

Москвичёва Светлана Анатольевна

**ТРАДИЦИОННЫЕ НАИГРЫШИ ТАМБОВСКОГО КРАЯ: "МАТАНЯ": ЖАНРОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА**

В статье рассматриваются свойства и характеристики синкретической фольклорной композиции "Матаня", представляющей триединство инструментального, вокального и хореографического начал. Композиция является своеобразным знаковым символом Тамбовского региона, традиционно бытует на всей территории области, при некоторых местных особенностях исполнения сохраняет типичные исполнительские характеристики. В пору тотального угасания основ фольклорного музицирования устойчивая популярность композиции даёт возможность наблюдать черты традиционного коллективного творчества в его естественном аутентичном бытовании.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2012/5-1/30.html](http://www.gramota.net/materials/3/2012/5-1/30.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (19): в 2-х ч. Ч. I. С. 131-136. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2012/5-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2012/5-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

## Список литературы

1. **Aguilera A.** Buques de la Armada Española. Cronica y datos del 1885 al presente. Madrid: Editorial Naval, 1968. 241 p.
2. **El "Destructor"** [Электронный ресурс] // Historia naval de España y Países de habla española. URL: <http://foro.todoavante.es> (дата обращения: 15.11.2011).
3. **García Martínez J. R.** Cazatorpedero "Destructor" [Электронный ресурс] // El "Destructor" de Villaamil el primer torpedero contratorpedero. Madrid: Centro Marítimo y Naval Casto Méndez Núñez, 2009. (CD-ROM).
4. **Lago de Lanzón C.** La escuadra en proyecto // Revista General de Marina. 1887. Т. 20. P. 273–303.
5. **Rodríguez Elias A.** Los contratorpederos son "destructores" y no "destroyers" // Revista General de Marina. 1926. Т. 98. P. 653–662.
6. **Rodríguez Elias A.** Los precursors del "destructor" // Revista General de Marina. 1927. Т. 100. P. 27–31.
7. **Rodríguez González A. R.** Política naval de la restauración (1875–1898). Madrid: Editorial San Martín, 1988. 522 p.
8. **Villaamil F.** El "Destructor". Datos referents a la construcción y pruebas de este caza-torpederos // Revista General de Marina. 1887. Т. 20. P. 397–420.

**"DESTRUCTOR" AND WORLD SHIPBUILDING**

**Nikolai Vital'evich Mityukov**, Doctor in Technical Sciences, Associate Professor  
*Department of Heat Engines and Installations*  
*Izhevsk State Technical University*  
*Nico02@mail.ru*

The author considers the question of "Destructor" influence on world shipbuilding, and shows that the ship did not have any significant technical innovations, which could dramatically influence world shipbuilding. F. William's ideas did not find the continuation in world shipbuilding, but as the main tendency in destroyers development was displacement tonnage steady increase, in the mid-1890s destroyers corresponded to William's "ideal". The idea of "Destructor", as the ancestor of destroyer class ships (destroyers), occurred only in the 1920s, probably under the influence of A. Rodríguez Elias's works.

*Key words and phrases:* shipbuilding history; Spain; destroyer; naval innovations.

## УДК 7

*В статье рассматриваются свойства и характеристики синкретической фольклорной композиции «Матаня», представляющей триединство инструментального, вокального и хореографического начал. Композиция является своеобразным знаковым символом Тамбовского региона, традиционно бытует на всей территории области, при некоторых местных особенностях исполнения сохраняет типичные исполнительские характеристики. В пору тотального угасания основ фольклорного музицирования устойчивая популярность композиции даёт возможность наблюдать черты традиционного коллективного творчества в его естественном аутентичном бытовании.*

*Ключевые слова и фразы:* инструментальная традиция; гармошечные наигрыши; жанры народной инструментальной музыки; частушечные напевы; исполнительские характеристики; мотив-формула; импровизация.

**Светлана Анатольевна Москвичёва**

*Кафедра «Народная художественная культура»*

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова*

*moskvichyova\_sv@mail.ru*

**ТРАДИЦИОННЫЕ НАИГРЫШИ ТАМБОВСКОГО КРАЯ:****«МАТАНЯ»: ЖАНРОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА<sup>©</sup>**

В народной культуре Тамбовского края издавна существовало широкое разнообразие традиционных музыкальных жанров инструментально-песенно-хореографического направления. «Канарейка», «Базар», «Досада», «Барыня», «Страдания», «Шарлотского», «Шармач» – вот далеко не полный список фольклорных композиций с ведущей ролью инструментального начала.

В условиях современной жизни, когда модифицируются формы социальных взаимоотношений, становятся рудиментами старинные обычаи, наблюдается, к сожалению, процесс повсеместного угасания традиций фольклорного музицирования, веками бытовавших в устной народной передаче. Задача современных исследователей – не допустить забвения традиционных форм народного творческого общения и безвозвратной утраты уникального песенного и инструментального музыкального материала, являющегося канонической основой национального звукотворчества.

Ареал распространения многочисленных фольклорных наигрышей на территории Тамбовского региона неоднозначен, некоторые из них имеют узколокальную природу. Так, «Моршанские припевки», наигрыши «Кирсановского», «Елецкого» можно зафиксировать далеко не во всех районах области. В то же время повсеместной распространённостью и наивысшей популярностью в регионе характеризуется наигрыш «Матаня». Генетически слово «матаня» исходит из мордовского языка и в буквальном переводе означает «милый», «ухажёр».

Однако нередко в толкованиях современных сельских исполнителей тамбовской глубинки встречаем иную, народно-русскую фольклорную трактовку этого слова. Понятие «Матаня» в данной трактовке опирается на созвучное по разговорной речи слово «мотаться», т.е. не отличаться постоянством чувств. По определению самих народных информаторов, «Матаня» (может быть «он» или «она») – не жених, не невеста. Часто данное обращение относится к персонажу, безразличному сердцу исполнителя, «*выматывающему душу*» неопределённостью отношения к поющему:

Эх, Матаня ты Матаня,  
 Вся ты измоталася!  
 Посмотри-ка на себя:  
 В чём душа осталася!

Ой, Матаня, так не гоже,  
 То ходить, а то мануть.  
 Приходи, Матаня, к речке,  
 При тебе буду тонуть.

Кому Матаню частую,  
 А мне Матаню редкую.  
 С моим Матанечкой гулять  
 Натуру надо крепкую.

Эмоциональные стороны куплетов «Матани» могут быть разнообразными, в целом их можно охарактеризовать как частушки-насмешки, выражающие радость, отчаяние, гнев и другие стороны человеческой психики. Следует заметить, что куплеты, содержащие обращение «Матаня», могут исполняться на мелодии других наигрышей, таких, к примеру, как «Досада», «Страдания», «Канарейка». Вместе с тем в куплетах наигрыша «Матаня» данное обращение не является принципиально единственным и может быть заменено словами *милёнок*, *дружочек*, а также подходящими по ситуации именами.

Наигрыш «Матаня» являет собой синкретическую композицию, предполагающую музицирование «под пляску» с исполнением частушек. Характерные признаки композиции – двудольный размер, быстрый темп, акцентная артикуляция. В музыкальном отношении импровизационная структура «Матани» вырастает из короткого тематического «зерна» – незатейливого мотива в объёме кварты, состоящего из двух нисходящих попевок.



Нотный пример № 1.  
 Мотив-формула «Матани»

Данный мотив является своего рода интонационным каркасом мелодического развития музыкальной структуры наигрыша, единым как для инструментальной, так и для вокальной его составляющей. Вокальная партия не так часто допускает прямое цитирование мотива. Как правило, исполнитель куплета мыслит его мелодическое развитие как подголосок, обвивающий стержневую линию мотива, являющегося гармоническим и порой интонационным ориентиром вокальной импровизации. В качестве примера приведём вариант исполнения куплета «Матани», зафиксированный от гармониста А. В. Дубровина.

♩ = 140

Нотный пример № 2.  
 Напев «Матани» записан от А. В. Дубровина (1950 г.р., г. Тамбов)

Гармоническую основу наигрыша в целом определяют последовательно чередующиеся функции: S-(Т)-П-D-Т (тоническая функция, указанная в скобках, применяется не всеми гармонистами, во многих случаях на протяжении такта звучит субдоминантовая функция). Таким образом, первая нисходящая попевка (ориентированная на 1-2-й такты мотива) заканчивается в миноре (II), придающем на фоне господствующих мажорных функций лирический колорит, вторая попевка (3-4-й такты мотива) – приводит к утверждению тоники.

Процесс взаимодействия участников композиции «Матаня» весьма часто подразумевает разделение исполнителей на оппозиционные сферы – как правило, мужскую и женскую (иногда в качестве соперничающих сфер выступают родственные кланы на свадьбах). Оппозиция между женской и мужской сферами может быть актуальной даже в случае отсутствия в «игре» исполнителей-частушечников мужчин. При таких обстоятельствах шутки, насмешки, «колкости» могут быть обращены не только к «заочным» Матаням, но и к гармонисту как представителю мужского сотоварищества. Гармонист – особо важная фигура в творческом коллективном процессе, и на его поведение следует незамедлительная реакция женской частушечной сферы:

Гармонист, гармонист,  
Не смотри глазами вниз,  
Смотри прямо на меня –  
Завлекать буду тебя.  
Гармонисту за игру,  
За игру игручую:  
Два солёных огурца,  
Картошку рассыпучую!

Гармонист устал,  
Запинаться стал,  
А я ему стулицу  
Вынесу на улицу.  
Гармонист, гармонист,  
Коротенька шейка.  
Не глазей в потолок,  
Играй хорошенько!

В композиционных построениях «Матани» наиболее распространёнными являются четырёхстрочные частушечные куплеты (куплеты шести- и восьмистрочные встречаются в редких случаях). Варианты исполнения напевов куплетов могут быть разнообразными.



Ой, под ру га, до ро га я, ты при мне боль ше не плачь.

Ты влю для ла ся, я го во ри ла: не влю бляй ся, он тре пачь.

*Нотный пример № 3.*

*Напев «Матани» записан от Е. Н. Поляковой (1946 г.р., р.п. Петровка)*

$\text{♩} = 140$



рас сып ча та я, раз гар чи ва я.

Я на лич ко не кра си ва, но при ман чи ва я!

*Нотный пример № 4.*

*Напев «Матани» записан от М. М. Дубровиной (1951 г.р., г. Тамбов)*

Как правило, напев куплета «Матани» чётко разделяется на две фразы, каждая из которых имеет свою звуковысотную шкалу (о том же свидетельствуют и вышеприведённые примеры). Первую фразу напева условно можно поделить на два предложения, первое из которых включает звуки более высокие по тесситуре; второе предложение мыслится так же в верхней плоскости и заканчивается обязательно на тонике. Вторая фраза напева в большинстве случаев представляет собой опевание основного тона.

Приводимый выше мелодический архетип, выполняющий функцию интонационно-тематического ключа (Пример № 1), как упоминалось ранее, может быть прямо процитирован в вокальных партиях композиции «Матани». Часто при таком цитировании мелодически «скупые» куплеты скорее не поются, а скандируются,

т.е. исполняются как речитация на верхних нотах гармонической схемы наигрыша. Данная форма исполнения куплета, по мнению Е. В. Гиппиуса, может быть признана первичной основой для формирования интонационно-самостоятельной мелодии частушечного куплета, которая в период своего возникновения не имела самостоятельного мелодического значения, а лишь декламационно ориентировалась по гармоническому контуру наигрыша. *«Напев частушки образуется на скрещивании музыкального образа, данного в инструментальной импровизации гармониста, и поэтического образа, “сказываемого” певцом, на основании инструментального наигрыша... Поскольку речитативное сказывание частушки определяется импровизацией гармонического наигрыша, поскольку интонация певца следует за интонацией гармониста... исследование музыкальной стороны частушки возможно только через изучение гармонического наигрыша»* [1, с. 32-33].

Если в вокальных партиях куплетов «Матани» исполнителями не принято открытое цитирование мотива-формулы, то в инструментальных эпизодах такие включения допустимы. В общем формате звучания эпизоды-цитаты имеют функцию рефрена, могут исполняться как чётко, чеканно, в стиле пляски, так и лирично, напевно. Стоит заметить, что в инструментальной части композиции мотив-формула, наиболее рельефно выраженная в эпизодах-рефренах, приобретает дополнительные характеристики ритмического свойства: каждая нисходящая попевка заканчивается акцентированной синкопой, т.е. с точки зрения *инструментальной мысли* тематическое «зерно» выглядит так:



Нотный пример № 5.  
Мелодико-ритмический архетип наигрыша «Матаня»

Эпизоды-рефрены чередуются с эпизодами вариативного характера, занимающими в общем объёме звучания наигрыша наиболее значительное место. Вариативно-импровизационные эпизоды, представленные пассажами в партии правой руки, в своём мелодическом развитии свободно удаляются от интонационной канвы мотива-формулы, в то же время функционально-гармоническая основа, поддерживаемая партией левой руки, во всех эпизодах остаётся неизменной.

Успешность композиции «Матани», определяющаяся общим удовлетворением от совместного коллективного творчества, в наибольшей степени исходит от её инструментальной сопровождающей части. Для достижения «зажигательного» эффекта гармонисты применяют разнообразную ритмическую артикуляцию; так, для эпизодов-рефренов «Тамбовской Матани» обычно традиционна ударная сильная доля в нечетных тактах и акцентированная синкопа в четных. Вариативные эпизоды, чаще всего представленные пассажами шестнадцатыми, украшаются акцентами по творческому усмотрению народных музыкантов. Обобщить закономерности строения и развития вариативных эпизодов у различных гармонистов не представляется возможным, поскольку их практически не существует: каждый исполнитель мыслит развитие инструментального перебора, исходя из личного творческого композиторского потенциала.

В эпизодах-рефренах стилистические закономерности вырисовываются более рельефно. Каждая из фраз здесь может быть ориентирована на единую звуковысотную шкалу и представлена единым мелодическим материалом.

$\text{♩} = 160$

Нотный пример № 6.  
Наигрыш «Матаня» (фрагмент) записан от А. В. Мецзякова  
(1954 г.р., уроженца с. Ярцево Токарёвского р-на Тамбовской области)

В среде гармонистов употребляются термины: «*верхняя Матаня*» и «*нижняя Матаня*». Понятие играть «*вверху*» или «*внизу*» в трактовке гармонистов означает не ладовысотную характеристику перебора, а определяет положение правой руки на грифе во время его исполнения. В результате «*верхняя Матаня*» играет на нижних нотах (т.е. в нижнем регистре), «*нижняя Матаня*», соответственно, наоборот. «*Верхняя Матаня*» считается приоритетной, как имеющая больший спектр технических возможностей, впрочем, в процессе звукотворчества гармонисты легко модулируют из одного положения в другое.

Талантливые гармонисты, уверенно владеющие инструментом, в момент инструментального отыгрыша между куплетами производят тональные модуляции, чем особо подогревают эмоциональный накал композиции. Большинство народных инструменталистов осуществляют переход к новой тональности без мелодической подготовки, методом внезапности. Появление новой тональности утверждается в звучании эпизода-рефрена, исполняемого динамически ярко, в плотной фактуре, с четкими, чеканными акцентами. Исполнители частушек «поддерживают» появление новой гармонической палитры с видимым воодушевлением, что выражается главным образом через энергетику пляски, с подчеркнута активной жестикуляцией и более яркими «выбивающими» притопами. Эмоциональный всплеск у исполнителей в момент инструментальной модуляции можно трактовать как психологическую закономерность, его «переживают» и в различной степени проявляют как непосредственные участники творческого процесса, так и наблюдатели со стороны. На типичность ситуации указывают строки частушечного куплета:

Не хотела я плясать,  
Стояла, стеснялася.  
Так гармошка заиграла –  
Я не удержалася.

Иногда в процессе модуляций гармонисты интонационно отдаляются от мотива-формулы «Матани», продуцируя музыкальный материал, ничего общего не имеющий с исходным мелодическим архетипом. Впрочем, такие включения – часть импровизации, в конечном итоге материал интонационного «ключа» превалирует как наиболее подходящий для воплощения энергичного, акцентного начала «Матани».

Энергетика наигрыша предполагает ускорение темпа по ходу развития композиции. Некоторые гармонисты заведомо начинают игру в темпе значительно медленнее традиционного, т.е. как бы «с выходом», очевидно, для усиления эффекта дальнейшего эмоционального подъёма. Иногда в процессе игры, увлеченные исполнительским азартом, гармонисты начинают разгонять темп до чрезмерно скорого, что грозит разрушением всей композиции. Так комментирует типичную ситуацию Александр Сергеевич Маняхин (1955 г.р., уроженец с. Хмелина Бондарского р-на), известный на всю область и за её пределами как выдающийся народный гармонист с виртуозной исполнительской техникой, одаренный сочинитель-частушечник: «...“*Матанечку*” играл... да как врезал – они все поразбежались... Ругаются... Эта, – говорят, – такая игра ни к чему». Очевидно, что эмоциональный «перехлест» творческой натуры гармониста в определённой ситуации трактуется как существенный и непростительный недостаток.

В хореографическом плане – это пляска в круге или по кругу, где аккомпанирующий инструмент (или инструментальная группа) может находиться в центре круга, или вне круга, или в кругу вместе с поющими. В момент исполнения куплета поющий не пляшет, сопровождая исполнение артистичной жестикуляцией. Остальные участники действия как бы «экономят» движения, сберегая энергию к проигрышу, где пляска разворачивается «от души».

Народный танец, пляска – уникальное средство для поднятия жизненного тонуса, внутренней чувственно-эмоциональной энергии через «внешние» физические действия, как-то: притопы ногами, жестикуляция руками, исполнение различных колен. Всегда ценимая в народе способность продуцировать оптимизм и радость одним лишь желанием и участием духа в пляске реализуется наиболее естественно. Наблюдение процесса народного сотворчества, осуществляемого в рамках композиции «Матаня», наводит на мысль о том, что, возможно, индивидуальный, происходящий внутри исполнителя *энергообмен* (генерирование внутренней энергии и последующий выплеск ее «вовне») и есть суть удовольствия от пляски. Выплеск энергии – особая эмоциональная фаза, где наиболее ярко и в полном соответствии с реальностью проявляются свойства личности, черты характера исполнителя. В общем кругу исполнителей далеко не все одинаково энергичны (участие некоторых можно охарактеризовать как формальное). Активные участники творческого процесса, самовыражение которых демонстрируется в эмоциях, в жестах, пользуются в своём окружении особым вниманием не только в творчестве, но и в жизни; их плясовая активность трактуется как степень человеческой искренности. Из этого можно заключить, что коллективное вокально-инструментально-хореографическое сотворчество – один из способов *коммуникативного восприятия* друг друга членами общины.

Движения и жесты, рождающиеся в ходе развития композиции «Матаня», могут быть продиктованы как темпераментом и личными хореографическими способностями исполнителей, так и содержанием исполненного куплета. Мужские движения чаще всего отличаются темпераментом (руки над головой, притоп ноги с высоким подниманием колена, нередкое явление – выход «вприсядку» на середину круга). Женские движения характеризуются чёткими выбиваниями дробей ногами. Положение рук исполнительниц может трактоваться как произвольное с возможными вариантами: спокойные, с малой амплитудой движения на уровне

пояса, четкая пульсация кистями (либо раскрытыми, либо собранными в кулачки) в такт выбивания дробей, свободные «движения» рук вдоль корпуса и т.д. Часто, когда содержание куплета повествует о каком-либо конфузе или если исполнитель действительно испытал конфуз, скажем, от произнесённого текста, можно наблюдать типичную позу, причём как у мужчин, так и у женщин: голова – с наклоном вниз и некоторым поворотом в сторону, ноги в положении чуть «вприсядку», исполняют либо дробь, либо неспешную «походочку», выписывающую зигзаги. В процессе восприятия импровизационного развития композиции может возникнуть ощущение, что исполнители-участники танцуют не друг с другом, не вместе, а каждый сам по себе: пляшут, как «шаманят», вбивая в землю некое неистовство. Очень возможно, что некоторые движения, жесты, исполнительские особенности действительно имеют архаический смысл.

Интересный обычай исполнения «Матани», существовавший в селе Зайчёрка Никифоровского р-на, описывает гармонист Михалёв Николай Иванович (1954 г.р.). Географическое расположение Зайчёрки напоминает звезду: её пять лучей-улиц сходятся в центре, именуемом в народе «пяточок». Там, на пяточке, бойком транспортном месте, осенью в колеях от тележных колёс подолгу застаивалась вода. На Покров-день, когда все сельскохозяйственные работы официально были завершены (кроме того, день Покрова Пресвятой Богородицы считался престольным праздником в Зайчёрке), народ со всех улиц стекался в центр на «пяточок» и здесь проводилось общее веселье, причём пляски намеренно устраивались в лужах. На вопрос «Для чего?» Николай Иванович ответить затрудняется. «*Это я не знаю, не скажу... Я помню ещё с детства, как по лужам плясали!*» – вспоминает гармонист. Предположительно, существовало объяснение целесообразности странного по нынешним меркам обычая: соприкосновение человеческого азарта с Землей-кормилицей и водой посредством музыки и танца; обычай, исстари бытовавший в одном из самых плодородных, чернозёмных уголков России.

Уходят, модифицируются обычаи, сменяются поколения, но по-прежнему равнодушно русское сердце к ценностям музыкальной культуры предков, представляющим своего рода генетический код, зашифрованный в звуках, напевах, ритмах традиционных народных композиций.

#### *Список литературы*

1. Гиппиус Е. В. Интонационные элементы русской частушки // Гармоника: история, теория, практика: материалы международной научно-практической конференции. Майкоп, 2000.
2. Имханицкий М. И. Особенности и причины стремительного распространения гармонии в России // История, теория, практика фольклора: сб. научных статей по материалам III всероссийских научных чтений. Саратов, 2011.
3. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алма-Аты, 2007.
4. Михайлова А. А. Роль личности музыканта-исполнителя в сохранении фольклорной традиции // PAX SONORIS: история и современность: сборник статей и материалов. Астрахань, 2009.
5. Ромодин А. Человек творящий: музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
6. Щуров В. М. Стилиевые основы русской народной музыки. М., 1998.

#### **TRADITIONAL TUNES OF TAMBOV DISTRICT: “MATANYA”: GENRE CHARACTERISTICS**

**Svetlana Anatol'evna Moskvicheva**

*Department of Folk Artistic Culture*

*Tambov State Musical-Pedagogical Institute named after S. V. Rakhmaninov*

*moskvichyova\_sv@mail.ru*

The author discusses the properties and characteristics of the syncretic folk song “Matanya” representing the trinity of instrumental, vocal and choreographic origins. The composition is a kind of Tambov district significant symbol, which is traditional within the whole region, and with some local performance peculiarities retains typical performance characteristics. At the time of folk music foundations total extinction the steady popularity of this composition makes it possible to observe the features of traditional collective creativity in its natural authentic existence.

*Key words and phrases:* instrumental tradition; harmonica tunes; national instrumental music genres; chastushka (two-line or four-line rhymed poem on some topical or humorous theme) tunes; performance characteristics; motive-formula; improvisation.