



А.Г. Алябьева

Традиционные музыкальные инструменты и музыкальное мышление

Учебное пособие

Краснодар 2011

**Министерство культуры Российской Федерации
Российский гуманитарный научный фонд
Федеральное государственное образовательное учреждение высшего
профессионального образования «Краснодарский государственный
университет культуры и искусств»**

**Кафедра музыковедения, композиции
и методики музыкального образования**

Традиционные музыкальные инструменты и музыкальное мышление

Учебное пособие

Краснодар 2011

Файл скачан с сайта aperoock.ucoz.ru

ББК 85.315.3

А 601

УДК 786

Издание выполнено при финансовой поддержке РГНФ 10-06-38666а-Ю

ISBN 978-5-94825-064-9

А 601

Алябьева А.Г. Традиционные музыкальные инструменты и музыкальное мышление. Учебное пособие. – Краснодар, 2011. – 40 с.

Рецензенты:

Галицкая С.П. – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

Шушкова О.М. – доктор искусствоведения, профессор Дальневосточной государственной академии искусств

Проблема музыкального инструментария и музыкального мышления относится к области знания, еще только осваиваемой музыковедами, и является достаточно новой для студентов и преподавателей, как специальности «музыковедение», так исполнительских специальностей. В настоящей работе прослеживается функционирование традиционного музыкального инструментария в контексте мифологического и религиозно-мифологического мышления. Работа адресована преподавателям и студентам консерваторий, вузов культуры и искусств, музыкальных училищ.

Печатается по решению Учебно-методического Совета Краснодарского государственного университета культуры и искусств.

ISBN 978-5-94825-064-9

ББК 85.315.3

УДК 786

*Краткий экскурс в проблему – структура-темброформа-функция –
мифологическое/внемифологическое в музыкальном мышлении –
оппозиция вокальное/инструментальное – музыкальный
инструмент в контексте мифологического мышления –
музыкальный инструмент контексте религиозно-мифологического
мышления*

Проблема музыкального инструмента и музыкального мышления была предложена к рассмотрению И.И. Земцовским, прежде всего, в связи с постановкой вопроса о происхождении музыки. При этом отмечалась многогранность данной темы и ее объемность, что требует привлечения специалистов из различных областей гуманитарного знания и «многолетней работы целого научно-исследовательского института» [9; с. 125].

Изучение проблемы музыкального инструмента и инструментального мышления следует начать с постановки вопроса о роли (функции) инструмента в контексте определенного музыкального склада. В отечественном музыкознании утвердился взгляд на музыкальный склад как на принцип организации звуковысотного пространства (то есть принцип музыкального мышления): «Склад музыкальный – понятие, определяющее специфику развертывания голосов (голоса), логику их горизонтальной, а в многоголосии вертикальной организации» [17; с. 502].

Однако, в понимании склада музыкального, как определенного принципа мышления существует некая двойственность, так как в одном и том же определении содержится возможность его отождествления с фактурой: «Одноголосию чаще свойственен монодический склад музыкальный» и далее: «Однако не всякое одноголосие монодично». Монодии отказывается в вертикальных параметрах на основании того, что «звуки соотносятся по горизонтали, «перетекая» один в другой, и исключается вертикаль (одновременность разных высот)» [там же].

С.П. Галицкая, в исследовании посвященном феномену монодии, доказывает положение о монодии именно как принципе музыкального мышления и ее генетической связи с гетерофонией. При этом монодия характеризуется принципиальной однолинейностью (не одноголосием!), а так же наличием вертикального параметра [5]. В этой связи отмечается неразработанность проблемы фактурного строения монодии. Данная проблема в отечественном и зарубежном этномызыкознании имеет особую остроту. Исследователь суммирует основные теоретические результаты по этому вопросу и акцентирует внимание на необходимости «учитывать не только звуковысотный аспект (как это имеет место быть в академической музыке, ориентированной прежде всего на композиторской многоголосие), но также – и это крайне важно – аспекты *тембровый* и ритмический» (курсив наш – А.А.).

При разработке исходной типологизации фактурных складов монодийной музыки предлагается предварительная их классификация, и отмечается значимый фактурный монодический аспект – дифференциация гетерофонии на три вида: гетерофония монодийной природы, гетерофония многоголосного типа и гетерофония смешанной разновидности.

Выделенные три разновидности могут в полной мере отразить специфику гетерофонии, поскольку, в предложенной классификации в необходимом и достаточном виде присутствует возможность изучения этих понятий в их единораздельности (наличие оппозиции «гетерофония монодийной природы/гетерофония многоголосного типа и ее снятие – «гетерофония смешанной разновидности»).

Особую важность приобретает идея С.П. Галицкой о диффузности в монодии — «особом качестве традиционной музыкальной культуры в целом и монодии, как одной из ее составляющих» [4; с.156]. Поэтому именно диффузность обуславливает крайнюю сложность изучения ладо, ритмо- и формообразования, функционирующих в «научно-монодийном поле»: аналитическое разграничение обозначенных аспектов в рассматриваемом контексте весьма затруднительно, поскольку «ладо-, ритмо- и формообразование как бы отождествляются, перетекают друг в друга, выражают себя только через друг друга» [там же, с. 157]. Также отмечается важность тембрового фактора при типологизации монодийных фактурных видов.

Развивая основные положения концепции С.П. Галицкой относительно типологии монодийной фактуры, А.Ю. Плахова обращает

особое внимание на тембровую составляющую. Согласно С.П. Галицкой, монодийная фактура типологически подразделяется на два вида – монослойную и полислойную. А.Ю. Плахова, отмечая специфику монослойного склада – его неспособность синхронически совмещаться с другими фактурными принципами – считает возможным дальнейшую классификацию производить лишь по тембровому параметру («вокальное или инструментальное исполнение, тембры голосов и виды инструментов, регистровое расположение и т.д.». Рассматривая особенности полислойного вида, автор также в качестве основного критерия различия монослойного и строго-унисонного склада определяет «расслоение по признаку тембра»¹.

Проблемы теоретического осмысления гетерофонии получают дальнейшее развитие в трудах современных ученых [8,14].

Разнообразие тембровых зон никоим образом не связано только с наличием определенного количества музыкальных инструментов, поскольку, если обратиться к певческому интонированию, для которого тембровое разнообразие является важной чертой, то, существуют факты, когда не только количество исполнителей определяет качество темброформы, но и один исполнитель, не меняя звуковысотности демонстрирует непрерывные изменения качества звука. При этом, «различное тембральное оформление звуков мелодии является важнейшим средством в создании гетерофонного звучания: звуки, интонируемые разными певцами на одной высоте производят впечатление неоднородных, тембральными средствами усиливая гетерофонный эффект» [15; с. 99]. Данный принцип применим и к инструментальному исполнительству.

Отмеченная тенденция – особое внимание к тембровой составляющей прослеживается в работе К.И. Южак [26]. Тембр, наряду с другими разнородными музыкальными реалиями в условиях определенного типа культуры, системы жанров, может выступать в виде музыкальной лексемы (структурного элемента языка), поскольку, «не только высота, но и другие специфические свойства музыкального звука могут служить основой для образования функциональных структур». Музыкальные лексемы могут интерпретироваться не только в звуковысотном, но и во временном, темброво-артикуляционном, гром-

¹ Выражаем признательность А.Ю. Плаховой за предоставленную возможность ознакомиться с текстом рукописи «О фактуре в монодии».

костном аспектах и наделяться рядом относительных или абсолютных характеристик, образовывать те или иные функциональные структуры.

Таким образом, учитывая данную точку зрения, вполне позволительно рассматривать тембр (темброформу) в качестве интонационной единицы (музыкальной лексемы), являющейся, в свою очередь, элементом функциональной структуры лада. Темброформа в узком смысле – качественная характеристика звука, которая включает следующие параметры; тембр, артикуляцию, динамику, регистр, высоту, ритм. Темброформа во многом зависит от органологии инструмента.

В широком смысле этот термин, учитывая диффузность «парада всех знаковых систем» (В.Н. Топоров) в ритуале, может трактоваться в качестве объединяющего, синтезирующего начала, включающего в себя, помимо средств музыкальной выразительности, и другие возможные средства выразительности, например, параметр цвета [2].

Возникающее противоречие, вызванное, на первый взгляд, отсутствием точного высотного параметра у ударных инструментов, может быть в некотором роде сглажено за счет наличия этого параметра на уровне зоны – «высокий/низкий».

Таким образом, тембр, применительно к монодийным культурам с их явлением диффузности, можно рассматривать как высотно-упорядоченный набор музыкальных лексем ладового звукоряда.

* * *

При всем многообразии задействованных в этноинструментоведении аспектов изучения народного музыкального инструментария, обусловленных его особой, «стереометричной» природой (по выражению И.В. Мациевского), наибольший интерес у исследователей вызывают аспекты структуры и функции, при этом, «сколько бы ни было выявлено различных параметров и отдельных более или менее существенных признаков, определяющих те или иные элементы и стороны изучаемого нами феномена (музыкального инструмента – А.А.), не сами элементы и не их сумма, а образование ими системы и итоговая характеристика последней, ее структура и функционирование определяют суть этого феномена» [16; с. 164]. Учитывая особую роль тембровой составляющей для мифологического мышления, следует при изучении традиционных музыкальных инструментов расширить бинарный принцип (структура-функция) до триады, за счет включения параметра «темброформа»: структура – темброформа –

функция. В предложенном виде системная триада структура – темброформа – функция может представлять собой ячейку целостного подхода, поскольку, в этом случае, выбранные параметры объединяют (согласно Р.Г. Баранцеву) аналитический (структура), качественный (темброформа) и субстанциональный (функция) аспекты, как самостоятельные и равноправные. То есть, параметры структура – темброформа – функция коррелируют с параметрами системной триады Р.Г. Баранцева рации – эмоцию – интуицию, тем самым, сохраняя присущий триадам особый – нелинейный характер связей составляющих ее элементов. Напомним, что в системной триаде все три элемента системы не противопоставляются, а взаимодействуют и взаимодополняют друг друга.

Особенности взаимодействия параметров системной триады, а также степень проявленности составляющих их элементов, во многом зависит от контекста, обусловленного определенным типом мышления. Из чего следует: функционирование элементов системной триады может иметь свою специфику, определяемой типом мышления.

* * *

Данный вопрос имеет отношение к проблеме мифологическое/внемифологическое в музыкальном мышлении. В этом контексте весьма перспективна, высказанная Е.М. Алкон мысль о возможной дифференциации музыкального мышления мифологического типа на две составляющие – собственно мифологическое и религиозно-мифологическое. Первая разновидность, согласно Е. М. Алкон «находит наиболее очевидное выражение в устных традициях, в фольклоре», тогда как вторая связана «с устно-письменными традициями, возникающими в результате развития теософской мысли и характеризующимися созданием соответствующих религиозных институтов и появлением текстовой деятельности» [1; с. 12].

Выявление типологических аспектов формирования и функционирования инструментального начала в фольклорной, устной профессиональной и письменной профессиональной традициях в контексте оппозиции Восток/Запад, следует проводить с учетом их принадлежности к мифологическому или религиозно-мифологическому типу культур.

Параметры системной триады структура-темброформа-функция рассмотрим на материале музыкального инструментария, функциони-

рующего в европейской традиции в условиях музыкального мышления мифологического типа: собственно мифологического и религиозно-мифологического, что позволит расширить контекст, необходимый для понимания специфики и типологии рассматриваемых явлений, связанных с традиционным музицированием.

С предложенных позиций рассмотрим одну из уникальных инструментальных культур, бытовавших на Западе – менестрельную культуру Средневековья. Это явление достаточно хорошо известно в отечественном музыкознании, благодаря исследованию М.А. Сапонова [379]. По мнению М.А. Сапонова, менестрельная культура весьма специфична, не имеет аналогов и потому занимает самостоятельное положение между фольклорной традицией и письменным профессионализмом. Как отмечает М.А. Сапонов, трудно переоценить ту роль, и то положение, которое занимал музыкальный инструмент в жонглерской культуре Средневековья: именно инструмент, приводимый в звучание менестрелем, становится центральным символом музыкальной культуры Средневековья. При этом, «вид инструмента, его тембр, органологические данные и область применения виртуозности, варианты его наименований – все это нагружено таким многообразием историко-культурных ассоциаций, художественных канонов, а также социального, менестрельно-игрового, сакрально-мистического и фольклорно-обрядового смысла, что в целом образует колоссальный проблемный массив, превышающий возможности одного исследователя» [там же; с. 159].

Какие факторы позволяют отнести эту традицию к мифологическому типу? Прежде всего, это устный характер бытования и независимость от религиозных институтов (а, в целом, оппозиция церкви), и, конечно принцип диффузности, который проявляет себя в данной культуре на различных уровнях. Особым образом в данной культуре может проявляться принцип бинарных оппозиций, амбивалентность их членов, а также свойственный мифосознанию символизм.

* * *

Акцентируем внимание на вопросах функционирования инструментария, по возможности учитывая его роль в определенном типе фактурной организации, при этом, опираясь на исследование М.А. Сапонова, будем уделять внимание на ставшем уже, в какой то мере, обыденном знании о музыкальных инструментах Средневековья,

отмечая реально существующие противоречия и парадоксы известных всем издавна, а потому не подлежащих сомнению мифов. Это будет иметь отношение так же к повсеместно бытующей оппозиции вокальное/инструментальное и возникшем на ее основе формальном утверждении о приоритетном положении вокального начала над инструментальным и как будет показано далее, весьма спорном утверждении об отсутствии музыкальных инструментов в церковной музыке различных конфессий.

Что касается соотношения вокальное/инструментальное, то в предварительном плане, характеризуя инструментарий Средневековья и его музыкальный материал, следует отметить существующую в науке тенденцию противопоставления этих феноменов, а с другой стороны, наличие фактов, доказывающих диффузный характер их взаимодействия. Прежде всего, следует обратить внимание на термин «Chorus», который в средневековой литературе часто обозначал не только вокальное интонирование, но и различные музыкальные инструменты, хотя в источниках разного времени речь идет о совершенно несходных явлениях — от тамбурина со струнами до колесной лиры. В следующей цитате: «Гармония, установленная на небе, чудесным образом станет отражать гармонию музыки: согласно Кеплеру, траектории планет подчиняются законам хоровых голосов» — словосочетание «хоровые голоса не следует трактовать как имеющее отношение только к вокальному интонированию (цит. по [13; с. 122]).

Следует напомнить, что в Древней Руси инструментальные наигрыши владимирских рожечников в народе так же назывались хорами, при этом, музыкальная артикуляция инструменталистов, как правило, соответствовала акцентам и цезурам стиха, запечатленным «в музыкальном сознании исполнителей». Исследователи обращают внимание на некоторую зависимость инструментальных образцов от поэтического текста: по правилам «струбливавшихся» на весенних ярмарках рожечников полагалось играть столько строф исполняемой песни, сколько их содержится в вокальном оригинале [25; с. 149]. В то время плясовые наигрыши, были сугубо инструментального происхождения: для них характерно особое формообразование, напоминающее тирадность, свободную строфичность. Отмечая этот интересный факт, В.М. Щуров, тем не менее, находит возможным характеризовать область специфически инструментального музицирования при помощи поэтических (риторических) понятий, т. е. сквозь призму

вокального музицирования, поскольку, как известно, в то время существовали особые отношения поэтического и вокального начала (что пропевалось, то и являлось поэзией).

Что касается индонезийской традиционной музыкальной культуры, то там существует феномен *чак-чак* (tjak-tjak) — представляющий собой хоровое пение мужчин, имитирующее звучание инструментов оркестра *гамелан*. То есть, в данном случае, инструментальное музицирование, оказывает влияние на вокальное и как бы «отражается» в нем.

На параллель между инструментальным и поэтическим (вокальным) творчеством указывает М.А. Сапонов: «солирующий жонглер-инструменталист в мотивной структуре своих фантазий делает примерно то же, что и менестрель Ватрике в своих словесных расстановках» [21; с. 85]. Однако речь не идет об уподоблении инструментального музицирования поэтическому, в том смысле, что автор говорит об общих для этих двух видов правил игры. Причем игры в самом буквальном смысле: главное амплуа менестреля — «не продолжающееся новосочинение (как в письменности), а новые контаминации уже являвшихся оборотов, блоков, игра ими — активная, живая, изобретательная». Игра реализует поэтику менестреля, его свободу, иронию, изобретательность, ненормативность, переплетение смехового и серьезного, культ неожиданности. То есть, в самом игровом методе, проявляющем себя в музыкально-поэтическом творчестве, заложен принцип амбивалентности. Поэтому столь важна роль менестреля-творца (в каком-то смысле демиурга), создающего здесь и сейчас неповторимый контекст, способствующий прояснению ситуации.

Таким образом, принципы организации звуковысотного пространства средствами инструментального музицирования, пересекаются с принципами вокально-поэтического творчества. В данном случае, говорить о заимствовании поэтических норм и правил инструментальным творчеством не совсем верно, поскольку ни вокально-поэтическое творчество, ни инструментальное музицирование не существуют сами по-себе, и не используют свои собственные законы и нормы, в том смысле, что любые принципы и особенности результата творческой деятельности человека имеют отношение, прежде всего, к специфике мышления человека, обусловлены этой спецификой и отражают ее на различных уровнях творческой деятельности человека. Иными словами, особенности мышления человека прояв

ляются в принципах организации любого пространства, которое окружает человека, в данном случае звуковысотного. Именно поэтому, учитывая тот факт, что изначально имеют место быть фундаментальные законы мыслительной деятельности человека, проявляющие себя в той или иной мере, в результатах его деятельности, вопрос о заимствовании, перенесении «особых» законов поэтического творчества в область инструментальной деятельности человека, может рассматриваться в контексте проблем мыслительной деятельности человека вообще.

Уделяя внимание индивидуальной роли инструмента в процессе музицирования, М.А. Сапонов, обращает внимание на его (вид) структуру и тембр (качество звука инструмента): инструмент «произносил что-то свое», кроме того, его «вид и тембр были прочно связаны в воображении средневекового человека с почтительностью преданий» [21; с. 162]. В данном контексте «вид и тембр» инструмента вполне соотносятся с понятием структура и качество звука, являя, тем самым, феномен темброформы.

В эпоху Средневековья особой популярностью пользовался струнный инструмент – арфа. На ней музицировали не только менестрели, но и аристократы, монархи, а также представители других сословий. Арфа, как и другие щипковые, «всегда подсознательно или явно связывалась с недостижимым античным миром, с легендарным сверхмастером пения Орфеем, с неким золотым веком вообще» [там же; с. 164]. Слово *Harper* (арфист) придавало вес, наподобие звуковой фамилии: Роджер арфист, Уильям арфист. Только арфистам дозволялось петь и играть в личных покоях короля. Поэтому Томас Эрсилдунский, перечисляя инструментарий придворных празднеств во главу списка ставит арфу (цит. по [там же, с 162-163]).

Поскольку органологические модификации арфы были весьма разнообразны и становились предметом «ревнивых сравнений, соперничества, символом локального самоутверждения...», то на примере функционирования этого инструмента вполне явственно прослеживается наличие оппозиции свой/чужой. Причем, основным критерием приятия или неприятия инструмента является его темброформа, связанная, во многом, со структурой инструмента.

Например, Гиральд Камбрийский считал, что игра уэльских музыканов, исполнявших свои произведения на арфе с плоским резон-

наторным корпусом с волосяными струнами, отличается от мастерства ирландских арфистов, игра которых «живая и стремительная», а не «тягучая и грубая» как у «британских» исполнителей. Инструменты уэльсцев презрительно именовались «зуделками». Однако, в самом Уэльсе существовала противоположная точка зрения: Дэвид аб Гвиллим (уэльсский арфист, XIV в.) очень гордился инструментами предков и возмущался ввозом англо-ирландской арфы (у этого инструмента был выпуклый корпус и жилые струны). Его звучание, по мнению уэльского арфиста, было подобно утробному гудению хромого гуся на пшеничном поле и, того хуже, визжанию выжившей из ума ирландской ведьмы. Еще одна нелицеприятная характеристика этого инструмента: «ее остов и хрипучий звук были созданы лишь для дряхлого англосакса» (цит. по [21; с. 163-164]). Известен также исторический факт, когда германский певец проник в осажденный лагерь бриттов, переодевшись бродячим арфистом, предусмотрительно сменив инструмент «на подобающую разновидность, дабы не вызвать подозрений».

Таким образом, в менестрельной культуре наблюдается включенность музыкального инструмента в систему оппозиции свой/чужой, при этом, критерием отождествления его с одним из членов названной оппозиции становятся, прежде всего, взаимозависимые параметры: темброформа (качество звука) и структура инструмента.

В отличие от арфы, виела – один из символов искусства *trubar* и сравнительно реже помещается в любительский контекст. Иоанн де Грокейо ставит виелу во главу инструментальной иерархии. Придворные менестрели с виелами входили в состав свиты своего покровителя и обеспечивали «изысканное» развлечение его гостям. Струнный инструмент виела олицетворял собой наиболее тонкие, изысканные формы средневекового инструментализма и поющий поэт был немислим без струнного инструмента. М.А. Сапонов отмечает, что точнее следует говорить не только о виеле, но и о целом ряде инструментов – фидель, фиддл – этими и другими «синонимами в средние века обозначались все лютнеообразные и гитарообразные инструменты». Тем не менее, несмотря на отмеченную синонимичность названий смычковых инструментов, они представляли собой относительно устойчивые типы по сравнению с другими типами инструментов, существовавшими в «изобилии неразличимых наименований» и «с трудом соотносимых с ними изображений средневековых инструментов».

Именно струнные инструменты Средневековья (щипковые, смычковые), по мнению М.А. Сапонова, «сопряжены с миром эпических сюжетов и напевов, куртуазной лирики и рефренных жонглерских песен, с орнаментируемой мелодикой» [21, с. 162]. В данном случае, весьма явственно просматривается тенденция, берущая начало еще от темброформы лиры в руках Апполона, которая базируется на рациональном, определенном и структурированном начале.

Таким образом, структура (а, следовательно, и темброформа) средневековых духовых инструментов еще продолжает дионисийскую линию и проецирует чувственную, плохо поддающуюся контролю, одну из сторон человеческой души. В данном контексте весьма уместным выглядит следующее предположение: если инструмент, приводимый в звучание менестрелем, является центральным символом музыкальной культуры Средневековья, то не содержит ли, в данном случае, его функция в качестве смыслового наполнения идею о единораздельности аполлонического и дионисийского начала. При этом, учитывая многообразие темброформ средневекового инструментария, в руках менестреля мог оказаться любой из них (условно разделяя – струнный, духовой, ударный), поэтому сам менестрель, на наш взгляд, может рассматриваться в качестве синтезирующего элемента системной триады, соединяющего в себе указанные ипостаси – рациональное и чувственное (аполлоническое/дионисийское). В таком контексте особый смысл приобретает образное выражение М.А. Сапонова, о том, что менестрель – личность одновременно памятующая и пророчествующая.

В эпоху Средневековья «социально-психологический рельеф в сфере инструментализма был причудливым и загадочным» [21, с. 175]. В качестве примера можно привести особый характер функционирования таких инструментов как органистр (колесная лира, колесная виола, струнно-клавишный инструмент) и волынка.

Органистр, с одной стороны, «состоял на службе» при дворе португальского короля, а, с другой стороны, во Франции на нем играли нищие слепцы, зарабатывающие увеселением горожан. Его «утонченные свойства звука» (то есть, темброформа) были отмечены многими ценителями, при этом, звучание инструмента также могло ассоциироваться с нищими, и этот «инструмент-скиталец» не пристало слушать в куртуазном обществе. Таким образом, и функция и темброформа рассматриваемого инструмента обладают амбивалентностью, качеством, столь характерным для мифологического сознания.

Также весьма противоречивым является функциональное поле волынки. То, что волынка — фольклорный инструмент, ассоциировавшийся с сельскими пастушьими увеселениями, не вызывает сомнений. На первый взгляд, роль этого инструмента вполне определена — инструмент призван быть своеобразным символом «пастушеского плясового увеселения». В тоже время, «все те, кто не арфе и лютне уделяет внимание, а тешатся лишь волынкой, безусловно принадлежат к когорте дураков» — вот пример отрицательной характеристики, которой был «удостоен» этот инструмент (цит. по: [21, с. 175]). Но это лишь малая толика насмешек и критики, которая отпускалась в адрес инструмента, если учесть, что волынка связывалась с «миром распутников, забулдыг и злоумышленников», являлась «инструментом изуверов» и олицетворяла собой «мир греха». Сведения относительно структуры инструмента, также свидетельствуют о его принадлежности к миру греха — Босх и Брейгель многократно «обыгрывали наиболее рискованные ассоциативные возможности в контуре и деталях инструмента» [там же].

Тем не менее, представленные характеристики не исчерпывают активной «жизни» инструмента. На это указывает тот факт, что в средневековых источниках содержатся сообщения и о совершенно другой ипостаси этого инструмента, а именно: участие этого инструмента в свадебных празднествах феодалов и прочное положение королевских менестрелей-волынщиков при дворах. Складывается впечатление, что этот инструмент «преобладает на крайних этажах социальной иерархии» еще и в силу полярности исполнителей, игравших на нем, поскольку, в отличие от флейт, арф, лютен, ударных и других инструментов, ее слушают «либо бродяги, либо короли».

Причины амбивалентного, по своей сути, «социального портрета» волынки в средневековом обществе, проявляющегося в характере структуры-темброформы-функции, следует искать в особенностях мифологического мышления. В данном контексте весьма не случайным выглядит присутствие волынки на свадебных празднествах: свадебные церемонии феодалов не были лишены глубинных истоков архаического свадебного обряда и сохраняли в себе наиболее значимые его характеристики. Как известно, по условию народного свадебного обряда в нем изначально предполагается присутствие различных представителей мифопоэтической картины мира — как положительно, так и отрицательно «заряженных» сил. Это условие

относится к типологическим характеристикам свадебного обряда, так как присутствует у представителей различных народов. Поэтому можно сделать предположение, что, в данном случае, темброформа волынки маркировала силы с отрицательным «зарядом», и, возможно отождествлялась с ними, обеспечивая представительство одной из сторон гармоничного целого мифопоэтической картины мира эпохи менестрелей.

Напомним, что в античном трактате Поллукса «Ономастикон» подробно перечисляются области функционирования другого духового инструмента – авлоса. Среди отмеченных автором трактата множеств функций, выполняемых инструментом, присутствуют следующие: пастушеская (конепасный авлос) и свадебная. Причем отмечается, что «свадебную мелодию играли два авлоса, образующие созвучие», при этом «один из них был больше [другого], так как муж должен быть больше [жены]» (цит. по: [6; с. 14]). Таким образом, в зависимости от контекста, могут использоваться разновидности инструмента. Эти разновидности, обладая различными параметрами структуры и, следовательно, темброформы, в свою очередь, маркируют ситуацию на визуальном и аудиальном уровне, способствуя ее прояснению, а, следовательно, и относительной стабилизации (гармонизации) окружающего пространства.

В эпоху средневековья большинство инструментов не подчинялись определенной социальной градации, но, тем не менее, не вызывает сомнений, что труба (достаточно дорогостоящий инструмент), в этой весьма относительной иерархии главенствовал над остальными – «... трубы были исключительным атрибутом власти и военной силы». В финансовых документах о денежных выплатах трубачи возглавляли списки (В. Зальмен, цит. по: [21; с. 161]). Как известно, трубы, барабаны являлись главным музыкальными символами монаршей власти и величия. Личные королевские трубачи сопровождали правителя во всех его передвижениях: во время дальних походов их игра не давала свите сбиться с пути. Учитывая, что игра на определенных духовых инструментах (на трубе в том числе), требует достаточно большого напряжения, то, с этой точки зрения, исполнитель выглядит не всегда эстетично. Весьма меткое натуралистическое описание процесса игры на духовом инструменте содержится у Поллукса. Он описывает внешний вид авлетистов следующим образом: исполнители играют на авлосе «с раздувшимися, надутыми, вздутыми испол-

ненными воздухом щеками, с отягощенными, бесстыдными, налитыми кровью глазами, а также с застывшим, непроницаемым выражением лица...» (цит. по: [6; с. 11]). Конечно, трудно представить себе монарха в таком весьма непривлекательном виде. Поэтому становится вполне понятным, отчего сами монархи не демонстрировали на публике своих умений в игре на этом инструменте, который являлся символом монаршей власти.

Известно, что в то время динамический параметр темброформы был мощным средством воздействия и обладал «весомостью и информативностью», кроме того, служил для «средневекового горожанина знаком и ориентиром не только во времени, пространстве и происходящих событиях, но и в правовых ситуациях», помимо всего прочего, «поддерживал местный патриотизм», и помогал стражникам наводить порядок во время массовых празднеств, а в военной музыке сила звука играла стратегическую роль [21; с. 123-124]. Кроме этого, громогласность ассоциировалась со знатным происхождением и могла служить в качестве юридического довода (оппонентов можно перекричать).

Обратим внимание на следующую особенность – динамика (громкость) темброформы, также характеризуется явлением амбивалентности, поскольку, характер звучания инструментов, становился понятен только в зависимости от контекста: «пронзительность звучания духовых инструментов могла восприниматься как атрибут либо великолепия, либо срама».

Что касается ударных инструментов – различных разновидностей барабанов, накров и др. – то, они, по мнению М.А. Сапонова вписывались в «любую ситуацию, включая фольклорную» [21; с. 161].

Согласно исследованию М.А. Сапонова в менестрельной культуре существовало специфическое разделение инструментов на две группы: громкозвучные (гросси) и тихозвучные (субтильные). Однако в реальной практике наблюдается действие принципа диффузности: с одной стороны, избегалось смешение «гросси» с «субтильными» инструментами, а с другой стороны, вполне допускался переход инструмента из группы в группу. Таким образом, можно сделать вывод о том, что функция инструмента отличалась мобильностью и, во многом, зависела от контекста.

Так, инструменты, принадлежащие разным группам, в реальной практике могли звучать совместно, поскольку их тембры обладали

определенным сходством. Например, идеально сочетался тембр волынки и органистра. Эти инструменты также могли связывать струнный ансамбль и сливались с ним настолько, что волынку могли приравнять к субтильным инструментам. Однако, «зычность» волынки не уступала аналогичным качествам шалмеев, поэтому она могла включаться в состав ансамбля «гросси» наряду с трубами, рогами и барабаном, либо с «малым рогом», трубами и струнными, либо с трубами и шалмеями. В этой связи, хотелось бы обратить внимание, что отмеченная ранее амбивалентность волынки на уровне структуры-тембромформы-функции, проявляет себя и на уровне оппозиции громкий/тихий, что, в свою очередь, позволяет этому инструменту демонстрировать принцип диффузного взаимодействия как с инструментами группы «гросси», так и с «субтильными» инструментами.

Данный принцип – громкий/тихий, положенный в основу разделения средневековых инструментов, удивительным образом соответствует принципу разделения индонезийского оркестра гамелан и инструментов, входящих в его. Этот принцип свойственен многим традиционным культурам, и может быть отнесен к сфере типологического. Подтверждением может служить наличие бинарной оппозиции громкий/тихий — именно мышление бинарными оппозициями является одним из характерных признаков мифологического мышления, преобладающего в традиционных культурах.

* * *

Еще одним примером, демонстрирующим принцип диффузности, но в другом его проявлении, может служить взаимодействие двух культур — книжной и менестрельной. М.А. Сапонов отмечает данный факт как показательный для музыкальной практики того времени, позволяющей сочетать в одной программе жонглерские импровизации с исполнением нотированной полифонии [21; с.194]. Помимо этого, городские музыканты могли играть на инструментах во время месс и, в то же время, принимать участие в развлечении гостей (в качестве гостей могли быть как представители светской власти, так и церковнослужители) во время обеда. Существующий запрет клирикам внимать жонглерскому искусству, в реальной практике повсеместно не соблюдался, а был «давней и упорно повторяющейся формулой».

Таким образом, речь идет о становлении музыкального мышления религиозно-мифологического типа и его взаимодействии с мифологическим типом музыкального мышления.

Важно отметить, что в менестрельной культуре особое значение имели не только акустические, но и социальные, художественные, психологические и ситуативные параметры, поскольку размещение инструментов в окружающем пространстве осуществлялось согласно обрядовым, социальным и религиозным критериям, то есть отражало мифопоэтическую картину мира средневековых менестрелей.

Наиболее показательным в этом плане представляется театральное пространство того времени с его жестким распределением тембров. Театральное пространство, по сути, коррелировало с вертикальным вектором трехчленной модели мира. Верхний ярус, олицетворяющий заоблачные сферы, обитель богов, муз, ассоциировался со звучанием арфы, лютни, ребека, портатива и других струнных инструментов. Средин (собственно сцена) – являла собой область «земных пастушьих радостей». Для ее моделирования, соответственно, привлекались флейты, шалмси, волынки. Пламя преисподней прорывалось на сцену под тембр длинных труб, сакбутов, крумхорнов и барабанов [21, с. 193].

В условиях менестрельной культуры музыку слышали заведомо пространственно. В этой связи, особое значение приобретают коммуникативные возможности темброформы. Например, встреча свадебного кортежа, в состав которого, как уже упоминалось, обязательно входили менестрели, осуществлялась при помощи барабанщиков и пифаров, расположенных в разных концах зала. При этом, едва ли стоит говорить о «безответной» роли прибывших с молодоженами менестрелей – уж непременно, приветствия встречающих, не останутся без их внимания, а, следовательно, музыкального ответа. То есть, происходил обмен своеобразными верительными грамотами, в качестве которых выступает акустический сигнал (темброформа), несущий весьма конкретную акустическую информацию – акустический код тех, кого он представляет, и в данном случае, темброформа может быть рассмотрена в качестве «информационного кода» прибывших.

В связи с этим, отмечается феномен «жонглерской инструментовки», олицетворяющий менестрельную поэтику многоэффектности и предполагающий контрастную смену колорита, вариативность не только в смешанных сочетаниях, но и в «изменении комбинаций в течение одного сеанса музицирования» [21; с. 183-184]. Звучания, доносившиеся отовсюду, воспринимались вполне естественно как «появление луны и звезд, как пение птиц, заполняющее лес, воздух,

небо». Менестрель своим искусством воздействовал на мироздание, украшая его и представляя его почтенной публике в свете своей поэтики. Таким образом, воздействуя на мироздание, менестрель моделирует пространство в соответствии с тем комплексом задач, которые необходимо попытаться решить, в зависимости от его мастерства. Он не только воздействует на мироздание, но и творит его, создает вновь, здесь и сейчас, а результат своего творения преподносит в дар ему внимающим.

Итак, можно сделать вывод, что, поскольку, одной из основных функций менестреля является древнейшая функция созидания, сотворения мира то, в данном случае, игрец вполне может рассматриваться в качестве демиурга, посредством своего искусства не только украшающего мироздание, но и созидającego, творящего несбыточную мечту человечества – идеальный мир. Другими словами – феномен темброформы, несущий определенную информацию (акустический код тех, кого он представлял), выстраивал, корректировал и, в итоге, покрывал горизонтальный, вертикальный и диагональный параметр окружающего мифопоэтического пространства, тем самым, демонстрируя разрастающееся звучание инструментального музицирования ввысь и вширь, что, в свою очередь, нашло отражение в категории менестрельной словесности – «расширять звучание» [21; с. 188].

В контексте моделирования пространства видится вполне правомерным рассмотрение инструментального музицирования с точки зрения фактурных закономерностей. Сохранились свидетельства того, что в произведениях, исполняемых менестрелями, преобладала трехголосная фактура. Для ансамблей *alta* характерным считался принцип «трое плюс один» (три шалмейных инструмента и один медный).

Поскольку менестрели «выполняли функции не только межкультурных посредников, но и создателей смешанных, внелокальных художественных явлений, суммировавших общечеловеческий опыт...», то указанные виды складов, применяемые в их творчестве, могли вполне относиться к универсальным складам, широко известным и используемым многими исполнителями. Помимо этого, «неизменно международное пространство жонглерской деятельности уже само по себе затрудняло взлет и возобладание в этой среде какой-либо одной национальной тенденции» [21, с. 117-118]. Типы фактуры можно свести к трем основным разновидностям: пространственной гетерофонии, полифонии («изоощреннoй» полифонии) и монодии.

Данному утверждению не противоречат выводы В.Г. Карцовника, сделанные им относительно весьма известного и популярного в то время жанра – эстампи, демонстрирующего также черты диффузности, характерные для мифологического мышления, в плане возможных вариантов своего происхождения и функционирования (вокального/инструментального) (см. подробнее: [9а; с. 58]).

Проанализировав Итальянские композиции кодекса Британской библиотеки исследователь приходит к выводу о свойственной этому жанру следующих видах фактуры: одноголосной и многоголосной, где «орнаментика сочетается с ударными мотивами» и обращает внимание на особое свойство итальянских композиций – виртуозное общение с инструментом и игровое начало.

В Робертсбриджской рукописи фактура эстампи решена двухгласно и трехгласно, при этом, многоголосие композиций значительно отличается от норм «ученой» полифонии XV в. и соответствует параметрам гетерофонно-подголосочный фактуры. Ученый делает важное наблюдение, выводящее на уровень типологии музыкального мышления: «И те и другие пьесы – результат одного типа музыкального мышления. Различие между ними – прежде всего в количестве голосов» [9а; с. 67]. При этом, интонационный параметр трех двухголосных пьес из английского манускрипта являют собой тип многоголосия отличного от гетерофонии робертсбриджской рукописи, принадлежавшей «скорее к полифонии эпохи Готики».

В связи с этим, возникает вопрос о принципиальном одноголосии эстампи, содержащихся в рукописи Британской библиотеки, или же предполагающейся возможности возникновения при их исполнении гетерофонных вариантов. Прежде всего, реальное многоголосие предусмотрено устройством инструментов – как известно, инструменты средневековья (колесная лира, волынка) были снабжены встроенными бурдонными струнами или трубами.

Вполне вероятно, что практика свободного исполнения пьес как одноголосно, так и бурдоном, объясняется не только устройством самих инструментов, особенностями их настройки, но и может свидетельствовать в пользу гипотезы о принципиальном, генетическом родстве гетерофонии и монодии и особенностей функционирования этих складов (С.П. Галицкая, Е.М. Алкон). В данном контексте проблема многоголосного/одноголосного исполнения эстампи переведенная с уровня фактуры на уровень склада теряет свою актуальность,

так как и гетерофония и монодия, как производная от гетерофонии, по сути, сохраняют и передают все необходимые и достаточные архетипы.

Таким образом, если выделить основополагающие характеристики европейской инструментальной музыки эпохи Средневековья с точки зрения фактурных закономерностей, то, следует отметить, что у исследователей не вызывает сомнений ее реализация в условиях гетерофонии, монодии и полифонии. В связи с чем, учитывая обозначенные новые подходы, следует, при дальнейшей разработке этой темы иметь в виду важную роль тембрового параметра (темброформы), который будет являться одним из основных средств моделирования звуковысотного времени-пространства.

В эпоху Средневековья, в среде представителей устно-письменного профессионализма преобладающим складом является монодический склад. Его фактурные воплощения, скорее всего, будут принадлежать двум видам: монослойному и полислойному. И в том, и в другом виде параметру темброформы музыкального инструмента отводится значительное, и даже, возможно, определяющее место, наряду с ритмом, и интонационностью. Степень их возможного взаимопроникновения (континуальность), или разграничения (дискретность) представляет отдельную проблему и заслуживает специального рассмотрения. Другими словами, функционирование феномена темброформы с позиции проявленности ее континуальных или дискретных качеств еще предстоит выяснить – это задача ближайшего будущего.

Что касается функционирования параметров системной триады структура – темброформа – функция музыкального инструмента в культуре менестрелей, то, как показал краткий анализ представленных образцов, в ней открываются и обыгрываются единораздельность оппозиций свой/чужой, мужской/женский, чувственное/рациональное. Помимо этого, амбивалентный характер членов триады становится своеобразным основанием для их диффузного взаимодействия.

Особо следует отметить синтезирующую роль музыкального инструмента (то есть параметр функции), что дает возможность его диффузного проникновения в различные иерархические сферы менестрельной культуры, благодаря чему усиливается (а, возможно, и проясняется) смысловая линия момента, и выстраивается подобающий случаю необходимый контекст и подтекст.

Отмеченная роль инструментария в менестрельной культуре, на наш взгляд, во многом обусловлена именно спецификой музыкального мышления мифологического типа, для которого, наряду с перечисленными принципами: символизмом, мышлением бинарными оппозициями и т.д., особое значение имеет принцип диффузности, проявляющийся на различных уровнях.

* * *

Две составляющие музыкального мышления мифологического типа – и мифологическое и религиозно-мифологическое, имеют в своей основе общий мифологический знаменатель. В связи с этим, вполне логично предположить, что характерные для мифологического мышления параметры – наличие своеобразных космогонических мифов о происхождении и сотворении музыкальных инструментов, диффузность, символизм, амбивалентность, бинарные оппозиции, как было показано выше, – могут быть присущи и религиозно-мифологическому мышлению. Рассмотрим функционирование музыкальных инструментов в контексте религиозно-мифологического мышления на уровне компонентов системной триады структура-темброформа-функция. Полагаем, что характер отношений параметров системной триады, являющейся, в свою очередь, основой целостного представления о музыкальном инструменте, может представлять определенный интерес и быть обусловлен именно спецификой как мифологического, так и религиозно-мифологического мышления.

Как известно, в мифологии распространены мотивы о божественном происхождении музыкальных инструментов. Более того, эти же источники утверждают, что и первыми музыкантами были сами бессмертные боги, весьма ревниво относившиеся к попыткам людей превзойти их в искусстве музицирования². Согласно средневековой еврейской легенде, основанной на ветхозаветном мифе, инструменты были созданы ангелами. После падения небожителей, восставших против Всевышнего, инструменты разбились. Их собрал и восстановил

² Напомним, что легендарный флейтист Марсий, вызвавший Аполлона на музыкальное состязание и побежденный им, подвергся жестокому наказанию: разгневанный бог содрал с него кожу и повесил ее в назидание на дереве в Келенах (Фригия). При звуках флейты кожа Марсия трепетала. Фригийский царь Мидас, несправедливо судивший состязание был награжден ослиными ушами.

в первоначальном виде Иувал [12; с. 33]. В Танах изобретение музыкальных инструментов киннора и угава приписывается Иувалу, а изобретателем бубна (даффа) в ранней исламской традиции, представлен сын Ламака (Ламеха) – Тубал/Тубул (библейский Тувал) (М.В. Есипова, цит. по [12; с. 33]).

В раннеисламской литературе содержатся сведения о появлении лютни уда – творении рук Ламака (Ламех). Вдохновению его дочери Далиль (Дилаль) человечество обязано появлению арфы и лиры. При этом, в Книге Бытия инструментальное музицирование, наряду со скотоводством, и кузнечным ремеслом составляли три главных рода деятельности человека [12]. Напомним, что отмеченные три рода деятельности имеют отношение к сакральным ремеслам.

При этом, взгляд на божественное происхождение инструментов соседствовал с весьма критичным отношением к собственно инструментальному музицированию. Следует отметить, что в контексте религиозно-мифологического типа мышления подобная амбивалентность по отношению к музыкальному инструменту будет весьма свойственна.

Именно с высказанным замечанием имеет связь широко распространенная точка зрения об отсутствии музыкальных инструментов при проведении службы в православной церкви. Однако, заслуживает внимания и противоположное мнение. Так, известный исследователь древнерусской музыки Д.С. Шабалин на основе анализа записи кондакарного знамени выдвигает гипотезу о возможности проведения православной службы с участием музыкальных инструментов. Этими инструментами, по его мнению, могли быть гусли, которые «настраивались на лады из разных местностей и звучали в разных, в том числе и в церковных стилях» [24; с. 33]. Исчезновение во второй половине XIII в. кондакарной нотации, может указывать на ее запрещение вследствие принятого по высочайшему указу «централизованного решения полностью и окончательно изгнать из церковного обихода музыкальные инструменты».

Другим инструментом, допущенным в исполнительскую практику духовной музыки Средневековья (помимо ритуальных ударных инструментов), является орган. Гуго Риман считает, что история возникновения этого инструмента относится ко второму столетию до Рождества Христова, при этом, ссылаясь на описание органа у

императора Юлиана Отступника (IV в.), свидетельства блаженного Августина (V в.), Кассиадора (VI в.) и др. авторов, приходит к выводу о достаточно медленном, на его взгляд, распространении органа, отмечая, при этом, большое практическое значение инструмента, которое он приобрел в монастырях в качестве школьного инструмента для обучения григорианскому пению: «Папа Иоанн VIII (IX в.) просит у епископа Анно фон Фрейзинг орган и умелого органиста в качестве учителя музыки, а многочисленные манускрипты X-XI вв. заключают в себе указания на изготовление таких небольших школьных инструментов» [7; с. 25, 27].

Мнение об исключительной принадлежности органа только западному церковному обиходу получило широкое распространение. В.Г. Карцовник опровергает его как совершенно не обоснованное и приводит следующий пример: в Византии этот инструмент «применялся не только в церемониях императорского двора, но и в церковных процессиях», кроме того, органы были установлены в церквях. Согласно В.Г. Карцовнику, существующее в современной литургической восточнохристианской практике табу на применение органа – «явление позднего происхождения» [10; с. 40-41].

В связи с этим, следует отметить довольно парадоксальную ситуацию, которая сложилась в системе христианской религиозно-философской доктрины в отношении функции инструментов. С одной стороны, в стремлении оградить паству от языческой культуры, Церковь, достаточно жестко отстаивает позицию неприемлемости употребления каких-либо инструментов в христианской литургической практике. В качестве основных причин, объясняющих невозможность звучания инструментов в храме, назывались следующие: механическое звучание инструмента, лишенное живого духа начало (свт. Иоанн Златоуст, блж. Августин, блж. Феодорит Кирский и др.); чувственность Исидор Пелусиотский (конец IV – начало V вв) рассматривает авлос как «возбуждающий», «воскрешающий чувственность» и считает его наряду с кимвалом «инструментом обмана» Климент Александрийский полагает, что инструменты «воспламеняют желания, разнуздывают страсти, чувственное вожделение, приводя сердце в дикое возбуждение, раздражая его и гневом наполняя» [11; с. 11-17].

Но, с другой стороны, встречаются и более сдержанные высказывания по этому поводу: «если кто-нибудь, подражая праведному царю еврейскому ... пожелал петь благодарное приношение Богу под

аккомпанемент лиры или арфы, то ничего не будет в том осудительного». При этом, один и тот же инструмент, в зависимости от контекста может выполнять различные функции. Так, согласно Священному Писанию, функция грозного оружия была лишь одной из многочисленных функций тимпана.

Таким образом, палитра функций музыкального инструмента в контексте религиозно-мифологического мышления была чрезвычайно широка – от возбуждения чувственности, до благодарного приношения Богу, при этом, отрицательная оценка функции инструмента естественным образом переносится и на характеристику его темброформы – «механическое звучание».

Следующий пример может служить иллюстрацией сделанного наблюдения. У Себастьяна Вирдунга в трактате «Краткое сочинение о музыке» (1511 г.) одни ударные инструменты представлены в высшей степени положительно (тимпан), поскольку играют «во славу Господа всемогущего», тогда как другие наделяются отрицательной характеристикой по причине их дьявольского происхождения (барабаны, литавры): придумал и сделал их «дьявол, и нет в них ни блага, ни добра, и вместо сладостных мелодий и всей музыки – один только шум» [3]. Поскольку эти инструменты не наделяются функцией прославления Всевышнего, то в контексте религиозной доктрины, их следует воспринимать только с отрицательным знаком. Таким образом, при весьма определенном отношении к функции инструментов, присутствует и косвенная характеристика их темброформы, которая релевантна отрицательному и/или положительному полюсу роли инструментов.

Неоднозначным было отношение к музыкальным инструментам в исламской традиции: «в основной исламской традиции и близких к ней обрядовых жанров, таких как касыда, марсия, саалат и др., не используется музыкальное сопровождение», поскольку роль текста, вокального начала, голоса преобладает в музыкальной культуре Ближнего Востока [27; с. 21, 22]. Однако, известно, что в ритуальной практике суфиев, широко востребованы «как классические (най, танбур, рубаб, уд и др.), так и специальные ритуальные музыкальные инструменты, например, котлообразный барабан – баз». Отмечается также, что в суфийской практике музыкальные инструменты подчинены вокалу, «они сопровождают речитацию стихов, пение, подчеркивают ритм в суфийских танцах» [там же, 21]. В шиитском исламе функционирует шабех (ташабех) – форма музыкально-мистериального

театра. В этом представлении используется ансамбль музыкальных инструментов, состоящий из флейты (най), гобоя (зурна) и ударных инструментов (нагара, табл, дарбукка). Звучание этих инструментов открывает представление и сопровождает батальные сцены, при этом «партии актеров, согласно исламской религиозной традиции, исполняются без инструментального сопровождения».

В.Н. Юнусова, подытоживая мнения ученых о причинах приоритетного звучания голоса, связывает этот феномен, прежде всего, с экологическими причинами и, как следствие, «с преобладанием типа кочевой музыкально-культурной традиции с ее приоритетом слова, вокала, над инструментом» [27; с. 13]. В тоже время, в регионах с развитыми инструментальными традициями существовали и «более свободные традиции инструментального сопровождения (Средний Восток, Южная Индия)», несмотря на то, что ортодоксальный ислам не приветствует инструментальное сопровождение, как «слишком чувственно расслабляющее, и вызывающее не подобающие случаю эмоции». В противоположность кораническим идеалам, мир грешников, с одной стороны, лишается какого-либо звучания, а с другой стороны, сопровождается громоподобными звуковыми образами. Заблудшим, согласно Корану, предстоит оказаться под дождевой тучей и увидеть «мрак, гром и молнию» (сура 2).

Подобная характеристика качества звучания противоположного мира (антимира) присутствует в миниатюрах европейских средневековых рукописей – полуфантастические существа играют на гротескных инструментах: прялках, щипцах, граблях. Данные инструменты в принципе не могут иметь какого-либо конкретного строя. Другими словами, на первый план выходит качество звука – темброформа, которая и становится знаком принадлежности явно к совершенно другой образной сфере. В этой связи можно предположить следующее: поскольку названные инструменты не имеют определенной высоты, то на первый план виртуальной темброформы этих инструментов выходят ее континуальные свойства – тембр преобладает над высотным параметром и как бы поглощает его. В этом контексте интересен тот факт, что в средневековых миниатюрах грехопадение Давида могло отмечаться изображением отброшенной в сторону арфы [9а; с. 42].

В.Н. Юнусова обращает внимание на содержащийся в Коране образ трубного гласа, который упоминается неоднократно: «А тех, кто

был нечестивцем, поразил трубный звук, и к утру они лежали в своих жилищах недвижимыми» (сура 11, цит. по: [27]); «Им нечего ожидать кроме гласа трубного, который поразит их, в то время как они из могил устремятся к своему Господу» (сура 36).

Образ трубного гласа, есть не что иное, как трансформированный образ христианской «иерихонской трубы», возвещающей о конце света, а он, в свою очередь, восходит к более древним корням – древнеиудейскому инструменту – шофару (бычьему рогу, обладающему «страшным гулким тембром». Исследователь справедливо усматривает в данном примере общность звуковых символов разных конфессий, функционирующих в одном регионе и принадлежащих единой экосреде.

Напомним, что труба занимает одно из самых значительных мест в образно-смысловой иерархии инструментов в текстах древнерусских песнопений [22; с. 46]. Это понятие наиболее многозначно, окружено самым разнообразным контекстом («златокованая», «златогласная», «златозарная», «доброгласная», «богогласная», «божественная», «нарочита», «истинна»; «труба благочестия», «богословия», «трубный глас», «пения трубу» и «вострубим трубою песней») и преобладает в количественном отношении. При этом одно из его значений определяется именно как «Глас Божий».

Кроме того, термин характеризуется амбивалентными свойствами, так как принадлежит и вокальному и инструментальному началу, объединяя их в том смысле, что труба коррелирует, с одной стороны, с понятием «песнь», а с другой стороны, не следует забывать, что термин «вострубить» соотносился в то время, как известно, и с другими инструментами — гуслими, цевницей. Н.С. Серегина полагает, что пение может рассматриваться в качестве кульминационной зоны, так как четко прослеживается связь понятия труба с понятием славы, хвалы по отношению именно к пению («метафора *пения* как хвалы, пения «громогласного», «едиными «уста», слышимого далеко, достигающего высоких пределов») [там же; с. 46-47]. Отметим, что автор косвенно указывает на цветовое соответствие этого понятия, которое присутствует в приводимом соответствии символики трубы и символики золота. Можно сделать вывод, что при всем многообразии смысловых наполнений термин отражает характеристику горнего мира.

Возникает вопрос, почему в разных конфессиях, именно духовой инструмент – труба – был выбран в качестве гласа Господнего?

Думается, ответить на него, вполне возможно, если привлечь современные данные психоакустики. Прежде всего, корреляция пения и духового инструмента возникают не только на уровне общности устройства голосового аппарата и духового инструмента: голосовой аппарат является, по существу, духовым музыкальным инструментом³. Общность процесса звукообразования при пении и игре на духовом инструменте проявляется в следующем: как известно, вдох при пении – процесс активный, требующий затраты энергии, тогда как выдох – процесс пассивный. При обычном дыхании этот процесс происходит примерно 17 раз в минуту. Управление этим процессом, как при обычном дыхании, так и при речи, происходит бессознательно. Однако, при пении, также как и при игре на духовом инструменте, процесс постановки дыхания происходит сознательно и требует длительного обучения. Кроме того, вокальный тракт выполняет также функцию резонатора, усиливая и фильтруя входной сигнал – аналогично трубам духовых инструментов.

Интересен еще один факт, свидетельствующий об общности процесса звукообразования во время пения и игре на духовом инструменте: как показывают исследования, количество энергии, которое может быть израсходовано на создание речевых акустических сигналов, зависит от объема запасенного воздуха и соответственно от величины дополнительного давления в легких. Максимальный уровень звукового давления, который может развивать оперный певец, составляет 100 (112) дБ. Таким образом, голосовой аппарат является не очень эффективным преобразователем акустической энергии, его КПД составляет порядка 0,2%, как и у большинства духовых инструментов.

³ Например, в психоакустике принято рассматривать структуру голосообразующего аппарата как духового музыкального инструмента, состоящего из трех основных частей: генератора (дыхательная система, состоящая из воздушного резервуара (легких), мускульная система и выводной канал (трахеи) со специальным аппаратом (гортанью), где воздушная струя прерывается и модулируется; вибраторов (голосовых связок, воздушных турбулентных струй импульсных источников; резонаторов (разветвленная и перестраиваемая система резонансных полостей сложной геометрической формы (глотка, ротовая и носовая полость – артикуляционная система).

Частота основного тона, то есть число колебаний голосовых связок в секунду зависит от длины, массы и натяжения. Эти параметры характерны также для струны струнного инструмента. Таким образом, отмечая объективные ассоциации устройства голосового аппарата с духовым инструментом, следует учитывать возникающие аналогии с устройством других инструментов – струнных.

Отметим, что указанная многозначность понятия трубы, включающая в себя аспекты игры на инструментах (духовых и струнных) и собственно пение, как бы объединяет известные и «подвластные» человеку процессы звукообразования.

Итак, наличие принципиально общих моментов характеризующих процесс звукообразования в голосовом тракте и духовом инструменте, такие как структура аппарата, процесс постановки дыхания, и даже не особо эффективная система преобразования акустической энергии, могут свидетельствовать, в данном случае, не о противоположном характере оппозиции голос-музыкальный инструмент, а скорее об их единстве (действительно, Господь создал человека по образу и подобию своему).

Кроме этого следует учитывать, что согласно В.В. Медушевскому, «Музыкальная интонация воспринимается как живая потому, что в ней отражен живой человек, живой – значит, прежде всего обладающий плотью. Музыкальная интонация телесна уже по своей форме, она промышливается дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела... Любой музыкально-пластический знак или интонация – это одновременно и дыхание, и напряжение мышц и биение сердца. Целостная звуко-смысловая интонация музыки осмысливается правым мозгом уже как телесная интонация» (цит. по: [23; с. 52]). В этом общее: вокальная интонация извлекается из человеческого тела, инструментальная извлекается при помощи человеческого тела из инструмента. Поэтому, в данном контексте, вполне понятной выглядит весьма распространенная символика относительного подобия инструмента человеческому телу. Итак, есть все основания делать акцент не на противопоставлении пения музыкальному инструменту, а, прежде всего, рассматривать данную оппозицию в качестве варианта усиления и/или созидания другого вида энергетического воздействия. Высказанное соображение согласуется с концепцией аутоинструментализма И.В. Мациевского.

Голос и инструмент – не более чем своеобразные мифологемы, трактуемые европейским сознанием в определенном направлении, которое предполагает их однозначную целостность, но, при этом, таковыми не являются, поскольку их смысловое наполнение мифологемы, разворачивается в зависимости от определенной системы текста-контекста-подтекста ее окружающего. Следовательно, в свернутом виде, мифологема обладает принципиальной неоднозначностью, многомерностью, парадоксальностью, из чего и складывается ее целостность.

Таким образом, можно сделать вывод, что, несмотря на божественное происхождение музыкальных инструментов, их функция в контексте религиозно-мифологического мышления имеет амбивалентный характер и формулируется вполне явственно, при этом тембровая форма инструмента коррелирует с функциональным параметром.

* * *

Как было показано, диффузность, присущая мифологическому мышлению ярко проявляет себя в особом характере терминологии. Данное явление наблюдается и в религиозно-мифологическом мышлении. Так, на примере термина *organum* вполне определенно прослеживается, отмеченная В.Г. Карцовником, полисемантичность гимнографической лексики: как известно, термин *organum* в средневековой латыни относился и к юриспруденции, и к философии. Он также обозначал части богослужения и ранние формы многоголосия и часто употреблялся. Хотя, с другой стороны, средневековые теоретики употребляют термин для обозначения одноголосных песнопений. Некоторые ученые придерживались мнения, что этот термин не относился к музыкальным инструментам, а служил обозначением самого песнопения (Л. Эльвинг, цит. по: [9а; с. 32]). Тем не менее, учитывая частое употребление данного термина в сочетании с глаголом *conspicere* (возможная интерпретация «брыцать»), В.Г. Карцовник полагает вполне логичным считать *organum* и обозначением музыкального инструмента. Если же рассматривать возможность обозначения этим термином конкретного инструмента органа, то, как отмечает ученый, в данном случае особенно важно учитывать внетекстуальные данные.

Подобная многозначность термина орган существовала в древнерусской гимнографии, где орган сопрягается с темой гусель и гусельного бряцания: «Славене светло показался аргано действом духа бряца» [22; с. 52]. Термин орган в древнерусских текстах, не обяза-

тельно означали какие-либо музыкальные инструменты, поскольку символическая трактовка инструментов «пронизывает древнерусскую литературу и не всегда распознается с первого взгляда».

Л. Ройзман, стремясь доказать идею бытования органа в Древней Руси, также отмечает собирательное значение этого слова, характеризующего совокупность многих инструментов в музыкальной терминологии с XI в. до первой четверти XVII в.

Учитывая, что в музыкознании утвердилась точка зрения о феномене симфонии (симфонического начала), как своеобразной вершине воплощения инструментального мышления, хотелось бы заметить, что прежде чем сформировалось современное значение этого слова как жанра оркестровой музыки, явившей собой воплощение мечты об истинно инструментальном мышлении, его изначальная полисемантическая не вызывает сомнений: от библейского музыкального термина «сумпонья», которое обладает фонетическим сходством с греческим аналогом «симфония». Спектр значений – от «совместного звучания» до двухстороннего рамного барабана (см. подробнее: [12]).

Примеров подобного рода можно привести еще достаточно большое количество. Самое важное, что на уровне функционирования терминологии принцип диффузности, характерный для особого типа мышления как мифологического, так и религиозно-мифологического вполне очевиден. Особое значение, при уточнении смыслового наполнения термина, будет играть определенный контекст его применения и смысловой подтекст.

Прежде чем перейти к рассмотрению проявления символической составляющей в религиозно-мифологическом мышлении по отношению к музыкальному инструментарию, следует отметить весьма многообразное их толкование музыкальных инструментов, содержащееся в высказываниях отцов Церкви, исповедовавших различные религиозные практики и живших в разные эпохи. Поскольку, большое значение в символике мифосознания отводится числу, то приведем пример, связанный именно с числовой символикой, но применительно к религиозно-мифологическому мышлению.

В средневековой концепции универсальной гармонии сохраняется особая роль чисел. Например, автор средневекового трактата «Summa musicae» (Сумма музыки) находит в музыкальной теории числовые закономерности и приводит подобные числовые модели в

универсальных законах, тем самым, превращает музыкальную теорию в некий язык второго порядка. В связи с чем, возникает возможность соотносить музыку с различными категориями: четыре стихии, три божественные ипостаси, девятнадцать ступеней иерархии католических институтов и т.д. В результате музыкальная теория предстает в своеобразном виде числового «древа» – 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 19 [18; с.47-48]. Все упомянутые числа, в различных культурах имеют богатую историю мистического толкования, чего нельзя сказать о числе 19, расположившемся на вершине «числового древа»: число 19 присутствует в трактате в качестве примера «тайной» символики чисел и связано с описанием музыкальных инструментов:

«Искусственные же музыкальные инструменты многочисленны: они делятся на три /группы/. Ибо некоторые из них говорят, что они струнные (cordalia), о других, что они имеют отверстия (foraminalia), о третьих, что они сосудообразные (vosalia). Струнными являются те, которые приводятся в действие посредством металлических, кишечных или шелковых струн; таковы кифара, виелы и фиалы, псалтерии, хоры, монохорд, симфония или органистр и им подобные. «Имеющие отверстия» — те, различие у которых порождается различием отверстий: таковы музы сиринги, флейты, тибии, рога, фистулы, трубы и им подобные. Сосудообразные /инструменты/ – те, которые лишены и отверстий и струн, будучи сделаны наподобие пустых сосудов: таковы кимвалы, тазы, колокола, горшки и им подобные, которые в соответствии с различием /их/ материала и формы раздают разные звуки» (цит. по: [18; с. 50-51]).

Приведенная автором трактата систематика инструментов и их количество в каждой группе полностью совпадает с делением клавиш (высот) в гексахордовой системе: 8 низких, 7 высоких и 4 сверхвысоких [364; с. 51]. Что в сумме и дает число 19.

Таким образом, символизм, свойственный религиозно-мифологическому сознанию, проявляет себя на уровне структуры инструмента: особенности его конструкции трактуются в соответствии с христианской числовой символикой. Исходя из такой трактовки, инструменты могут являться символами Всевышнего, Церкви Божьей, Святой Троицы. Например, Климент Александрийский считает десятиструнный псалтырь символом Иисуса, на том основании, что первая буква Его имени – греческая «иота» – одновременно обозначает и цифру 10: «И разве псалтырь с десятью струнами не подразумевает

Исуса?» (эти данные приводит Е.В. Герцман [5а; с. 212]). В других источниках смысл, придаваемый струнам инструментов может быть расширен и включать Десять богословских добродетелей, Десять ступеней небесной иерархии [10; с. 38]. Напомним, что данная традиция продолжает существовать и в 17 веке: образ десятиструнного псалтериума, присутствует в работе *Musurgia Universalis* Атаназиуса Кирхера (1601-1680). Его изображение содержит различные надписи к струнам – названия планет, минералов, определенные цветовые характеристики, ангельские чины и т.п.⁴. Однако, следует иметь в виду, что определенная числовая характеристика структурных параметров инструмента, была обусловлена, прежде всего, христианской символикой, и могла совершенно не соответствовать реальному положению вещей. То есть, иная символическая система религиозно-философских концепций влекла за собой виртуальные (а, возможно, впоследствии и реальные) изменения в структуре инструмента.

Следует отметить, что в текстах древнерусских песнопений также содержатся музыкально-инструментальные метафоры, являющиеся «эстетическими знаками глубокого смысла» [22; с. 43]. По мнению Н.С. Серегиной, музыкально-инструментальные метафоры являются элементами такой системы, которая представляет собой «сквозную целостность и замкнутость ...что в каждом фрагменте его содержания уже как бы дано в свернутом виде все целое» (С.С.Аверинцев, цит по: [там же, с.43]). То есть, особый характер функционирования метафор по сути коррелирует с отмеченной Ф.Х. Кессиди особенностью мифологического мышления, выраженного принципом «все во всем». Таким образом, можно рассматривать приведенные в факты с точки зрения проявленности в них религиозно-мифологических представлений и религиозно-мифологического мышления.

⁴ Важна также идея об изоморфизме «рядов священноначального устройства» (перевод С.С. Аверинцева, цит по. Карцовнику [10; с. 35]. Имеется в виду дискретное соподчинение уровней мировой иерархии. Триада Бозция *musica mundana, musica humana, musica instrumentalis* трактуется Карцовником как «космическая музыка» (гармония Космоса), «человеческая музыка» (гармония личности) и «инструментальная музыка» (собственно музыкальное искусство, причем как инструментальное, так и вокальное) [там же].

В своем стремлении оградить паству от языческой культуры - в частности, языческих музыкальных инструментов - и, в тоже время, объяснить существование инструментов в библейские времена, проповедники христианства, меняя угол зрения, видят в музыкальных инструментах, приводимых в Ветхом Завете, некие символы, «которые вообще не имеют никакого отношения к музыке» [5а; с. 210]. Следует отметить, что высказанное положение согласуется с мнением В.Г. Карцовника относительно того, что включение инструментария в космологические представления приводит к сакрализации самого образа музыкального инструмента: «это один из парадоксов музыкальной культуры Средневековья: идеализировать, то, что было исключено из сферы высокого творчества» [10; с. 35-36].

Возможно, что акцентированная учеными идея своеобразной образной символики музыкальных инструментов и их отсутствие в роли собственно музыкальных инструментов, как таковых, в текстах Священного Писания является ярчайшим примером специфики религиозно-мифологического мышления, для которого будет характерно внимание к рефлексии над рефлексией «тайность знака и тайность смысла» (см. подробнее: [19; с. 31-49]).

В данном контексте, именно инструментальное музицирование, как это ни парадоксально, привносит тот некий мифологический «хаос», который приводит к стремлению его структурировать, отрефлексировать, очистить, а затем, наполнив новым содержанием, иной функциональной нагрузкой «возродить» на новом уровне, тем самым, позиционируя его в качестве элемента другой системы, связывающего воедино и укрепляющего все ее параметры, в итоге, обеспечивая жизнеспособность каждого элемента системы и саму систему в целом.

Как можно было убедиться, в исследуемом материале непринципиальным становится один из элементов системной триады – темброформа, поскольку «борьба» с инструментом – изначально обладающим темброформой, наполненной определенным смыслом, и ассоциирующимся, возможно с древними религиозными культами, была направлена, полагаем, именно против этого параметра. Тогда как параметр структуры (пять струн, десять струн и т.п.), в силу весьма определенного соответствия религиозной символике, просматривается вполне явственно. То же можно сказать и о параметре функции инструмента (область духовного очищения, совершенствования и

прославление, восхваление Всевышнего, грозное оружие в борьбе с врагом и т.п.) — он вполне вписывается в рамки религиозно-философской доктрины. При этом, отмеченная амбивалентность функционального параметра (противопоставление чувственности, свойственной мифологическому мышлению, духовному совершенствованию) только еще больше привлекает к нему внимание, тем самым способствуя усилению его значимости.

Для мифологического мышления, как известно, характерно преобладание чувственного начала во всех смыслах (культ плодородия, матриархат), но это совершенно не значит, что представители мифологического мышления имели в виду именно тот аспект чувственности, и что именно так и обстояло дело в культуре, ориентированной на мифологический тип мышления, который им ставится в вину отцами церкви, и именно этот аспект чувственности они принципиально противопоставляли духовному началу в человеке. На основании того, что жизнедеятельность членов традиционного общества по сути не подлежала принципиальному разделению на профанную и сакральную область, принятому в религиозно-мифологическом типе культуры, так как, в той или иной степени его жизнь представляла, согласно определенной картине мира, Ритуал Высшего порядка, в котором порицаемые представителями другой культуры, всевозможные проявления чувственных аспектов, наряду с другими, составляющими сущность человека характеристиками, носили совершенно другой смысл и имели совершенно иную цель. Поэтому для представителей традиционной культуры подобная постановка вопроса была не только некорректной, но и в принципе не предполагалась.

Таким образом, можно прийти к выводу, что взаимодействие параметров музыкального инструмента (структура-темброформа-функция) в контексте музыкального мышления религиозно-мифологического типа выстраивается с учетом доминирующего положения первого и последнего. Парадокс заключается в следующем: непринципиальные характеристики темброформы, на наш взгляд, четко обозначают принципиальный характер отношения к этому параметру со стороны представителей религиозно-мифологической культуры. Именно неопределенность, вариативность, неясность, позволяет размыть, и, в итоге, исключить в представлении паствы четкую парадигму темброформы инструмента, взаимосвязанную с особенностями изначального (языческого) функционирования инструмента, а исключив

его, представить совершенно иной аспект функционирования, вполне согласующийся с данной религиозно-философской доктриной. Отмеченные факторы (сознательно или неосознанно) как нельзя лучше способствовали решению задачи не возрождения, а рождения новых артефактов нового института религиозно-мифологической культуры. Осуществленная над ними рефлексия (рефлексия над рефлексией) может рассматриваться как средство моделирования иного культурного (религиозно-мифологического) времени-пространства и достижения предполагаемой цели – спасения Человечества.

1.Алкон, Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: автореф. дис. ... д-ра иск. - Владивосток, 2002. - 43 с.

2.Алябьева, А.Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Краснодар, 2009.

3.Вирдунг Себастиан. Краткое сочинение о музыке// Старинная музыка. - 1999.-№4. - С. 16 – 20.

4.Галицкая, С.П. Актуальные проблемы изучения монодии // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения: мат. научн. конф «Музыказнание на рубеже веков. Проблемы, функции, перспективы» / сост. и ред. В.В. Задерацкий - М.: Издат. Дом «Композитор», 2004. - С. 153 - 158.

5.Галицкая, С.П. Теоретические вопросы монодии.- Ташкент: ФАН, 1981.

5а.Герцман, Е. В. Гимн у истоков Нового Завета. - М: Музыка, 1996.

6.Герцман, Е.В. Инструментальный каталог Поллукса / ред.-сост. В.Г. Карцовник // Из истории инструментальной культуры: сб. науч. тр. - Л., ЛГИТМК, 1988. - С. 7 - 30.

7.Гуго, Риман. Катехизис истории музыки; пер. с нем. Н. Кашкина // История музыкальных инструментов. История звуковой системы и нотописания - М.: Государственное музыкальное издательство, Научно-Теоретический Отдел, 1921. - Ч. I.

8.Дрожжина, М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. - Новосибирск, 2004.

9.Земцовский, И.И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. - М.: Наука, 1991. - С.152 - 189.

9а. Карцовник, В.Г. Жанр Эстампи в истории средневекового инструментализма // Из истории инструментальной культуры: сб. науч. тр. - Л., ЛГИТМК, 1988. - С. 58 – 82.

10.Карцовник, В.Г. Образы музыкальных инструментов в гимнографии латинского Средневековья (IX-XI вв.) // Из истории инструментальной культуры: сб. науч. тр.- Л., ЛГИТМК, 1988. - С. 31 - 42.

11.Коляда, Е. И. Библейские музыкальные инструменты в восточно- и западнокхристианской экзегезе // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. - М., 2003.- Вып. 4.- С. 11-27.

12.Коляда, Е.И. Музыкальные инструменты в Библии. - М., Издательский Дом «Композитор», 2003.

13.Лобанова М. Западноевропейское музыкальное Барокко: проблемы эстетики и поэтики. - М., Музыка, 1994.

14.Лупинос, С.Б., Шуянова М.М. Монодия и гетерофония в контексте проблемы субфактуры // Культура дальнего Востока и стран АТР: Восток-Запад. - Владивосток, 1994. - Вып.1. - С. 103 - 109.

15.Мазюк, И. Некоторые тембральные особенности западнопо-лесского исполнительства //Традиционные музыкальные инструмен-ты в современной культуре. К 70-летию Альгирдаса Важинтаса: мат. межд. Конф. (Санкт-Петербург, 29 ноября - 2 декабря, 1999 г.) / сост. и отв. редактор И.В. Мациевский. - Спб.: РИИИ, 1999.- С. 98 - 100.

16.Мациевский, И.В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. - С. 143-170.

17.Музыкальный энциклопедический словарь. - М.: Сов. энциклопедия, 1991.

18.Пильгун, А. Музыка как символ гармонии мироздания. Анонимный трактат «Сумма музыки» и знаковые функции музыкального языка в музыкальной теории XIII – начала XIV веков // Музыкальный язык в контексте культуры. - М.,1989. - С. 47-48.

19.Поспелова Р.Л. Западная нотация XI-XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). Исследование. - М.: Композитор, 2003. - 416 с.

20.Ревуненкова Е.В. Народы Малайзии и Западной Индонезии: некоторые аспекты духовной культуры. - М.: Наука, 1980.

21.Сапонов, М.А. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья.- М.: Прест, 1996.

22.Серегина Н.С. Инструментальная символика в древнерусских песнопениях (на материале русской редакции певческой книги) «Стихирарь минейный») Из истории инструментальной культуры: сб. научных трудов / ред.-сост. В.Г. Карцовник. - Л., ЛГИТМК, 1988. - С. 43 – 57.

23.Туравец. Н.Р. Специальный класс. Учебное пособие для музыкальных по специальности «музыковедение». Краснодар, 2000.

24.Шабалин, Д.С. Певческие азбуки Древней Руси.- Кемерово, 1991.

25.Щуров, В.М. Стилиевые основы русской народной музыки. - М., МГК им. П.И. Чайковского, 1988.

26.Южак, К.Л. Лад: тип порядка, динамическая и эволюционирующая система // Традиции музыкальной науки. - Л.: Наука, 1989. - С. 45 - 69.

27.Юнусова, В.Н. Ислам - музыкальная культура и современное образование в России. - М.: Хронограф, 1997.

**Традиционные музыкальные инструменты
и музыкальное мышление
Учебное пособие**

**Автор – Алябьева Анна Геннадьевна, доктор искусствоведения,
доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального
образования КГУКИ**

Дизайн обложки – А. Рыбалко

Верстка – С. Проценко

ISBN 978-5-94825-064-9



ISBN 978-5-94825-064-9

**ББК 85.315.3
УДК 786**

**Типография Краснодарского государственного
университета культуры и искусств
350072, Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33
Заказ № 125, тираж 100 экз.**