

25. Schunda V.-J. *A cimbalom története [Текст] / V.-J. Schunda. — Budapest : Buschmann F. Könyvnyomdája, 1907. — 91 ol.*

УДК 787 : 78.071.2

Алексей Жерздев

КРИТЕРИИ КЛАССИФИКАЦИИ СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: «ОБРАЗЫ ЗВУЧАНИЯ» И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Цель данной статьи – предложить критерий классификаций струнно-щипковых хордофонов с точки зрения соотношения их звуковых образов и исполнительской техники. **Объект** исследования – совокупный «стиль-образ» инструментов данного семейства, **предмет** – проблема выработки критериев их классификации.

Основные результаты исследования. Вопрос о критериях классификации струнно-щипковых инструментов, несмотря на довольно значительное число посвящённых ему работ, остаётся во многом открытым, требующим отдельного изучения. Это обусловлено наличием разных подходов к феномену струнно-щипкового инструментализма, из которых выделяются основные два – собственно органологический и эстетико-музыковедческий.

Эти подходы связаны между собой, однако в конкретных исследованиях чаще всего преобладает и акцентируется лишь один из них. В органологии описываются внешние, технологические качества и свойства инструментов струнно-щипковой группы, прослеживается история их возникновения и дальнейшего функционирования. В музыковедении инструментализм, в том числе и струнно-щипковый, рассматривается контекстно, в рамках жанрово-стилевых комплексов музыки, возникавших исторически, где струнные инструменты щипкового вида то выходили на первый план, то уходили в «тень», а иногда и вовсе на определённый период исчезали из академического обихода.

Понятие «образ инструмента» (в том числе любого струнно-щипкового) предполагает наличие двух сил, одну из которых можно на-

звать центростремительной (стабильной, охранительной), а другую – центробежной (мобильной, изменяющейся, экспериментальной). В теоретическом плане это выражается в соотношении универсализма и специфики инструментов как орудий музыкального мышления. Присущая инструментам как «искусственным», «рукотворным» представителям «второй природы» отчуждённость от человека порождает их эстетическую и философскую символизацию, истоки которой содержатся в мифах и разнообразных религиозных культах. Будучи, по мысли Е. Назайкинского, *Paradigma musicum*, инструмент представляет собой «потенциальное музыкальное пространство всех собранных вместе его возможностей, ... существующих как бы вне времени или, точнее, вне художественно организованного времени» [5, с. 90].

Под последним автор имеет в виду музыкальное произведение – *Syntagma musicum*, которое выступает как конкретизация инструментальной парадигмы. Обобщающая функция, объективность существования инструмента не означают отсутствия его связи с творческой системой личности, стоящей в центре процессов формирования и эволюции музыкального мышления и стиля. Тот факт, что инструменты обладают своим стилем, классифицируемым В. Холоповой в рамках «видового» стиля («стиля каких-либо видов музыки» [13, с. 223]), означает субъективизацию инструмента, который в руках человека (прежде всего исполнителя) становится средством личностного стилового выражения.

Каждый инструмент – «орган ... искусственный и далеко не совершенный. ... Музыкант борется с инструментом, стремясь вложить в его звучание свой голос, и побеждает, подчиняет его себе. Особенности инструмента и техника исполнительской борьбы с ним, в сущности, и составляют его специфику» [5, с. 91]. Из этой «борьбы» и рождается стимул к расширению возможностей инструмента – путь к его универсализации. Не случайно напрашивается аналогия с соотношением различных видов искусства, которые развивались в направлении от синкретизма к последующему синтезу, но всегда стремились сохранить и обновить своё «лицо». То же самое происходит и с инструментарием, в развитии которого выявляются две противоборствующие линии-тенденции, определяющие в конечном итоге пути эволюции конкретных инструментов и инструментальных семейств. Суть

этих тенденций сводится, по мысли Е. Назайкинского, «к углублению специфики инструмента путем её преодоления» [5, с. 91]. На этой основе, путём диалектической борьбы универсализма и специфики, формировались и «образы» звучания, и исполнительские технологии, и композиторские приёмы письма для струнно-щипковых инструментов. Таким же способом формировались и их разнообразнейшие конкретные виды, как фольклорные, так и профессиональные.

По линии технологии, тесно связанной с музыковедческой органологией, критерии классификации хордофонов, к числу которых относятся и струнно-щипковые инструменты, уже достаточно давно выработаны. Они заключаются в следующем подразделении, которое можно найти практически в любых энциклопедиях. Струнные хордофоны (кроме смычковых) делятся на: 1) собственно щипковые (арфа, гусли, гитара, балалайка); 2) ударные (цимбалы); 3) ударно-клавишные (фортепиано); 4) щипково-клавишные (клавесин) [10].

Уже сам перечень разновидностей хордофонов, не связанных напрямую с использованием смычка, показывает явную взаимосвязь специфики и универсализма инструментов данного семейства, которые, сохраняя оригинальность и уникальность образа инструмента со щипково-ударным звукоизвлечением, присущего «музыке струн», перенимали конструктивные и выразительные свойства других инструментов, в частности, ударных и клавишно-ударных.

Как отмечается в работе В. Петрова, «прежде, чем рассуждать о репрезентации и символическом значении ... инструментов, ... необходимо уяснить, что они представляли собой объективно в тот или иной исторический период и как изменялись в процессе кросс-культурных заимствований и влияний» [7, с. 591]. Определяя историко-герменевтический метод изучения инструментария на основе старинной иконографии, текстологии, археологии, автор замечает, что «отследить меняющийся облик ... инструментов непросто. Хотя существует большое количество специальных музыковедческих работ и обзорных книг по истории древних и средневековых музыкальных инструментов, ... мы не обнаружили исследования, которое в нужном для нас аспекте последовательно прослеживало бы эволюцию вышеназванных струнных [киннор, кифара, псалтерий – А. Ж.], сочетая в своем рассмотрении широту географического охвата и протяженность вре-

менной шкалы с вниманием к деталям – историческим, а для Средних веков и текстуальным» [там же].

Рассматривая под этим углом зрения струнно-щипковые инструменты, исследователь обнаруживает закономерные преемственные (исторические и географические) связи между их бытованиями в разных цивилизационных контекстах. Например, «обнаруживается, что изображения еврейских музыкальных инструментов времен Бар-Кохбы копирует позднеримские модели струнных, хеттско-египетские лиры обнаруживаются в минойской и микенской цивилизациях, а разновидности ассирийских арф – в средневековой Андалусии» [7, с. 591–592].

Подобные кросс-культурные совпадения нельзя назвать в полном смысле заимствованиями. Они были закономерными в плане междоцивилизационных общений, которые в конечном итоге объединяют процессы как художественного, в частности, музыкального, так и научного мышления.

Речь идет о «наложениях» и взаимодействиях разных коммуникационных языковых систем, наблюдаемых как в искусстве, так и в науке. Как и в науке (а инструменты – результат взаимодействия художественного и научного опыта), «появлением нового языка фиксируется реакция музыкального искусства на зарождения нового мировоззрения, формирующего новое художественное сознание» [1, с. 15]. В наукологических источниках, в частности, в работе Б. Старостина [9], выделены факторы, обуславливающие эти процессы: 1) изменение географического горизонта; 2) судьбы этнической консолидации; 3) эпистемогенное воздействие различных форм общественного сознания; 4) социально-экономические факторы [9, с. 214–215].

Эволюционные процессы в музыкальном инструментарии, в том числе и струнно-щипковом, полностью подвержены, как и любые другие культурно-языковые явления, влиянию этих факторов. Однако здесь необходима «поправка на стиль», поскольку инструменты развиваются не сами по себе, а «по воле» музыкантов – мастеров-изготовителей, композиторов, исполнителей, живущих и творящих в определённую эпоху. Любое стилевое явление в искусстве всегда обладает свойствами некоей парадигмы, что относится ко всей системе стилевой иерархии, но особенно ярко проявляется (результатируется) в исторических стилях.

Тот факт, что инструменты струнно-щипкового семейства обладают собственным стилем, присущим их совокупному «образу», определяет, наряду с культурно-генетическим, критерий стилового содержания в классификации типов (видов) данного рода инструментария. Философско-мировоззренческие основы, культурный фон, в рамках которого функционируют инструменты как артефакты культуры, её овеществлённая память становятся главными стилеобразующими факторами.

Определяя музыкальный стиль с философско-культурологических позиций, В. Суханцева рассматривает подступы к нему, предлагая для этого ряд необходимых понятий: «история», «стиль», «эпоха», «творческий стиль», «парадигма» [11, с. 3]. Первый критерий – «история» – означает не только общеизвестный факт необходимости исторического подхода к изучаемому явлению, но и «требование исследования какого-либо явления в контексте его [явления] исторической конкретики вкупе с запретом приписывания анализируемому объекту характеристик из “будущего” – исторической точки, в которой находится наблюдатель» [там же].

Что касается «стиля» и «эпохи», «творческого стиля», то эти категории в совокупности выступают в широком понятийном диапазоне. Например, «стиль эпохи», по В. Суханцевой, «вовсе не означает только и именно художественный стиль, хотя определенные проявления последнего весьма часто воспринимаются как эпохальные» [11, с. 3]. Музыкальный инструментарий в эпохально-стилевом значении характеризуется совмещением художественного стиля с установками-парадигмами, связанными с другими формами общественного сознания, – религией, наукой, этикой, политикой, социальной психологией и др.

В совокупности стилевые критерии подхода к изучаемому явлению (или сумме явлений), в частности, к семейству щипковых хордофонов, неизбежно приводят к «центральному звену» – ключевой парадигме, фиксирующей распространяемые на все времена и версии существования инструментов общие (доминантные) признаки («лого-культурные доминанты», по Г. Сорокиной [8]). Стиль в музыке отличается совокупным генетическим качеством (Е. Назайкинский [6, с. 20]), охватывающим все без исключения стороны выразительно-конструктивного комплекса, все средства музыкального

выражения. Рассматривая струнно-щипковый инструментарий как стилевое явление, следует опираться на генезис стиля в его философско-эстетическом понимании, то есть со стороны его, как замечает В. Суханцева, «укорененности в атрибутике мышления и выражения помысленного» [11, с. 3]. «Осмысление» и «выражение» (или «ноуменальное» и «феноменальное», по А. Хасаншину [12]) представляют собой «полюсы» в музыкальном стилеобразовании, что относится и к инструментальным стилям.

С философской точки зрения это выражается в понятии «дистанция»: «Человек, живя в мире, мыслит мир, чем и выделяется из него»; ... «выделение из мира, равное самосознанию, уже есть дистанция несовпадения с реальностью, вымысел о ней, т. е. превращенная мысль» [11, с. 6]. И всё же центральной по значению категорией стилового уровня, определяющей все остальные критерии классификации «образа-стиля» инструмента или инструментального семейства, является художественная парадигма.

Парадигмальный критерий позволяет определить то общее, устойчивое, константное, которое характерно для всех проявлений струнно-щипкового инструментализма как единой стиле-видовой системы. Понятие парадигмы, пришедшее в музыкальную науку XX в. из наукологии (Т. Кун [4]), было известно ещё в античности (гр. *paradeigma* – пример, образец – термин, которым пользовался ещё Аристотель). Как замечает в этой связи И. Котляревский, Т. Кун через шестнадцать столетий возрождает аристотелевское понятие, открывая тем самым «новую историю парадигмы» [3, с. 31]. Исследователь отмечает, что понятие парадигмы оказалось актуальным и для современного искусствоведения, при этом в одном случае «парадигмами становятся художественные каноны в искусстве», в других случаях «возможно введение парадигмы в сферу самих объектов, т. е. изучение тех или иных явлений как парадигм» [там же, с. 31].

В музыкальной науке парадигмальный аппарат позволяет систематизировать общие свойства и отношения различных явлений феноменального и ноуменального порядков, «исходным моментом которых выступает некий виртуальный объект, который непротиворечиво входит в их множественность» [3, с. 32]. Присущая понятийной парадигме имманентная двойственность выражается в наличии двух

«осей», которые автор определяет как «объектную» и «теоретическую», подчёркивая при этом их неразрывное единство.

Экстраполируя признаки понятийной парадигмы на органологию, в данном случае, на струнно-щипковый инструментализм, можно в качестве основных критериев классификации этого инструментального семейства выделить образно-стилевые «матрицы», которые остаются неизменными, константными, прямо не зависящими от времени и географии бытия и функционирования тех или иных инструментов.

Не случайно в органологических исследованиях постоянно отмечается родство струнно-щипковых артефактов, возникавших в разных регионах, национальных традициях, в разных музыкально-художественных школах. Это родство и составляет объектную парадигмальную «ось» струнно-щипкового инструментария, которая существует параллельно с теоретической, – знаниями и представлениями о тех или иных инструментах и музыке, создаваемой «на них» или «для них». В первом случае (музыка, создаваемая «на инструменте») первичен творческо-исполнительский фактор, а образ-стиль инструмента существует в синкрезисе как парадигматическая общность в исполнении-создании произведения. Во втором случае (музыка, создаваемая «для инструмента») действует уже закон «опусной» композиторской традиции, в которой автор произведения как бы делегирует свои функции потенциального исполнителя мастеру другого музыкального «цеха» – виртуозу-профессионалу (в других случаях – и исполнителю-аматору).

Следуя логике классификационных критериев, обозначенных выше – исторического, парадигмального, органологического, музыковедческого, исполнительского, композиторского, – следует попытаться использовать их для классификации струнно-щипковых инструментов. С точки зрения общности истоков первичным будет внешний вид инструмента, на основании которого можно судить о его акустике в единстве органологической триады «вибратор – резонатор – артикулятор».

Исследуя истоки такого актуального для нашего времени инструмента, как гитара, ставшего олицетворением струнно-щипкового инструментального «образа звучания», В. Волков [2] отмечает, что образцы ранних (простых) персидских и месопотамских струнных

инструментов, за исключением так называемых остроугольных арф, представляли собой конструкции, состоящие из длинной шейки (грифа), прикреплённой к корпусу (звуковой камере). В качестве корпуса чаще всего использовалась тыква, название которой на санскрите звучит как «тумба» (tumba), а отсюда «все струнные инструменты с одним грифом можно отнести к “тумбаровидным” (тыквообразным). ... Можно также ввести классификацию как малострунных, так и многострунных инструментов» [2]. Автор ссылается на имеющиеся классификации струнно-щипковых инструментов, отмечая, что они «вызывают много вопросов». Так, «одной из общепринятых во всем мире европейской классификацией музыкальных инструментов является система, обнародованная в 1914 г. Эрихом фон Хорнбостелем и Куртом Заксом, в которой инструменты группируются по способу извлечения звука. В 1932 г. во Франции была опубликована иная методика классификации, точнее, типологии, предложенная А. Шеффнером, удобная для описания неевропейских инструментов» [2].

При всех различиях классификационных подходов, определяемых эпохами и регионами, музыкальной ментальностью народов, населявших эти регионы, верованиями и культурами (известны, в частности, китайская классификация «баинь» («восемь звуков»), древнеиндийская классификация, изложенная в трактате «Натьяшастра» Бхараты, арабская классификация, появившаяся в X в. н. э.) [2], инструменты, в том числе и струнно-щипковые, рассматриваются по соотношению «образа звучания» и исполнительской технологии.

На примере гитары В. Волков демонстрирует основы лингвистического подхода к происхождению и бытованию инструмента. Этимологический критерий, возникающий на этой основе, часто дает ключ к обобщенным характеристикам образа звучания и техники игры на том или ином инструменте. Все названия инструментов вытекали исторически из практики общественного музицирования и функций того или иного инструмента в ней.

Если взять гитару, то в этом названии объединились, по мысли В. Волкова, разные по языковой этимологии корни: персидские – «chartar» («char» – четыре, «tar» – струна), древнеиспанские – “guitarra” (четыре струны), древнееврейские (на современном иврите «קָתָרוֹס» – «катрос, кийтарос» обозначает «лютня, гитара»),

арамейские – «qaytros» и португальские – «quartos» (четыре), греческие – κιθάρας (кифара), «в современной Греции кифарой (κιθάρα), называют гитару» [2]. Однако прямое перенесение на образы звучания и технологию игры лингвистических корней не всегда оправдано в характеристиках инструментов.

Выводы. Обобщая сказанное, можно предложить две группы критериев классификации струнно-щипковых инструментов: 1) историко-стилевую, основанную на совокупном образе звучания и общих свойствах инструментов, входящих в данное семейство; 2) технологическую, связанную с устройством, способом звукоизвлечения, фактурно-фоническими свойствами, композиторским письмом и исполнительством. В первую группу входят исторический, стилевой, парадигмальный музыкологический подходы, объединяемые в рамках органо-логической теории. Во вторую группу входят характеристики индивидуальных особенностей каждого отдельного инструмента, эволюция его разновидностей, техника игры, процессы спецификации и универсализации, прослеживаемые в процессе бытия и функционирования каждого отдельного инструмента как носителя видового стиля.

Обе группы критериев объединяются на основе глобального стилевого фактора, который является «всепроникающим» и действует постоянно, обеспечивая стабильные и мобильные свойства образов звучания каждого струнно-щипкового хордофона. Среди устойчивых и постоянных критериев, обеспечивающих характеристики инструментов указанной группы, выделяются как внешние, так и внутренние факторы. К первым относится визуально-акустический фактор, по признакам которого струнно-щипковые инструменты делятся на: а) малострунные и многострунные, б) с грифом и без грифа. Второй «внешний» фактор – общественная роль, определяемая той или иной исторической практикой, в которой существенно соотношение трёх функций инструмента: 1) аккомпанирующей прикладной; 2) ансамблевой; 3) сольной.

К «внутренним» факторам относятся: 1) языковой, связанный с репрезентацией через струнно-щипковые хордофоны определённых этапов развития музыкального мышления-стиля в его фактурно-тембровых показателях – монодическом, гетерофонном, полифоническом, гомофонном; 2) исполнительской технологии, где музыка про-

является как «игра», в первую очередь, виртуозное исполнительство, совершенствование которого было главной движущей силой в эволюции струнно-щипковых инструментов (это отражено в направлении современной аутентики, называемой в последнее время «исторически информированной исполнительской практикой» (HIP – Historically Informed Performance Practice); 3) информационно-аналитический и дидактический, включающий: а) степень изученности того или иного инструмента в имеющейся литературе о музыке, б) наличие «школ игры», в) различные мероприятия, связанные с популяризацией того или иного струнно-щипкового инструмента как предмета слушательского внимания и учебной практики.

Дальнейшая разработка проблем струнно-щипкового музицирования связана с рассмотрением отдельных видовых стилей инструментов, каждый из которых имеет свои специфические «образы звучания» и «технологии». Среди наиболее значимых струнно-щипковых хордофонов – лютня, гитара, мандолина, арфа в их различных модификациях, национально-специфические инструменты, в частности, украинская бандура. Применение разработанных в данной статье классификационных критериев к видовым стилям названных инструментов определяет, как представляется, перспективы дальнейших исследований в области струнно-щипкового музицирования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы) [Текст] / Л. Березовчук // Эволюционные процессы музыкального мышления : сб. науч. тр. / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. — Л., 1986. — С. 3–20.
2. Волков В. От «цитоля» к «катросу» (попытка выяснить древнее название гитары) [Электронный ресурс] / Валерий Волков. — Режим дост. : <http://guitarists.ru/history>.
3. Котляревский І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства [Текст] / І. Котляревський // Науковий вісник : зб. наук. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Київ, 1998. — Вип. 7: Музикознавство – з XX у XXI століття. — С. 31–34.
4. Кун Т. Структура научных революций [Текст] / Т. Кун. — М. : Ермак, 2003. — 265 с.

5. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.*
6. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.*
7. Петров В. В. *Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах (к истолкованию одной англо-саксонской глоссы) [Текст] / В. В. Петров // Интеллектуальные традиции Античности и Средних веков (исследования и переводы) ; [сост. и общ. ред. М. С. Петрова]. — М. : Кругъ, 2010. — С. 589–714. — (Гуманитарные науки в исследованиях и переводах. — Т. 1).*
8. Сорокина Г. В. *Логико-культурная доминанта [Текст] : Очерки теории и истории психоанализа и антипсихологизма в культуре / Г. В. Сорокина. — М. : Прометей, 1993. — 276 с.*
9. Старостин Б. А. *Параметры развития науки [Текст] / Б. А. Старостин. — М. : Наука, 1980. — 280 с.*
10. *Струнные музыкальные инструменты (хордофоны) // Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. — Режим дост. : <http://www.vedu.ru/bigencdic/60369/>. — Загл. с экрана.*
11. Суханцева В. К. *Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки [Текст] / В. К. Суханцева. — К. : Факт, 2000. — 176 с.*
12. Хасанишин А. *Вопросы стиля в музыке: суждение, феномен, ноумен [Текст] / А. Хасанишин // Муз. академия. — 2000. — № 4. — С. 135–143.*
13. Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства : учеб. пособ. [Текст] / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.*

УДК 7.071.1 : 786.61 (430)

Наталья Беличенко

ХОРАЛЬНЫЕ ФУГЕТТЫ БАХА: ЖАНРОВО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Среди 150 органных хоральных обработок Баха (которые далее, согласно распространённой англо-германской традиции, мы будем кратко именовать органными хоралами) фугетт имеется немного, около двадцати. Перечислим их в хронологическом порядке: BWV 719, BWV 1098, BWV 1103 из собрания Ноймайстера, BWV 696–699,

BWV 701–704 из так называемого «собрания Кирнбергера», почти все малые хоралы из *Clavier-übung III*. Необходимо учесть при этом, что авторство Баха в отношении подзаголовка *fughetta* бесспорно всего лишь в трёх случаях (BWV 677, BWV 679, BWV 681 из *Clavier-übung III*). Но и эти три «маркированных» хорала, во-первых, весьма далеки от привычного стереотипа фугетты как простой маленькой фуги, во-вторых, – существенно разнятся между собой.

Помимо хоральных фугетт, в органном наследии Баха имеются три хоральные фуги: две ранние (BWV 716 «Allein Gott in der Hoh», BWV 733 «Meine Seele erhebet den Herren» из «Магнификата») и одна поздняя фуга («Jesus Christus, unser Heiland», заключительный хорал из *Clavier-übung III*). Однако, если в ранних фугах Баха хоральная тема, как у Пахельбеля, целиком проводится в заключение в пролонгированном виде, то в зрелой хоральной фуге BWV 689 из *Clavier-übung III* Бах отказывается от этого приёма, сближая её, как верно подметил П. Уильямс, с клавириными фугами из второго тома «ХТК» [16, с. 391]. Кроме того, предназначение для исполнения *manualiter* (без участия педали) до такой степени усиливает сходство данной хоральной фуги с фугеттой, что способно поставить в тупик любого исследователя при попытке выявить отличия каждого из жанров в отдельности, исходя исключительно из их подобия.

Целью настоящей статьи является рассмотрение автономной, независимой от фуги, устойчивой жанровой специфики фугетты в её историческом контексте – как типичной разновидности органной хоральной обработки.

I. Фугетта – небольшая или недоразвитая фуга?

Практически во всех современных академических отечественных и зарубежных словарях мы находим определение фугетты как «небольшой фуги», что, на первый взгляд, логично объясняется производной – уменьшительной – формой слова. Так, в МЭ мы читаем: «[фугетта] – относительно простая по художественно-образному содержанию, композиционным приёмам и фактуре фуга» [6, с. 624]. В более позднем издании МЭС это определение повторяется почти дословно, с некоторыми уточнениями по поводу композиционных особенностей: «[фугетта] – небольшая фуга, главным образом для фортепиано или органа, сравнительно простая по содержанию и композиционным