich towarzystw. Pomimo utrudnień, jakie sprawiał Polakom długoletni proboszcz parafii i dziekan ks. prałat Paul Steinmann, w kościele spowiadano po polsku, pielęgnowano polską kulturę, tradycje narodowe oraz tradycyjne polskie nabożeństwa np. gorzkie żale⁹¹.

Niezwykle prężnym i ważnym ośrodkiem życia religijnego i kulturowego Polaków było Zakrzewo niedaleko Złotowa. Głęboka religijność mieszkańców tej miejscowości miała wpływ na inność kultury ludowej na tym terenie, w związku z tym wytworzyło się szereg zwyczajów o podłożu religijnym nie występujących na innych terenach Pomorza. Z inicjatywy ks. B. Domańskiego⁹², proboszcza z Zakrzewa, jednocześnie Wiceprezesa Związku Polaków w Niemczech, ustalono wśród ludności polskiej w Zakrzewie, kalendarz zajęć tak, aby każdy miesiąc skoncentrowany były na szczególnie ważnych narodowych sprawach. I tak, luty określany był miesiącem prasy i czytelnictwa, a lipiec miesiącem śpiewu⁹³. W roku 1935 ks. B. Domański zaprosił do Zakrzewa Janinę Kłopotką, budował w Zakrzewie

⁹⁰ J. Stanielewicz, *Udział migrantów polskich w przemianach społeczno-gospodarczych i demograficznych Pomorza Zachodniego w latach 1713-1939*. [w:] *Regiony w dziejach Polski, Ludność rodzima i Polska na Pomorzu Zachodnim VIII-XX wiek*, red. K. Kozłowski, Szczecin 1999, zeszyt 7, s. 69 i 70.

⁹¹ B. Frankiewicz, *Działalność Kościoła Katolickiego na Pomorzu Zachodnim w środowisku polonijnym (XIX w. –1945 r.)*, [w:] *Regiony w dziejach Polski, Ludność rodzima i Polska na Pomorzu Zachodnim VIII-XX wiek*, red. K. Kozłowski, Szczecin 1999, zeszyt 7, s. 81.

⁹² Ks. B. Domański, 1872-1939, doktor teologii i filozofii, przez 36 lat był proboszczem w Zakrzewie, nie uzyskując żadnej godności kościelnej od swych pruskich duchownych zwierzchników, patron ludowego Związku Spółdzielni Polskich w Niemczech, niezłomny rzecznik polskości, praw człowieka, przeciwnik nacjonalizmów w Europie i Świecie.

⁹³ E. Osmańczyk, *Niezłomny Proboszcz z Zakrzewa. Rzecz o ks. Patronie Bolesławie Domańskim*, Warszawa 1989, s. 81.