

Ирина Попова

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А. И. РУБЦА (1837–1913) В СФЕРЕ
СОБИРАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНЫХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Irina Popova

**A. RUBETS'S ACTIVITIES OF (1837-1913) IN THE FIELD OF
COLLECTING AND STUDYING FOLK MUSICAL
INSTRUMENTS**

*В статье говорится о роли и вкладе
Александра Рубца, одного из первых
выпускников Петербургской
консерватории, в формирование
фактологической базы
этномузыкологических исследований.*

*The article discusses the role and
contribution of Alexander Rubets, one of the
first graduates of the St. Petersburg
Conservatory, in the formation of the
evidence base for ethnomusicology
researches.*

В 2017 году исполнится 180 лет со дня рождения российского фольклориста, педагога, композитора, музыкального и общественного деятеля Александра Ивановича Рубца. Один из первых выпускников Петербургской консерватории, Рубец внес неопределимый вклад в формирование фактологической базы этномузыкологических исследований, но имя этого человека малоизвестно даже для специалистов.

Александр Иванович Рубец родился в г. Чугуеве Харьковской губернии. До консерватории получил юридическое образование, работал по специальности, но любовь к музыке привела Рубца в Санкт-Петербург, где он поступил в только что открывшуюся консерваторию. Сначала обучался как певец, но затем перешел в класс Н. И. Зарембы (теория композиции). В годы обучения Рубец получал стипендию РМО, что характеризует его как успешного ученика, на которого возлагали надежды.

Окончив вуз в 1866 году, Рубец посвятил себя, по преимуществу, педагогической деятельности, — вел элементарную теорию, сольфеджио и гармонию в консерватории, преподавал музыкальные дисциплины воспитанницам институтов благородных девиц и ученикам элитного учебного заведения Императорской России — Пажеского корпуса.

Педагогический и методический опыт Рубца нашел обобщение в нескольких музыкально-теоретических изданиях, многие из которых были переизданы и до сих пор используются в образовательном процессе. Среди них: «Метод преподавания элементарной теории и сольфеджио» (1867), «Метод преподавания первоначальных музыкальных сведений и сольфеджио» (1868), «Сборник упражнений для одного и многих голосов» (1870–71), «Ритмический сборник» (1873), «Сборник упражнения в ключах» (1874), «Краткая музыкальная грамматика» (1875), «Музыкальная азбука» (1876) и др.

Чрезвычайно велик вклад Рубца в материальное обеспечение образовательного процесса в консерватории. Молодой преподаватель неоднократно дарил вузу книги и ноты. Кроме того, Рубец считается основоположником Музея музыкальных инструментов Петербургской консерватории. Он всемерно содействовал пополнению коллекции музея традиционными народными инструментами. Известно, что в 1882 году при посредничестве Рубца в дар музею консерватории была преподнесена коллекция папуасских музыкальных инструментов Н. Н. Миклухо-Маклая²⁷.

Чрезвычайно велик вклад Рубца как собирателя фольклора. В одном из писем С.И.Танееву музыкант обозначил общее число зафиксированных им напевов и текстов народных песен — около 6000, однако опубликованной оказалась лишь небольшая часть его архива. Основная часть изданных материалов представляет традиционную музыкальную культуру его родины — Восточного Полесья. Рубцу принадлежат несколько сборников обработок народных песен²⁸ (с 1870 г.), а также один из первых опытов публикации фольклора в формате научного свода — «216 народных украинских напевов» (первое издание — 1871). Такие особенности сборников Рубца как территориальная паспортизация записей²⁹, полнота представления песенных сюжетов, фиксация диалектных особенностей, а также отражение многоголосия и мелодической вариантности позволяют считать их новаторскими изданиями.

²⁷ В отчетах РМО есть встретились сведения и о других традиционных музыкальных инструментах, поступавших в музей консерватории. В 1874–75 уч. гг. некто А. А. Виренус доставил в музей «японский музыкальный инструмент кото», Л. И. Кармалина — «6 музыкальных инструментов, находящихся в употреблении у лезгин» [4, с. IX]. В 1878–79 уч. гг. от ст. советника Гавриленко поступило «13 оригинальных инструментов» [5, с. III]. В 1879–80 уч. гг. бывший член РМО В. П. Гаевский подарил музею «пару испанских кастаньет» [6, с. III], а Великая княгиня от Ее императорского высочества Екатерина Михайловна — «весьма редкий музыкальный инструмент — гармонь-флют» [6, с. III].

²⁸ Всего вышло в свет пять выпусков «Сборника украинских народных песен» по двадцать песен различных жанров, обработанных для голоса и фортепиано [9]. Они неоднократно переиздавались, а потом были объединены и изданы в одном томе [8].

²⁹ При записях указываются, в основном, губерния и уезд, в ряде случаев — конкретный населенный пункт, иногда — только губерния. Источники описывают довольно широкий в географическом отношении ареал, охватывающий Черниговскую (Нежинский, Стародубский, Новозыбковский, Остерский, Борзенский, Сосницкий, Мглинский, Конотопский и Новгород-Северский уезды), Полтавскую (Прилуцкий и Хорольский уезды), Харьковскую (Изюмский уезд) и Киевскую (Уманский, Сквирский и Чигиринский уезды) губернии.

«Антология 216 народных украинских напевов» выстроена по жанровому принципу. Автор выделяет следующие разделы: веснянки (33), колядки (13), купальные (3), троицкая (1), весельные (9), козацкие (31), чумацкие (26), уличные (18), про кохание (15), бурлацкие (38), семейные (18), рекрутские (5), колыбельные (1), детская (1), дума (1). Очевидно, что наибольший вес в публикации имеют песни календарно-обрядового цикла, в особенности, веснянки и колядки. Лирика разделена на рубрики по сюжетно-тематическому принципу; немногочисленны записи свадебных песен, материнского и детского фольклора.

Один из интереснейших образцов антологии, представляющая лиро-эпическую традицию Малороссии — дума «Ой у неділю та дуже рано». Рубец публикует продолжительный фрагмент думы, характеризующий стилистику и особенности музыкального развертывания (тогда как во всех остальных образцах сборника приводятся напевы в объеме лишь одной строфы). Эпизоды свободно льющейся повествовательной речитации певца перемежаются с инструментальными фрагментами-вставками, исполняемыми на *кобзе* — струнном щипковом музыкальном инструменте семейства лютневых. Запись инструментальной музыки, осуществленная Рубцом, — одна из первых в отечественной этномузыкологии.

Пример 1. Дума «Ой у неділю та дуже рано» [1, с. 55]

В вокальных фрагментах обращает на себя внимание высотная реализация четвертой ступени лада (*с-cis*), ритмическая и мелодическая вариативность, наличие мелизматика, прихотливость сочетания декламации и внутрислоговых распевов. В инструментальной партии авторскими ремарками выделяются два различных по протяженности и музыкальному содержанию фрагмента: «наигрыш» и «кобза». В «наигрыше» представлена инструментальная версия вокальной речитации, тщательно обозначены артикуляционные особенности: короткие слиговки, чередующиеся со стаккато, знак ферматы в конце. Фрагмент, обозначенный Рубцом как «кобза», представляет собой разложенное трезвучие основной тональности в широком расположении, набранном более мелким шрифтом (второе появление аккордового перебора в предпоследнем такте не отмечено авторской ремаркой и не выделено арпеджиато).

Примечательно, что практически одновременно с Рубцом интерес к кобзарскому искусству проявил композитор, хормейстер и фольклорист Николай Витальевич Лысенко (1842–1912). Первый созданный им «Сборник украинских песен для голоса с фортепиано» в 1868 году, а в первой половине 1870-х (т. е. параллельно с Рубцом) Лысенко сделал несколько сообщений о талантливом кобзаре Остапе Вересае³⁰. В 1873 г. он прочитал доклад «Характеристика музыкальных особенностей украинских дум и песен, исполняемых

³⁰ Остап Микитович Вересай (1893–1890) — известный украинский исполнитель на кобзе, народный певец.

кобзарем Вересаем» на заседании Юго-Западного отдела Русского географического общества в Киеве, в 1874 г. подготовил выступление Вересая на Третьем археологическом съезде, а в 1875 г. организовал несколько выступлений кобзаря в Петербурге.

Возможно, что одним из результатов петербургских концертов Вересая стало пополнение коллекции Музея музыкальных инструментов Петербургской консерватории малороссийскими музыкальными инструментами. В Отчете РМО за 1880–81 уч. г. имеются сведения о том, что «от А. И. Рубца для музея Консерватории [поступило. — *И. П.*] — 2 малороссийских музыкальных инструмента» [7, с. XI].

Ряд музыкальных инструментов, в частности, *кобза*, были исследованы в работе М.О. Петухова [6], сотрудника консерватории, который сменил Рубца на посту хранителя музея. Рубец неоднократно консультировал Петухова на этапе создания его труда, о чем сказано и во вступлении, и в основной части исследования. Как свидетельствует Петухов, кобза была «доставлена» Рубцом из Малороссии [3, с. 14].



Рисунок 1 – Портрет А. И. Рубца

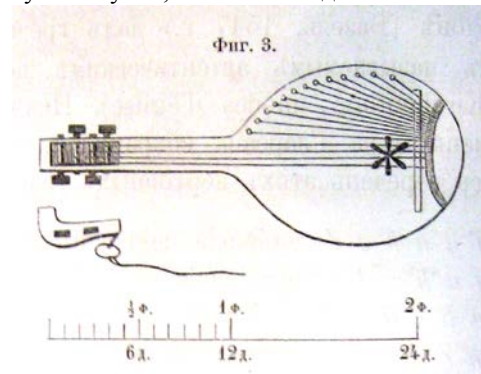


Рисунок 2 – Изображение малороссийской кобзы [3, с. 14]



Рисунок 3 – Кобза Остапа Вересая [2, с. 283]

Автор труда приводит подробное описание музыкального инструмента и отмечает, что основные сведения о строе и технике звукоизвлечения привел именно Рубец. Четыре основные струны кобзы образуют звукоряд *G–C–g–d* («баски»), который расширяется за счет тринадцати приструнок, расположенных на корпусе. Со слов Рубца Петухов описал манеру игры на кобзе: Бандурист играет на басках большим пальцем правой руки, а на другие четыре ее пальца надевает железные когти, которыми и зацапает приструнки [3, с. 14]. Несмотря на то, что это описание расходится с кобзой Вересая, Петухов вполне доверяет Рубцу, приходя к выводу о том, что «в разных местностях существуют разные приемы игры на кобзе» [3, с. 14].

Приведем описание кобзы Вересая с комментариями, касающимися приемов игры, по публикации в журнале «Киевская старина»: «Бандура, как показывает прилагаемый рисунок, состоит из *ручки* или грифа *А*, выпуклого овала — *спідняка*³¹ *В* и вибрирующей поверхности — *верхняка* *С* или дейки с отверстием — *голосником* *Д*. Струны, начинаясь от прикрепленного к окружности овала *приструнника* *Е*, перекидываются через деревянный порог — *кобылку* *Г* и идут к головке ручки, в которой сидят колочки для подтягивания или опускания струн. Всех струн 12 (но бывает 20, 30 и более). Шесть больших струн называются *бунты*: 3 первые — *басы*, все они *кишкóви*, причем первый бас обмотан канителью; 4-ая медная (*дротóва*), 5-ая *прийма* и 6-ая *терця* — они из кишек прозрачных — *римских*; шесть коротких струн носят название *приструнков*, они бывают из кишек и медные. Кобзарь играет на бандуре сидя и держит ее в косвенном положении, но при игре пьес плясовых — совершенно вертикально. Левою рукою нажимает струны, правую же рукою перебирает, причем для произведения более сильного, резкого звука надевает на указательный палец наперсток с косточкой, т. е. деревянной полоской из лозы или орешника. Когда несколько бандуристов играют вместе, то одни играют преимущественно на *приструнках*, другие же им вторят на *бунтах*, что, заметим, производит весьма приятную гармонию» [2, с. 281–282].

Безусловно, более подробное описание, чем у Рубца, малороссийской кобзы представляет инструмент близкой конструкции, но привезенной из другой местности. Предположительно, в инструментальный музей консерватории (напомним, это произошло в 1881–82 уч. г.) попала кобза, музыкальные записи на которой Рубец опубликовал десятилетием раньше. Возможно, это был инструмент умершего кобзаря, но точно не кобза Вересая, которого Рубец не мог не слышать в Петербурге в 1875 году. Скорее всего, петербургские концерты малороссийского кобзаря лишь вдохновили Рубца на поиски музыкального инструмента, записи на котором он опубликовал в сборнике «216 народных украинских напевов» в 1871 году.

К сожалению, основной корпус музыкальных инструментов не сохранился в консерватории. В настоящее время часть этой некогда обширной коллекции находится в Музее музыки — Шереметьевском дворце, а также рассредоточены по другим музейным собраниям. Поиски малороссийской кобзы, некогда подаренной Рубцом в консерваторский музей, еще предстоят. Отрадно, что один из первых выпускников

³¹ Текст приводится в современной орфографии и пунктуации за исключением народных терминов (выделены курсивом).

Петербуржскай кансерватории внес столь существенной вклад в дело сохранения и изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки.

Список литературы:

1. 216 народных украинских напевов / записал и издал А. И. Рубец. – М. : Печ. Юргенсона, 1871. – 55 с.
2. К. Ф. У. О. Кобзарь Остап Вересай, его думы и песни // Киевская старина : ежемес. ист. журнал. – 1882. – Т. 1, № 8. – С. 259 – 282. – Режим доступа : Институт высоких технологий. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. URL: [http://iht.univ.kiev.ua/library/ks/1882/pdf/kiyvskaia-starina-1882-8-A-\(1574-1598\).pdf](http://iht.univ.kiev.ua/library/ks/1882/pdf/kiyvskaia-starina-1882-8-A-(1574-1598).pdf). – Дата обращения: 10.12.2013.
3. Народные музыкальные инструменты музея Санкт-Петербургской консерватории / исслед. с полиптиками и нотами в тексте М. Петухова. – СПб. : Тип. Императорской Акад. наук, 1884. – 56 с.
4. Отчет Петербургского отделения Русского музыкального общества за 1874–1875 гг. – СПб. : Тип. Голике, 1876. – 113 с.
5. Отчет Петербургского отделения Русского музыкального общества за 1878–1879 гг. – СПб. : Тип. Голике, 1880. – 200 с.
6. Отчет Петербургского отделения Русского музыкального общества за 1879–1880 гг. – СПб. : Тип. Голике, 1881. – 200 с.
7. Отчет Петербургского отделения Русского музыкального общества за 1880–1881 гг. – СПб. : Тип. Голике, 1882. – 206 с.
8. Рубец, А. И. Сборник 100 украинских народных песен : в 5 вып. – М. : Юргенсон, 1894. – Вып. 1 – 5. – 212 с.
9. Сборник украинских народных песен / сост. А. И. Рубец. – СПб.: Тип. Черкесова, 1870. – Вып. 1. – 35 с.; Вып. 2. – 41 с.; 1872. – Вып. 3. – 35 с.; М. : Печ. Юргенсона, 1882. – Вып. 4. – 28 с.

Тацяна Пладунова

ДА ПЫТАННЯ ТЫПАЛОГІІ ТЭМБРАЎ ВАКАЛЬНАЙ ЭТНАФОНІІ БЕЛАРУСАЎ

У дадзеным артыкуле зроблена спроба прадставіць багацце традыцыйнага вакальнага майстэрства Беларусі як панараму рэгіянальных гукаідэалаў, кожны з якіх змяшчае ў сабе разнастайныя эталоны гучання.

Tatiana Plodunova

TO THE QUESTION ON TIMBRES TYPOLOGY ON VOACAL ETHNOPHONY OF THE BELARUSIANS

This article attempts to provide the diversity of traditional vocal skills in Belarus as a panorama of regional ideals of sound, each of them contains a variety of sound standards.

Праблема захавання традыцыйнай спеўнай культуры беларусаў як адной з культурна-гістарычных адметнасцей народа зразумелая спецыялістам культурна-адукацыйнай сферы. Аднак крокам па засваенні вакальнай этнафоніі³² з'яўляецца асэнсаванне эстэтыкі народна-песеннага мастацтва, яго сацыяльна-дэтэрмінаванай прыроды. У працэсе вывучэння ўзораў этнафоніі даследчая і эксперыментальная педагогічная дзейнасць арыентуецца на так званы традыцыйны гукаідэал³³.

Спеўную этнафонію беларусаў магчыма прадставіць як панараму рэгіянальных гукаідэалаў, кожны з якіх змяшчае разнастайныя эталоны гучання. Традыцыйны гукаідэал ў рамках лакальнай традыцыі характарызуецца пэўным наборам этнафанічных эталонаў, якія адлюстроўваюць функцыянальна-семантычны змест традыцыйнай спеўнай культуры. Эталонныя гучанні, у сваю чаргу, вымалёўваюцца пэўнымі музыкальнымі сродкамі: дынамікай, вышыняй, атакай, тэмбрам, тыпам інтанавання, інш.

Найбольшую цікавасць выклікае пытанне фарміравання тэмбравай палітры гучання. Аднак у сучаснай фалькларыстыцы абгрунтаваная тыпалогія тэмбраў вакальнай этнафоніі яшчэ не складалася. Апошнія работы, у якіх надаецца ўвага тэмбравым характарыстыкам фальклорных напеваў, заснаваныя на ўсведамленні факту асаблівай важнасці дадзенай з'явы традыцыйнай культуры. Так, даследчык традыцыйных спеваў народаў Сібіры В. В. Мазепус распрацаваў арыгінальную метадыку артыкуляцыйна-акустычнага вызначэння тэмбраў і пастуліруе наступны прынцып класіфікацыі галасавых тэмбраў: Універсальнае значэнне мае артыкуляцыйны прынцып вызначэння тэмбру. Сутнасць яго заключаецца ў тым, што фіксуецца не сам тэмбр, а *спосаб яго*

³²Тэрмін “э т н а ф о н і я” (ад грэч. εθνος – народ, φωνή – гук) упершыню прымяніў украінскі этнамузыкалаг К.В.Квітка ў дачыненні да этнічнай спецыфікі тэмбравых асаблівасцяў гуку. У сучасных даследаваннях па музыкальнай фалькларыстыцы тэрмін этнафонія шырока выкарыстоўваюць для вызначэння стыляў і манер выканання [1, 464].

³³Тэрмін “традыцыйны гукаідэал” (уведзены Фр.Бозе) абагульняе спецыфічныя элементы вакальных і інструментальных стыляў, характэрныя для кожнай этнічнай культуры, у пэўную інтанацыйна-тэмбравую мадэль традыцыі і складаецца з такіх значных формаўтваральных фактараў як дынаміка, тэмбр, спосаб і манера гукавыманання, сваеасаблівасць музыкальнай інтанацыі, алгарытм рухальнай дынамікі музыкальнага выказвання (1, 158).