

УДК 78.01+785

*А. Черноіваненко***ДО ПИТАННЯ ПРО КЛАСИФІКАЦІЮ
МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

У статті наголошується на важливості та необхідності вивчення музичних інструментів в тісному зв'язку з виконавським мисленням, з просторово-виконавськими прийомами гри, виконавською орієнтацією в просторі інструменту, формами ігрових рухів.

Ключові слова: музичний інструмент, класифікація, мислення «простором інструменту», виконавський підхід.

Питання класифікації музичних інструментів займають уми дослідників з давніх часів (одна з перших таких спроб проведена у стародавньому Китаї). При цьому в основу можуть покладатися різні критерії — матеріал корпусу, грифу, рами, джерела звуку; конструкція інструменту; спосіб звуковидобування; жанрово-стильові критерії виконуваної музики; діапазон; місце і роль інструменту в оркестрі або ансамблі; історико-міфологічні й духовно-моральні аспекти і т. д. Автори найпоширенішої сьогодні класифікації Е. Хорнбостель та К. Закс бачать у якості найбільш зацікавлених в упорядкуванні подібної систематизації, в першу чергу, «істориків музики, етнографів і зберігачів історико-культурних колекцій» [12, с. 229]. Однак стародавні філософи, а втім дослідники-інструментознавці в цілому зазвичай не брали до уваги виконавську складову буття музичних інструментів — без якої це буття (тобто живе звучання, яке втілює смисли) втрачає всякий сенс. Не претендуючи на революційний характер подібного підходу, спробуємо внести деякі уточнення в існуючий порядок класифікації музичних інструментів.

Спроб з тим або іншим ступенем точності систематизувати музичні інструменти в історії світових культур було чимало. Не всі вони виглядали науковими, універсальними та зручними (спочатку подібні цілі й не ставилися), оскільки часто не мали єдиних критеріїв диференціації та об'єднання інструментів до відповідних груп. В. Я. Пропп стверджує необхідність виділення і встановлення в класифікації однієї провідної постійної однозначної ознаки за умови використання тільки одного прийому в межах однієї рубрики (клас, рід, вид) [11, с. 76]. На нелегкому і довгому шляху класифікації музичних інструментів в різні епохи та у різних національно-етнічних шарах можна виділити

різні критерії й підходи. Так, в древньому Китаї формування своєрідною класифікаційної системи музичних інструментів («Баїнь») відбувалося відповідно до матеріалу, з якого виготовлений інструмент, у зв'язку з чим інструменти ділилися на вісім класів: кам'яні, металеві, мідні, дерев'яні, шкіряні, гарбузові, земляні (глиняні) і шовкові. Однак подібна речовість має виражений ідейно-символічний характер, що відповідає давній філософській та світоглядній традиції Китаю. Наприклад, свирель, виготовлена з яшми, символізувала тиху печаль. Ритмічний малюнок у виконанні на кам'яному або нефритовому щіціні — ударному інструменті — виступав символом ясності; вважалося, що в його супроводі приймаються наймудріші рішення. Звуки мідного дзвону (Джуна) супроводжували оголошення наказів правителів нації, тобто відбивали відважно-військові риси її життя. Дерев'яна флейта віддзеркалювала гармонію життя (що виступає східною протилежністю давньогрецького розуміння духових як носіїв земних розваг). Таким чином, описана класифікація базується на китайському філософському мистецтві тонких нюансів, що знаходило відображення в чуттєвому сприйнятті різноманітних тембрів, «розумної речовості» матеріалу інструменту в його співвідношенні з феноменом природи, сторонами світу, сезоном, з частинами людського тіла, алегорії з тваринами і т. д. В основі арабської, індійської і тибетської класифікації інструментів вже знаходимо принцип диференціації груп за джерелом звуку; а в африканських культурах — за функціональною ознакою, звуковисотними характеристиками, функцією інструменту всередині ансамблю, навіть за розмірами [6, с. 9].

У Стародавній Греції відомий розподіл на струнні — клас кіфаристики, кіфародії (Аполонічного, піднесеного, Божественного) і духові — клас авлетики, авлодії (діонісійського, чуттєвого, низького) при існуванні і ударних. Однозначна перевага струнних як виховуючих, гармонізуючих і підносячих душу людини ґрунтується на темброво-символічному морально-міфологічному аспекті. Таким чином, на класифікації інструментів тут позначилася найважливіша в житті стародавніх греків філософсько-мусікійна моральна основа. Ті ж класи фактично вказуються в Біблії (Псалтир: «Начальнику хору. На струнних знаряддях», «Начальнику хору. До флейти» [2, с. 536–538], «в середині діви з бубнами» — Пс. 67: 26). Взагалі в Біблії згадуються в різних ситуаціях безліч інструментів, кожен з яких виступає виразником деякого настрою, стану, носієм інформації, визначеної функції (в богослужінні, на святах, в поході, битві, похоронах чи інших

життєво-духовних ситуаціях). Римський філософ і енциклопедист Кассіодора IV–V століть вказує на ударні, струнні, духові (в такому порядку).

Середньовічні класифікації також в основному видають зазначену тріаду (Регіна Прюмського — X ст., Ісидора Севільського — VII ст., Валафріда Страбона — I хв. [5, с. 29–32], Гафуріуса XV ст. [майкап] та ін.). Названі класи (струнні, духові, ударні) фактично збереглися в популярних класифікаціях наших днів з розширенням (наприклад, електронних інструментів) або деякою трансформацією. Таким чином, класифікаційний принцип джерела звуку, що ліг на початку XX століття в основу найпоширенішої класифікації (Хорнбостеля — Закса), має давню основу, пов'язану, безперечно, з практикою музикування.

Втім, деякі вчені древності і середньовіччя виключали певні інструменти зі своєї класифікації зовсім. Наприклад, в енциклопедичному словнику Юлія Поллукса «*Onomasticon*» (II ст.) є поділ лише на ударні (в тому числі струнні) і духові (тобто в основі — засіб звуковидобування), у Боеція (VI ст.) та Авіценни (XI ст.) інструменти поділялися на щипкові, ударні і духові (смичкові не враховувалися зовсім). Трактат Себастьяна Вірдунга «*Musica getutsch und ausgezogen...*» («Музика, вивчена і коротко викладена...») початку XVI століття досить розмито вказує на три групи: 1) ті, що мають струни (сюди відносяться і клавішні, крім органу); 2) ті, що приводяться в дію «дугтям або свистом»; 3) «виготовлені з металу або інших звучних матеріалів» (С. Левін), або навіть вісім (Н. Зейфас) із застосуванням різних принципів класифікації [5, с. 37]. Італійський композитор, теоретик, співак і священник Л. Цакконі (XVI–XVII ст.) «прибрав» ударні, розділивши інші інструменти на духові, клавішні, смичкові і щипкові, що, можливо, було пов'язано з його духовним статусом (проте показовим для заявленого нами виконавської підходу є виділення щипкових і клавішних). Німецький композитор, теоретик і органіст М. Преторіус («*Suntagma musicum*» — «Твір про музику» 1618 р.) взагалі поділяв інструменти лише на дві групи за способом звуковидобування, але з наступним ускладненням-дробленням класифікаційної системи: духові (мундштучні та тростинові — за конструктивною ознакою) та ударні, відносячи до останніх і струнні (тобто ігноруючи смичкові). З точки зору функціонального підходу М. Преторіус ще ділив інструменти на фундаментальні і розважальні. Француз Марен Мерсенн («*Harmonie universelle*» 1637) чітко класифікує струнні, клавішні, ду-

хові. Німецький музикознавець XVIII століття Йоганн Маттезон, розглядаючи лише оркестрові інструменти, не зміг обійти увагою загальну для праць XVI–XVIII століть проблему класифікації: орган, клавір, лютню та подібні їм інструменти вчений відносить до розряду ударних (що зустрічалося, як бачимо, досить часто), виділяє струнні (chordata) і смичкові (fidicina), описує мідні (труба, тромбон, валторна), а потім дерев'яні духові (гобой, фагот, флейта) [5, с. 55]. Таким чином, класифікація інструментів у XVI–XVIII століттях безпосередньо пов'язується з економікою, розвинутою практикою оркестрових композицій-інструментовок (останні також не розділялися, що спочатку проявилось в другій половині XIX століття в російській консерваторській освіті), а неоркестрові, потенційно сольні (у мангеймця Яна Стаміца т. з. фундаментальні клавішні інструменти вийшли з оркестрового обігу) інструменти, як і слабо вживані в оркестрі ударні, часто фактично «скидаються» в якусь загальну групу. Подібну думку висловлює у своїх «Лекціях з естетики» в першій половині XIX століття Г. Гегель: «як основу пристрою музичних інструментів він виділяє «лінійний напрямок» — «пов'язаний повітряний стовп» (у духових) і «туго натягнутий матеріальний стовп» (у струнних)»; «площину» ж, на його думку, «дають лише «другорядні інструменти» (цит. за [5, с. 65]).

Підвищена увага до тембрової сторони музики з початком романтичної епохи ініціює і нові класифікаційні процеси музичного інструменталізму. Центральні позиції «романтичної» класифікації інструментів виражені в працях Г. Берліоза і Ф. Геварта. І якщо перший пропонує вельми умовну класифікацію (даючи при цьому всебічну образну характеристику окремих інструментів), то другий («Керівництво до інструментування» Ф. Геварта перевів на російську мову з власними коментарями в 1866 році П. І. Чайковський, віддавши їй перевагу перед виданим на 20 років раніше і відомим в Росії «Трактатом» Г. Берліоза [3]) пропонує цілком чітку систему поділу інструментів на струнні (смичкові і щипкові), духові (дерев'яні і мідні), ударні («з натягнутими шкірами» і «металеві») — явно з урахуванням оркестрової практики, але також і клавішні — струнні (фортепіано), духові (орган, фісгармоніка) [5, с. 78]. Серед інших важливих дидактичних відомостей Геварт проголошував функціональну рівноправність струнних і духових, що О. Полоцька слідом за Г. Баншиковим називає «горизонтальною концепцією оркестрового мислення» [10] (безсумнівно, під впливом й на сольний інструменталізм романтичної епохи). В рамках системи Ф. Геварта описує українські народні

інструменти на початку ХХ століття А. Гуменюк [4]. В основі класифікації музичних інструментів Геварта, що стала однією з основ сучасної європейської наукової систематики музичних інструментів, лежить «засіб видобування звуку».

В «Основах оркестровки» М. А. Римського-Корсакова (1891) виразові можливості оркестрових груп характеризуються фактично в певному порядку класифікації інструментів: смичкова група виділяється співучістю й виразністю, дерев'яна духова — «барвистістю» (на основі чіткої класифікації — родові та видові інструменти, інструменти носового і грудного відтінків, а також поняття «сфера виразної гри»), мідна духова — силою, значною рівністю звукоряду і тембровою єдністю кожного окремого інструменту, в «ударній та дзвенячій» виділяються інструменти з певною і невизначеною висотою, диференціюється і щипкова група. Тобто інструменти класифікуються «за здатністю до барвистості і виразності», через поняття «сфера виразної гри» [5, с. 95] — на основі композиторських засобів. Характеристика інструментів не зводиться до виявлення технічних і художніх можливостей інструментів, а спирається на вчення про тембри.

Першою науковою класифікацією музичних інструментів по праву вважається система В. Маййона, створена в 1893 р. на базі дослідження власної колекції і великої колекції Музею музичних інструментів Королівської консерваторії в Брюсселі, де він був хранителем [6], вдосконалена австрійським вченим Е. Хорнбостелем спільно з німецьким музикознавцем К. Заксом в 1914 р. Маййон ввів такі позначення, як клас, гілка, секція, підсекція (щось подібне до біологічної науки, відмовившись за порадою Геварта від «сімейств», здавна застосовуваних в органології для інструментів різних розмірів і настройки, але однієї й тієї ж конструкції). В основі класифікації В. Маййона — «звучне тіло, що коливається», тобто безпосереднє джерело звуку — єдиний критерій, на основі якого вчений виділив чотири категорії (групи) інструментів: аутофони (ідіофони) — самозвучні, мембранофони — перетинчасті або мембранні, хордофони — струнні та аерофони — духові. Саме цю класифікацію взяли за основу, розвинули й системно деталізували Е. М. фон Хорнбостель і К. Закс, запропонувавши досить складну і детальну внутрішню класифікацію. Однак в основі цього розгалуження (зважаючи на складність через індивідуальні особливості інструментів) лежать вже кілька критеріїв — джерело звуку, спосіб звуковидобування, конструктивні особливості (наприклад, співвідношення струноносія та резонатора), прийоми гри і т. д. Зна-

хідкою дослідників стало застосування до класифікації музичних інструментів блискучої цифрової системи Дьюї, яка передбачає замість звичайних поєднань цифр, літер і подвійних літер використання тільки цифр у вигляді десяткового дробу, де кожний подальший підрозділ може бути позначено цифрою, приставленою до кінця ряду праворуч. Так виникає можливість як продовжити диференціацію, так і по позиції і гідності останньої цифри встановити логічне розрядне положення в системі, а за допомогою крапок з'єднати в групи будь-яку кількість позицій-ознак. Самозвучні включають: ті, що коливаються шляхом удару, щипка варганних язичків або стрижнів, тертя, дуття на стрижні або пластинки. Мембрафони — шляхом удару, щипка струни під перетинкою, тертя по ній, наспівування або промовляння у бік перетинки. У групі хордофонів спосіб звуковидобування відсунутий в т. зв. «загальні заключні знаки підрозділу» (молоточки, пальці, тертя, плектри, смичок, колесо, клавіатура, механічне пристосування і т. д.), тобто не у другий ряд цифр, а далі, після крапки (крапок); у другому ряду чисел виявляється конструктивна ознака зв'язку струноносія та резонатора. Те саме можна сказати і про аерофони — у другому ряду ознака обмеження/необмеження повітряного стовпа самим інструментом або його частиною, потім свисткові, язичкові і мундштучні типи і вже в заключних знаках підрозділу — повітряний, гнучкий, жорсткий резервуар, клапанна / стрічкова механіка, клавіатура, механічний привід. Таким чином, класифікаційна система Хорнбостеля — Закса поєднує одночасно кілька принципів. Така контамінація, за визнанням самих авторів, є «бідою систематизаторів» і відображає неминучу умовність класифікацій зважаючи на зростання-зміни явищ і статичність систем, коли, наприклад, інструмент повинен «бути віднесений до двох (або більше) груп» [12, с. 229]. Тому автори «навмисно не розділили різні групи за одним-єдиним принципом», а пристосовувалися «до своєрідності даної групи», що оптимально підходить для «колекцій і каталогів», «зберігачів музеїв і дослідників» (тобто не враховує виконавського мислення «простором інструменту»), але не виключає в подальшому перестановку розрядної послідовності, створення нових підрозділів і включення нових ознак. Все це при цілком вивірній системності та універсальності дає привід для критики класифікації Хорнбостеля — Закса.

Одним з перших її здійснив Н. П. Зімін, який запропонував двокоординатну систему накладення ознак — акустичного (твердого тіла і газового обсягу) і функціонального (відношення до природи, лю-

дини і механічної силі) [8]). У 1932 році француз А. Шеффнер використовував іншу методику класифікації для зручності опису неєвропейських інструментів: всі хордофони, струни яких проходять уздовж корпусу-резонатора та шийки, яка відходить від нього — тип лютні; якщо струни проходять тільки уздовж корпусу — тип гітари; лютневі смичкові — тип фіделя, тобто тип «скрипки» і т. п.; ідіофони з дзвінками підвісками — тип сістра і т. п. Свої класифікації в ХХ столітті висували також Х. Х. Дреггер, Ф. Гелпін, Н. Бессарабофф (США), А. Модр, А. Бухнер, О. Елшек (Чехія), Ч. Дева (Індія), Дж. Монтагью і Дж. Бертон (Великобританія), О. В. Гордієнко, В. Біберган (Росія) та ін. У другій половині ХХ століття було запропоновано ввести новий клас — електрофони (тут порушена логіка «джерела звуку», але відображена тенденція системи).

Вельми цікавий варіант класифікації пропонує С. Муратов [8] (автору статті імпонує проголошеним виконавська основа), виводячи на передній план три критерії (в порушення принципу Проппа) — засіб звуковидобування, резонатор і джерело звуку (останній одночасно і критикується автором як провокуючий появу «в одному ряду абсолютно різних інструментів за своєю конструкцією та за музично-художнім змістом» [8]). Первинний рівень цієї класифікації ґрунтується на чотирьох засобах звуковидобування (удар, щипок, тертя і дугтя — відразу постає проблема комбінованих інструментів і комбінування штрихів і прийомів, наприклад, у струнників) з утворенням відповідних класів та з урахуванням прийому гри (рукою, простим пристосуванням, механікою в перших трьох класах і дугтям в інструмент, в резервуар, з пневматикою — у духових). Блискуча знахідка Муратова — використання двох основних типів резонаторів з відповідними підкласами з можливістю збільшити список без руйнування таблиці — дозволяє об'єднувати / диференціювати інструменти в їх індивідуальній якості (найважливіша сьогодні особливість).

Цілком струнка, ієрархічна і не дуже «важка система (від 4 до 10 рівнів, з швидким знаходженням універсальних і оригінальних відповістей) проте «спотикається» об складність сучасних інструментальних прийомів гри. Наприклад, як бути з поширеним піщикато (щипком) у т. зв. «фрикційних» (звичніше званих нами смичковими) і, навпаки, — з тремоло (частими множинними ударами вгору / вниз — ударами, а не щипками, це інший прийом) у щипкових, фактично застосовують в цей момент фрикційний принцип коливання струни? Принципово уникаючи «змішання в одній групі неспорідне-

них інструментів» (за якою ознакою? їх досить багато), С. Муратов поміщає в один клас (фрикційних) скляну гармоніку і скрипку, однак розташування скляних півсфер гармоніки імітує «фортепіанну» послідовність клавіатури за принципом інструменту з фіксованим ладом та й тембрально скляне джерело навіть віддалено не наближається до скрипки (тембральний підхід в ХХ столітті з легкої руки Б. Асаф'єва отримав надзвичайне поширення і розвиток). Музична скринька — в щипкових: на наш погляд, це не інструмент, а механічна іграшка, конструкція і т. д., тому що там не присутній живий виконавець, який привносить «живий» сенс у виконання. Муратов, сам скрипаль-виконавець, швидше підходить до класифікації як музичний майстер, з точки зору органології: критикуючи класифікацію Модра, він вірно зауважує: «Якщо гриф бере участь в звуковисотній зміні звучання струни, то клавіатура є частиною механіки, що приводить в дію щипковий або ударний механізм» [8]. Однак для виконавця (наприклад, в ситуації необхідності або бажання грати на іншому інструменті) надзвичайно важливі, на наш погляд, просторово-інструментальні параметри звуковидобування (удар, щипок, атака смичком або медіатором, просторова орієнтація на ігровому майданчику інструмента, координація обох рук або рук з амбушуром, спосіб передувания) і ведення звуку (ведення смичка або тремоло в довгих нотах і кантиленних структурах, інтенсивність дихання), за допомогою яких він подає свою виконавську художню ідею, — тобто критерії, пов'язані з виконавським інструментальним мисленням — «мисленням інструментом». Зрозуміло, з точки зору системної універсальної класифікації орган і акордеон (з фортепіанної клавіатурою) — в духових, а фортепіано — в ударних. Однак з позицій інструментально-виконавського мислення «простором інструменту», фактурного способу, форм і кінематики виконавських рухів — вони більш споріднені, ніж, наприклад, фортепіано і ксилофон або флейта і акордеон. Композитору (і частково слухачеві) швидше важливий момент тембральної спорідненості, артикуляційно-динамічних і фактурних (в тому числі сьогодні — сонорних) можливостей, — тобто критерії, пов'язані з композиторським мисленням, загальною звуковою образністю і просторово-артистичним компонентом. Втім, на проблематичність (майже неможливість) класифікації «складних» (концертних, вдосконалених та деяких специфічних народних) інструментів, з урахуванням нескінченно поповнюваного ряду критеріїв і принципів вказували ще Хорнбостель і Закс. У виконавській же

практиці вибудовується власний ряд «спорідненості», заснований на кінематиці інструментально-виконавських рухів і інструментально-артикуляційно-фактурно-просторового мислення, який ініціює в останні десятиліття нові мовні прийоми і навіть ідеаційні посили.

Професійно-повсякденна класифікація інструментів (і виконавців) в музично-виконавському середовищі від початку пов'язана, в першу чергу, з їх практичною діяльністю в сформованих колективних формах музикування (сформованих за темброво-функціональним принципом спорідненості / контрасту): духові (духовики), струнні — смичкові і щипкові (струнники), ударні — у всьому різноманітті (ударники), клавішні (піаністи, клавішники), з часу актуалізації популярно-масового («третього», за В. Конен) пласта — басові (басисти). Дещо осібно в цій побутово-виконавській класифікації стоять баяністи-акордеоністи — виконавці на удосконалених тільки в середині ХХ століття пневматичних клавішно-духових інструментах складної конструкції: їх так і називають — баяністи (акордеоністи), або навіть — народники (узагальнена назва всіх виконавців на удосконалених і академізованих народних за походженням інструментах, в тому числі на щипкових — домрах, балалайках, бандурах). Приблизно в цьому ж ключі традиційно формуються і виконавські кафедри (відділи) у спеціалізованих навчальних музичних закладах усіх трьох ступенів. У подібній побутово-виконавській класифікації, крім історико-оркестрового параметра, легко проглядається також зв'язок з технікою і технологією інструментальної гри, а також спорідненість форм виконавських рухів і інструментально-ігрових прийомів (включаючи можливість швидкого практичного освоєння інструментів, родинних за зазначеною ознакою), тобто — з виконавським мисленням в «просторі інструменту» або навіть «простором інструменту» (наприклад, фортепіано-клавесин-орган-акордеон; скрипка-альт-віолончель-контрабас; домра-балалайка-гітара і т. д.). Так, Н. А. Бергер вказує на «власне інструментальні установки в освоєнні клавіатури і читання клавіри як необхідної умови оволодіння музичної писемністю», стверджуючи «рівноправність понять просторової форми і форми часової» [1, с. 10–11]. Основну увагу дослідниця приділяє тим уявленням «про компоненти музики, які вже з перших моментів музикування виводять учасника цього процесу на слухо-рухові відчуття і забезпечують мобільність його мислення в різних видах музичної діяльності [1, с. 11]. При цьому музикування «вимагає екстрагенної поведінки музиканта (Д. Узнадзе)», яке полягає «в попере-

джувальних факторах мислення (С. Мальцев)». Ось тут і виявляється найважливіше значення спорідненості ігрових рухів і прийомів на різних за науковою класифікацією інструментах. Таке цілеспрямоване формування «руки, що чує» (слухо-моторних образів) здійснюється в єдності руху від часткового до загального і навпаки. Візуальне уявлення людини про просторову форму висотних проявів музики активізує її мислення, істотно збільшуючи пропускну здатність сприйняття. Так, наприклад, ігрове поле фортепіанної клавіатури створює специфічні передумови «для включення «архітектурно» оформлених клавішних блоків в творчість як естетичних об'єктів» [1, с. 25], а музика для фортепіано здатна перетворюватися в «слухо-рухові образи, аж до виникнення нових звукових явищ, які підтверджують свою художню цінність» [1, с. 26], що поширюється на всі клавішні з піаноподібною (і не тільки) чорно-білою клавіатурою.

Подібну точку зору висловлює і Г. Орлов, стверджуючи, що для європейської свідомості та мислення «звукові конструкції» як «ланцюги взаємопов'язаних структурних єдностей» (зі своїми висотними, регістровими, тривалосними, гучнісно-динамічними, тембро-фактурними, функціонально-ієрархічними характеристиками) в більшій мірі наповнені змістом, ніж «спостереження за безперервністю змін» [9, с. 55] (з нашої точки зору, це взаємопов'язані процеси). Однак було б невірним скидати «з рахунків» зазначений компонент цілісного процесу музичного мислення, який визначається Г. Орловим як «опространственное количественно измеримое операционное время», яке «предполагает существование некоего мысленного пространства», де названі вище об'єкти розміщуються, співвідносяться, трансформуються і т. д. Цей «проектний» простір зберігається в пам'яті з можливістю виявлення нових і традиційних зв'язків. Для європейської музичної системи, з точки зору Г. Орлова, «решітка попередньо визначеної установки висот глибоко засвоюється в процесі навчання» і канонізується «системою п'ятилінійної нотації» (також інструментальних табулатур як певних «карт» рухів пальців на клавіатурі або грифі інструмента) і «конструкцією багатозвучних інструментів». Клавіатура ж (як і гриф) служить «зримим», відчутним еквівалентом цієї «решітки» [9, с. 58].

Подібні просторово-часові процеси (вже зі своєю власною специфікою) складаються в множині грифових або багатострунних щипкових, смичкових, духових інструментів. Настільки різноманітні за тембровою і звукоутворювальною якістьями ударні об'єднані не стільки просторово-орієнтаційними ознаками, скільки споріднени-

ми формами виконавських рухів (ритмічні, в тому числі складні, удари, тремоло і т. д.) — пальцьовими або спеціальними пристосуваннями (паличками з різними наконечниками, молотками, щітками і т. д.) в безпосередньому контакті з джерелом звуку.

Оскільки, як відомо, «шлях до музикування» (Л. Баренбойм), включає в себе, перш за все, гру на інструменті (що, до речі, відбивається на методиці професійної музичної освіти з давніх часів до наших днів), ігнорувати зазначені процеси орієнтації і форм руху на інструменті (в тому числі в питанні класифікації інструментів) було б не просто несправедливим, а й невірним з точки зору цілісності інструментально-виконавського творчого акту як мисленнєво-образно-ігрового комплексу. «Виконавська» неформальна класифікація інструментів — струнні (смичкові, щипкові, багатострунні), духові (дерев'яні і мідні), ударні (включаючи всі види), клавішно-фортепіанні — заснована на практиці живого музикування, фактично укладається в найбільш поширену сьогодні (наукову), т. зв. класифікацію Хорнбостеля — Закса (про розрізнення наукових і виконавських класифікацій пише Є. Назайкінський, маючи на увазі, перш за все, можливість «проекування широковживаних класифікацій інструментів на структуру оркестру, що включає своєрідні «ударні артикулятори», «інтонатори» і «резонатори» [5, с. 291]).

В цілому сьогодні продовжує об'єктивно ускладнюватися сам принцип класифікації інструментів: спосіб гри, матеріали, що застосовувалися при виготовленні музичного інструменту, джерело звуку — неминуче збагачуються функціональністю інструменту, його соціальною значимістю, характером і прийомами інструментально-ігрової техніки, зоною поширення, естетико-міфологічними посиланнями і т. п., але головне — потужною складовою виконавського мислення з залученням мисленнєво-кінетичного поля як естетичного об'єкта — мисленням в «просторі інструменту» і «простором інструменту».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бергер Н. А. Теория музыки в современной практике музицирования : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. А. Бергер. — Саратов, 2011. — 42 с.
2. Библия : Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. — М. : Изд. Моск. патриархии, 1979. — 1372 с.
3. Геварт А. Ф. Руководство к инструментовке / соч. проф. А. Ф. Геварта ; пер. с фр., с прибавлением партитурных примеров из рус. соч., проф. П. И. Чайковского. — М. : П. И. Юргенсон, 1866. — 163 с., 70 с. ; нот.

4. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. — К. : Музич. Україна, 1967. — 241 с.
5. Дунаев Л. Ф. Становление инструментовки-науки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века : дис. ... докт. искусств. : 17.00.02 / Леонтий Федорович Дунаев. — М., 2000. — 327 с.
6. Кожевникова Д. В. Фоноинструменты в каменном веке на территории Северной Евразии : автореф дис. ... канд. ист. наук : спец. 17.00.06 «Археология» / Д. В. Кожевникова. — Кемерово, 2013. — 28 с.
7. Майкапар А. Музыкальный мир библейского человека [Электронный ресурс] / Александр Майкапар. — Режим доступа : http://art.1september.ru/view_article.php?id=200901313
8. Муратов С. Рациональная классификация музыкальных инструментов [Электронный ресурс] / С. В. Муратов. — Режим доступа : http://samlib.ru/m/muratow_s_w/musicalinstruments.shtml
9. Орлов Г. Древняя музыка / Г. Орлов. — Вашингтон ; СПб., 1992. — 253 с.
10. Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский переводит Ф. О. Геварта [Электронный ресурс] / Е. Е. Полоцкая. — Режим доступа: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Polotskaya %20E. E..pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Polotskaya%20E.E..pdf)
11. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки / В. Я. Пропп ; науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. — М. : Лабиринт, 2001. — 192 с.
12. Хорнбостель Э. Систематика музыкальных инструментов / Хорнбостель Эрик М. фон, Закс Курт // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей / под. ред. И. Мациевского. — М., 1987. — Часть первая. — С. 229–261.

Черноиваненко А. К вопросу о классификации музыкальных инструментов.

В статье отмечается важность и необходимость изучения музыкальных инструментов в тесной связи с исполнительским мышлением, с пространственно-исполнительскими приемами игры, исполнительской ориентацией в пространстве инструмента, формами игровых движений.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, классификация, мышление «пространством инструмента», исполнительский подход.

Chernoivanenko A. On the classification of musical instruments. This article highlights the importance and necessity of studying musical instruments in close connection with the performing thinking, the space-performing techniques of playing, performing orientation in the instrument space, forms of game movements.

Keywords: musical instrument, classification, thinking with «instrument space», performing approach.

