

УДК 78.01+781.1/785

А. Черноіваненко

**«ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ БЕЛЬКАНТО»  
ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН**

*Явище «інструментального бельканто» розглядається у статті в естетичному, філософському, історико-стильовому, виконавському та органологічному інструментальних аспектах. Стверджується дуалізм досліджуваного явища в органічному поєднанні мислительного і інструментально-практичного, духовного і матеріально-тілесного, віртуозного і кантиленного, імпровізаційного і канонізованого начал.*

**Ключові слова:** музичний інструменталізм, «інструментальне бельканто», інтонаційність музичного інструмента, виразне інтонування.

Кінець ХХ — початок ХХІ століть характеризуються численними відкриттями і значним прогресом у галузі знань про фізику музичного звуку та слуху, психології сприйняття та виконавського мистецтва, композиторських знахідок, специфіки та можливостей музичних інструментів та інструментального інтонування. Так, у другій половині ХХ століття академічна музична культура поповнилася новими вдосконаленими та вже «оброслими» відповідним репертуаром, інструментально-виконавськими й навіть науково-теоретичними досягненнями «гравцями» (баян, домра, балалайка, бандура), а установлені інструментальні культури, що мають за плечима майже чотирирохсотрічний досвід професійної композиторської й виконавської творчості, вступили на шлях активного пошуку «нового звуку», нових жанрово-стильових і формотворних, мовно-композиторських і інструментально-виконавських прийомів і форм — у зв'язку з черговою зміною ідейно-художньої парадигми. При цьому на шляху еволюції сольного академічного інструментального мистецтва (область функціонування якого і є об'єктом нашої статті) можна спостерігати як схожі (універсальні), так і відмінні (специфічні) принципи і тенденції. Одним із ключових універсальних принципів академізації ще на початку емансипації професійного музичного інструменталізму виступає обов'язковий етап наслідування людському голосу, так званого «інструментального бельканто» (що є предметом нашого дослідження). Причому, якщо скрипка розпочала цей процес першою (досить поступово виходячи на солюючу партію в ансамблях і в оркестрі, шліфуючи нові інструментальні прийоми і техніку в передкон-

цертних світських жанрах XVII ст., у концертуючому стилі великих майстрів XVIII століття), за нею духові й фортепіано — і їх «навчання співу» зайняло близько двох сторіч, то народні інструменти, які влилися в академічне сімейство вже у другій половині XX століття, надолужували свою «белькантову освіту» (правда, активно використовуючи виконавський та інструментально-технологічний досвід старших «побратимів») у «стретній» формі, за кілька десятиріч (відповідно, їх оригінальний репертуар, спочатку шліфуючи техніку в малих формах побутового походження, неминуче вийшов на романтичну стилістику й тільки потім прийшов до новітніх мовних та жанрово-стильових явищ). Однак зазначений етап еволюції музичного інструменталізму — неминучий для культури професійної композиторської творчості Європи, яка «ще в давні століття встигла стати одним з вищих проявів художнього генія людства» [7, с. 11]. «Співати» на своєму інструменті вважається одним з найвищих досягнень інструментального виконавства, кращою похвалою для виконавця і дійсно найскладнішим практичним завданням інструменталіста. Проблема «олюднення інструменталізму» стала вже загальним місцем музикознавства і сьогодні тільки ледачий не відсилає читача до знаменитої асаф'євської цитати з «Музичної форми...» про створення інтонаційно-виразних, «співаючих» інструментів, які дозволили інструменталізму стати «повною мірою виразником емоційно-ідейного світу європейського людства», і про немеханічне наслідування людському голосу, «не імітації, а пошуки в інструментах виразності й емоційного тепла, властивих людському голосу» [1, с. 220]. Ми спробуємо розібратися в цьому завжди актуальному питанні музичного змісту з декількох точок зору. Таким чином, метою даної статті виступає розгляд природи інструментального бельканто в її естетичному, історико-стильовому й виконавському аспектах.

Бельканто (італ. *bel canto*, *belcanto* — прекрасний спів) — «блискучий легкий і витончений стиль співу, характерний для італійського вокального мистецтва середини XVII — першої половини XIX ст.» [2, с. 400] (сам термін увійшов у використання тільки в XIX ст. [16]). Характерними рисами бельканто Россіні вважав «природній гарний голос, мистецтво вокальної орнаментики й почуття стилю, якому не можна навчити, але можна освоїти, слухаючи гарних італійських співаків» (цит. за: [16]). В енциклопедичних джерелах і літературі нашого часу необхідними складовими бельканто називають красу тембру, рівність голосу протягом усього діапазону, абсолютний контроль

дихання, органічну комбінацію віртуозного й кантиленного співу, уміння імпровізувати. У музикознавчій літературі ХХ–ХХІ ст. термін *belcanto* трактується доволі широко: як вокально-виконавське мистецтво, як стиль композиторської творчості, як педагогічна традиція, нарешті, як важливий аспект інструментальної культури.

Проблема виконавської майстерності інструменталіста пов'язується з інтонуванням як вираженням художньої ідеї, одухотвореною вимовою, виявленням змісту виконуваного твору у процесі гри за допомогою засобів інструментальної виразності, включаючи артикуляційно-штриховий, темброво-фактурний, динамічний, темпоральний комплекси на основі виконавського дихання («мовою руки», за Б. Асаф'євим). При цьому найважливішою якістю інструментально-виконавської майстерності виступає уміння осмисленого виразного звуковидобування і звуковедення, виявлення тієї інтонаційності музичного інструмента, про яку писав Б. Асаф'єв: «Становлення в тоні, у звуконапруженні, тобто інтонаційність, властива всім інструментам», однак не всі виконавці здатні «тримати» такий тон, тобто «тримати постійно, безупинно деяку якість звучання, подібну до природної плавності і ясності мови добре поставленого голосу людини. Навіть про інструмент, якщо він не заважає плавності та ясності гри, прийнято говорити те ж саме: він має тон» [1, с. 216].

Повернувшись до джерел (вокального) бельканто, відзначимо, що нове розуміння виконавського мистецтва, що складається в XVI–XVII століттях в Італії з її гуманістичними традиціями епохи Відродження, основою якого, за О. Лосєвим, є індивідуалізм, індивідуально-матеріальне розуміння світу, коли «середньовічні абсолюти не відкидаються повністю, але розуміються як самодостатня естетична даність» [13], з виникненням нових світських музично-суспільних форм (академії, оперний театр) викликало до життя і нові виконавські форми. Зустрічаються й взаємно впливають одна на одну протилежні за своєю естетичною спрямованістю тенденції: характерна для оперного стилю бельканто «інструменталізація» співочого голосу (мистецтво кастратів) і «олюднення» інструменталізму (мистецтво «співу» італійських скрипалів). Тоді саме «скрипка, яка дозволяє індивідуалізувати звук більшою мірою, ніж щипкові й духові інструменти, стає носієм нової демократичної культури і впливає на виконавське мистецтво. Саме скрипка, а не орган, клавесин, лютня, виконання на яких також досяглося високого художнього й технічного рівня, визначила розвиток нових інструментальних жанрів — со-

нати та концерту й поклала початок розквіту сольного виконання» [5, стб. 585] з його знаменитим інструментальним бельканто. Нагадаємо, що, на думку Б. Асаф'єва, «величезна роль» у здійсненні «олюднення інструменталізму» належить «концертуючому стилю і особливо великим скрипалям XVIII століття» [1, с. 220]. Кореллі та його учні Дж. Соміс, Ф. Джемініані, Дж. Валентині прагнуть досягти таких самих висот кантабільності, гнучкості звуковидобування, різноманіття тембрових і емоційних фарб, які характерні для вокального мистецтва. Крім об'єктивної естетичної краси вокального ідеалу, така орієнтація пов'язана і з формально-технічними питаннями: з обмеженням діапазону скрипки трьома позиціями (тобто двома з половиною октавами) і техніки смичка з розташуванням волосся не «стрічкою», а «пучком» («основним способом виконання скрипалів XVII сторіччя ще залишається роздільне артикулювання... окремими рухами смичка на кожному ноту з досить визначеною перервою звучання» (цит. за: [14, с. 15–16]), думкою авторитетів церкви, які вважали звучання крайніх регістрів скрипки (особливо — високого) занадто напруженим і «земним». Кореллі зумів виробити широке, співуче ведення смичка, добитися його тривалого, виразного «подиху», що справляло незвичайне враження. Тартіні проголосив принцип: «Щоб добре грати, треба добре співати», що привело його до думки про збільшення довжини смичка. Новизна кантилені Тартіні в порівнянні з кореллієвською полягала у змісті скрипкового «співу», у його більш суб'єктивному та емоційному, поглиблено-ліричному та проникливому характері. Саме до часів Тартіні Б. В. Асаф'єв відносив «вихід мелодійного начала поза межі вокальності»; «спів *bel canto*, — писав він, — прагне стати «грою *bel canto*». А «мелодією опановує інструментальна культура цієї епохи, із чого впливає концертуючий стиль — і сольний, і ансамблевий» [1, с. 244].

У складному процесі становлення інструментального бельканто не можна не відзначити величезний вплив оперного мистецтва — як у частині його вокальної творчості, так і в області власне інструментальної, оркестрової складової жанру. В опері, а також близьких до неї у жанровому відношенні ораторії, кантаті, пасіоні особливо інтенсивно йшов процес вироблення й закріплення «звукообразних» (Асаф'єв) комплексів, у яких поєднувалися слово і виражений в ньому емоційний стан, момент сценічної дії (жест), мелодійний оборот, прийоми інтонування тощо. Семантику цих комплексів активно вбирала інструментальна музика. Відбувалося поступове відокрем-

лення, відбрунцьовування «чистої виразності» у межах того або іншого жанру й стилю від її первісної, майже програмної основи. Поряд з індивідуалізацією тематизму в інструменталізмі відбувався пошук відповідних інтонаційних якостей, вироблялися нові засоби та прийоми інтонування. Головним принципом виконавства й педагогіки клавірної епохи та скрипкового мистецтва стає спів на інструменті, мистецтво гри *santabile* та одночасно зростаюча віртуозність. Перше розумілося, насамперед, як змістовність музичного висловлення, виразність — новий склад образності, новий психологічний тонує музики, ідеали вокально-мовного проголошення (саме так слід розуміти ідею «добитися співучої манери в грі» (як писав Й. С. Бах про свої інвенції), а не просто образ вокалізованого інструментального звучання).

При цьому на відміну від скрипаля клавіристу (а потім і піаністу) доводилося більшою мірою долати «опір матеріалу». Клавір з його акустичною переривчастістю звучання, відсутністю можливості динамічно диференціювати, індивідуалізувати звуки й інтонаційними прагненнями до звукової з'язності та гнучкості, свідомо-виразному проголошенню музики загострював чуйність музикантів до процесу інтонування, що привело, з одного боку, до розквіту мистецтва орнаменталізації з безліччю функцій, з іншого — до необхідності спеціальних прийомів виразності, що призвели у результаті до явища інструментального бельканто.

Вже наприкінці XVIII століття (за умов майже трьохсотрічного досвіду практичного інструментального «мовлення» за риторичними законами) уява про музику як модель риторики трансформується в загальну уяву про те, що музика по-своєму «говорить». І ця уява пов'язується відтепер не тільки з вокальною, але й з інструментальною музикою: за висловленням Йоганна Маттезона, інструментальна музика — це «музична мова» (*Klang-Rede* або *Ton-Sprache*), інструменти самі, без людського голосу, «немов би виробляють зрозумілу мову». Однак, якщо музичне звучання — мова, то повинне існувати й «мислення у звуках, яке володіє своєю 'логікою'»; музика має бути усвідомлена як «особлива форма думки» [10]. Слова Л. Тіка про те, що в музиці «людина мислить, не роблячи стомлюючого обхідного шляху через слово», вказують, як уже ранній романтизм доводить аналогію «музика — думка» до парадоксального висновку: «музична мова» виражає мислення у відомому змісті більш швидке й досконале, ніж мислення у словах (цит. за: [10]). Ця ідея згодом знайде погли-

блену розробку в музичній естетиці та філософії музики (Е. Ганслік, С. Кьєркегор, Ф. Ніцше, Т. Адорно). Саме в епоху романтизму відбувається ототожнення музичного й душевного, коли повністю ухвалюється гіпотеза про музичну сутність душевних феноменів. Наприклад, Ж. Жубер описує душевні стани як послідовність консонансів і дисонансів; вчинки, слова й почуття складаються в нього у мелодії. Ще раніше Новаліс повідомляє про музичну основу людської свідомості: «найдосконаліша свідомість», на його думку, не може не бути музичною, «вона — спів, усього лише модуляція настроїв (Stimmungen), подібна модуляції голосних звуків або музичних тонів». Поняття музикальності, застосоване до внутрішнього життя, стає у романтиків критерієм душевних і духовних гідностей: «Шляхетна людина сама у собі все відчуває музично» (Л. Тік) (цит. за: [10]).

Подібний антропологічний підхід у мисленні-світогляді стає однією з підстав наслідування інструментальним інтонуванням — вокальному (а розквіт інструментального бельканто й припадає на романтичну епоху) у його вже сталій протягом XVII–XVIII століть блискучій професійній формі — оперного бельканто. У XIX столітті «інструменталізм у Європі досяг такої повноти емоційного тону й інтонаційної виразності, що «відтіснив» belcanto — стиль, що впав у віртуозну химерність» [1, с. 221]. Щоправда, музичний інструменталізм сам уже через кілька десятиріч опинився на небезпечному порозі віртуозництва, але й «врятувався» в опорі на одухотворену смислову виразність белькантової вимови як матеріалізованого втілення надповсякденного, прекрасного (М. Каган пише, що в музиці спів бельканто протиставив себе звучанню побутової мови й народного співу [6, с. 268], а І. Мацієвський стверджує, що «інструментальне звуковидобування орієнтоване на неповсякденне висловлення» [11, с. 91]).

Новий важливий етап у розвитку інструментального бельканто настає із завершенням до кінця XVIII століття процесу формування класичного симфонічного оркестру (з постійним удосконалюванням скрипкової, а потім духової гри) і з висуванням нового сольного інструмента — молоточкового фортепіано, інтонаційний комплекс якого відкрив нові можливості формування звукового потоку артикуляційним, динамічним, агогічним шляхами. Ускладнення музичного змісту викликало необхідність не тільки точного запису композитором нотного тексту, але й фіксації спеціальних виконавських вказівок, а нова гомофонно-гармонійна парадигма породила «царство» мелодики — «природного середовища» бельканто. Інструментальна

музика набуває більшої емоційної насиченості, динамічності, контрастності, співучості і віртуозності. Луноподібна динаміка епохи бароко поступається місцем плавним, поступовим динамічним переходам — «динаміці почуття», ще одному каталізатору белькантовості. Визріваючі в епоху панування клавіризму ідеали співу на інструменті як виявлення змісту музики одержують якісно новий зміст у музиці віденського класицизму, яскравіше всього — у творчості Бетховена, яка характеризується високим ступенем внутрішньої інтонаційної сполученості всіх масштабно-часових рівнів формоутворення, що й обумовлює симфонізм розвитку.

На початку XIX століття на зміну «граючого композитора» XVII–XVIII століть (майстерність якого визначалася не тільки віртуозністю, але й умінням «говорити» з аудиторією за допомогою інструмента) приходять новий тип музиканта — «створюючий віртуоз», котрий, як і раніше, об'єднує в одній особі виконавця і композитора, а відтак, зберігає принцип живої імпровізаційності мислення (невід'ємної якості бельканто). Нові творчі завдання «розмови» з публікою висуває й звертання до масової аудиторії (включаючи комерційну зацікавленість). «Створюючий віртуоз» — центральна фігура романтизму. Якщо для «граючого композитора» XVII–XVIII століть виконавське мистецтво — тільки засіб реалізації своїх творчих устремлінь, то для «створюючого віртуоза» його композиторська творчість — лише засіб для демонстрації виконавської майстерності. Нові просторово-акустичні умови (більші концертні зали) зажадали від виконавців більшої сили й інтенсивності звучання, розвитку віртуозної техніки як динамічної форми передачі музичного руху, пошуку нових виразних і технічних засобів виконавського мистецтва, видовищності. Формується новий тип музиканта — інтерпретатор, толмач чужої композиторської творчості. Концепція й технологія повного, темброво й динамічно насиченого звучання фортепіано збагатили арсенал інтонаційних можливостей інструмента і була втілена в мистецтві Ференца Ліста. Фортепіанний спів як культура інтонування особливим, неповторним способом виявилася у мистецтві Шуберта і Мендельсона, Шумана і Шопена. Свій внесок у культуру інструментального бельканто внесли російська й українська фортепіанна, скрипкова, віолончельна, духовна виконавські школи.

Таким чином, у кожний період розвитку інструментальної культури по-своєму розумілися і формулювалися принципи виразного виконання, але загальним залишалось прагнення досягти виразності

вокального «висловлення», тому що спів — «інтонаційний еталон, на який орієнтовані й інші види музикування (у тому числі, інструментального), і всі технічні складові співу відчуються людиною як невід'ємні компоненти еталону. Імітація співу з усіма його компонентами, включаючи технічно-необхідні, є одною з базових вимог виконавства Нового часу, починаючи з найперших робіт з виконавської естетики («Мистецтво гри на клавесині» Ф. Куперена 1716 р. та ін.)» [9]. А. Ляхович виділяє як базові для інструментального бельканто — принципи структурно-сислового членування музики (принципи фразування, рубато, інструментального подиху), організації темпорального потоку, розглядає художнє виконання як організацію виконавцем елементів вимови в процесі й технічні причини інструментальної «опірності матеріалу», підкреслюючи особливо високу міру темпоральної опірності матеріалу в рамках школи бельканто, заснованої на законах дихання (однак цей аспект белькантової культури вимагає спеціального розгляду).

Культура вокального бельканто — найбільш теоретично обґрунтована й практично розроблена, «найштучніша» (й митецька) з усіх відомих манер співу, має виражену виконавську природу (відзначимо, що композитори XVIII століття були одночасно й «вокальними педагогами» [2, стб. 401]). Найважливішою підставою ствердження інструментального бельканто стає виконавська діяльність композиторів-романтиків. Їх розкішна, удавана безпосереднім висловленням душі, мелодика виросла як на вершині гомофонно-гармонійної фономатерії, так і у виконавських відчуттях інтонаційної виразності інструментального «висловлення», у конкретиці прийомів, туше, інструментальної органології (подовження скрипкового грифу Тартіні й смичка Маттеї, стоншення струн Локателлі, активність крайніх струн і позицій Паганіні, лістівська «вагова» гра, шопенівська «перлинна» техніка, есіпівська манера фортепіанного легато і т. д.).

Крім того, в основі виконавських шкіл і традицій (у тому числі, бельканто), відповідно до гіпотези Є. Сінцова, «лежать уявлювані мисле-жести творчої активності трьох видів: «мигтючої» (що обумовлює наявність наполегливо повторюваних одноманітних зусиль), «рукоподібної» (що породжує доцентрові прийоми вміння-майстерності), «рото-жувальної» (що об'єднує можливості перших двох через «розчинення» у тілесності людини), які виникли, скоріш за все, «за аналогією з тими фізіологічними можливостями людини, що найбільш багаті можливостями жестової активності й «розумін-



ня» світу, як назвав цю здатність О. Лосєв [8]. У зв'язку із цим, співвідносячи взаємозв'язок музичного звуку й мисле-жесту із зазначеними архетипами художнього мислення, пов'язаними з «психойдним невідомим», Т. Гордєєва [4] висуває й обґрунтовує гіпотезу про те, що у виконавській школі вокального бельканто визначальним є «рукоподібний» тип уявлених жестів, який характеризується доцентровими й, як наслідок, відцентровими початками. Завдяки цим можливостям звук у бельканто прагне «заволодіти» усією багатомірністю вокального (інструментального) фонопростору, звівши ціле «до одного фокусу». На відміну від цієї гранично рафінованої (академічної) вокальної культури багато фольклорних культур пов'язані з «ротожувальним» типом мисле-жесту, тому що в них спостерігається текуча, мінлива, варіативна внутрішня форма. Подібний «відкритий», «прямолінійний», «нерівний» звук використовується і в фольклорному інструменталізмі.

«Рукоподібна» домінанта спрямована зовні, у навколишній світ, при цьому стає важливою ідея центру з навколишніми його елементами, що функціонально подібно до дії руки (як «захоплення» простору й обмацування-освоєння його). Подібний тип жесту є власне основним і в музичному інструменталізмі (напівзгнуті пальці, напрямком звуковидобуваючого руху всередину, до себе). Образ спочиваючої, досить стабільної у просторі долоні, оточеної дрібною, дуже диференційованою активністю «пальців», які немов би досліджують прилеглий простір з наявністю власного індивідуалізованого типу його прикрасення-заповнення, але не виходять за межі впливу центру-долоні, — відбиває нюансовість, витонченість художнього мислення та його організованість. Дрібна активність пальців може розглядатися і як бажання прикрасити занадто грубу матеріальну дійсність. Така воля відцентрового прагнення (пальці) має на увазі й стабільність, стійкість доцентровості (долоня) — барвиста обертоновість, «соковита» тонність белькантової вимови засновані на опорності подиху, стабільності регістрових переходів, а в інструменталізмі — на якості туше у клавішних (пов'язаній із зібраністю і свободою виконавського апарату), натиском скрипкового смичка, баянного міха, опорністю подиху в духових (як керівного, координуючого начала).

Жест (а він є основою інструментальної гри), «що перемістився до сфери уяви, з'явився одним з первинних зрощень психічного й «органічного», зафіксувавши їх межу через обмацування, погладження, проникнення тощо. Згодом жест відділився від свого тілес-

ного джерела й, «перемістившись у сферу уяви, побудував усю розумову діяльність людини за своїм образом та подобою, просочивши собою ентелехію. Особливо активно генерує й зберігає цю сферу мислительно-жестової активності мистецтво» [12]. Але якщо вокальне мистецтво має в основі уявлюваний мисле-жест, то в інструментальному виконавстві — жест та інші форми руху реальні, матеріалізовані, створюючі. Форми виконавських інструментальних рухів («мова руки», за Б. Асаф'євим), виконавські жести «залишають у видимому просторі своєрідний «слід» пластичних зусиль художника» [12] — саме тому виконавця-інструменталіста недостатньо чути, його бажано ще й бачити (відомо, що І. Стравінський завжди прагнув сісти на фортепіанному концерті у лівому боці зали, щоб бачити руки піаніста).

Такі пластичні можливості художнього мислення яскраво проявляються в орнаментиці. Багатство скрипкової й клавірно-клавесинової орнаментики XVII–XVIII століть (багато в чому імітованої з вокального мистецтва бельканто), відіграло свою важливу роль у становленні виразного інструментального інтонування. Знаменитий орнаментальний клавірний стиль вплинув на формування інструментального бельканто як виразного інтонаційного мислення виконавця. Орнаментальна «лінія» існує більше у сфері можливого, оскільки «обплітається» незліченними трелями, форшлагами, мелізмами (тим більше, що вони часто не виписувалися, а створювалися в мистецтві імпровізації на основі складених традицій певного типу інструментального інтонування). Виконавець як би «намацує» у ладовому просторі нові можливості звукової «в'язі», направляючи і вибираючи ці можливості за допомогою мислительно-голосового або мислительно-інструментального зусилля. І тоді мелізматика — не проста прикраса мелодії, а матеріалізовані, просторово оформлені звукові зв'язки прилеглих тонів, що вимагають відповідного смислового (упорядкованого, але вільного одночасно) усвідомлення їх «відносин» (мотивно-фразувальних і не тільки) один з одним. Такий рухливий, постійно перебудовуваний, пластичний у самій своїй основі фонопростір створює відчуття живого (володіючого Духом) дихаючого організму. Орнаментальна тканина демонструє процес освоєння, «присвоєння», в-живання людини в простір (ніби з нематеріального, Вищого) або «спробу створити проникні межі зовнішнього світу, що перебуває поза людиною, і внутрішнім світом. Орнамент — один з первинних способів проектування людиною себе зовні, проектуван-

ня своєї людської активності на зовнішній світ, щоб досягти себе через відчуження» [12]. Подібне проектування назовні з метою «збагнення через відчуження» проглядається в самому створенні музичних інструментів як продовженні себе з наступним з'єднанням у творчому (майже містичному) виконавському акті, в освоєнні на «відчуженому» інструменті вокальної культури бельканто, в «олюдненні» інструменталізму як прояві вищого гуманного принципу — Любові. Самий звук (звучання) інструмента в такому разі стає наповненим живим, дихальним, «справжнім», природно красивим.

Таким чином, особлива якість звуку, виявлена в бельканто, погоджує воедино матеріальну й духовну складові. Досліджуючи музичний художній звук (у тому числі, белькантовий) як втілення почуття і як акт свідомості, О. Гордєєва дійшла висновку, що він являє собою «безперервний потік «проектів цілісності», котрі міняють щомomentно один одного, що характеризує його не просто як становлення (О. Лосєв), а як евристично-творчий акт створення художності, як особливий феноменологічний досвід, який дозволяє людині пережити повноту Присутності», розуміючи під перетворенням «неопрацьованого звуку» у «культурний» подолання його чисто почуттєвої природи, «закріплення його зв'язку зі сферою феноменів», коли «перехід інтенцій у звукове розташування набуває стійких форм, тобто виникає стійке техне (конструктивно-оформлюючі здібності митця втілювати свої задуми у матеріально-речовій формі), пов'язані з «технологією» відтворення музичного звуку» [4]. При цьому в бельканто переважає ейдетична складова; у блюзовому співі — меональна; у деяких фольклорних культурах з яскравим відчуттям «свого тембру» (киргизи, узбеки, таджики тощо) — змішана [4] (Лосєв витлумачує меон як інакше стосовно сутності, тобто до ейдосу [8]). Інструментальне бельканто загострює (і тим робить яскравіше) цю подвійність: з одного боку, інструмент виступає як меон, з іншого боку — звільнене від слів інструментальне «висловлення» відбиває ейдос більш безпосередньо й, відтак, більш безпосередньо, ніж вербалізований спів (недарма ж інструментальне бельканто історично «замістило» вокальне у середині XIX століття).

Таким чином, під **інструментальним бельканто** ми розуміємо специфічні: компонент виконавського мислення і стиль виразного кантиленно-віртуозного інструментального інтонування музики професійної європейської композиторської традиції, який втілює повною мірою ідейно-емоційні парадигми над-повсякденного

плану на основі виявлення якості інтонаційності (тонності-звуконпруженості) інструмента, яка проявляється в артикуляційно-тембральній, дихально-темпоральній, динамічній, театралізованій, органологічній складових інструментального звуковидобування і звуковедення. Розумово-практичний внутрішній дуалізм інструментального бельканто відбиває органічне сполучення духовних і матеріально-тілесних, віртуозних і кантиленних, імпровізаційних і канонізованих параметрів. Музичний інструменталізм, усвідомлений як «особлива форма думки і духу» матеріалізує в белькантовому «висловленні» над-повсякденний зміст більш безпосередньо і, відтак, більше, ніж вербалізований спів.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. Кн. первая и вторая / Б. Асафьев ; ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. — [2-е изд.]. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Бельканто // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1973. — Т. 1. — Стб. 400–402.
3. Гинзбург Л. История скрипичного искусства : в 3 т. / Л. Гинзбург, В. Григорьев. — М. : Музыка, 1990. — Т. 1. — 157 с.
4. Гордеева Т. Ю. Музыкальный звук как феномен культуры : автореф. дис. ... канд. философских наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Т. Ю. Гордеева. — Казань, 2003. — 26 с.
5. Исполнение музыкальное // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1973. — Т. 2. — 1974. — Стб. 583–590.
6. Каган М. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. — СПб. : Петрополис, 1997. — 544 с.
7. Конен В Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века / Валентина Конен. — М. : Музыка, 1994. — 161 с.
8. Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Самое само : Сочинения / А. Ф. Лосев. — М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. — С. 29–204.
9. Ляхович А. Шопен и его революция в музыкальном времени (К 200-летию юбилею Ф. Шопена) / А. Ляхович // Израиль XXI : Музыкальный журнал [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://www.21israel-music.com/Chopin\\_vremya.htm](http://www.21israel-music.com/Chopin_vremya.htm)
10. Махов А. Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики : автореф. дис. ... докт. филологических наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / А. Е. Махов. — М., 2007. — 49 с.
11. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мациевский. — Алматы : Дайк-пресс, 2007. — 520 с.

12. Синцов Е. В. Доминаты психоидного бессознательного — ядро ментальности народа / Е. В. Синцов // Восток и Запад : глобализация и культурная идентичность : [сб. статей]. — Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2005 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://hghltd.yandex.net/yandbtm?fmode=inject&url=>

13. Соломеина Л. А. Исторические взгляды А. Ф. Лосева : автореф. дис. ... канд. исторических наук : спец. 07.00.09 «Историография, источниковедение и методы исторического исследования» / Л. А. Соломеина. — Томск, 2004. — 25 с.

14. Третьяченко В. Ф. Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / В. Ф. Третьяченко. — Красноярск, 2001. — 26 с.

15. Флоренский П. Из богословского наследия / П. Флоренский // Богословские труды. — М., 1980. — Т. XVII. — С. 91–117.

16. Хоффманн А. Феномен бельканто первой половины XIX века : композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Анна Евгеньевна Хоффманн. — М., 2008. — 144 с.

**Черноиваненко А. «Инструментальное бельканто» как культурный феномен.** Явление «инструментального бельканто» рассматривается в статье в эстетическом, философском, историко-стилевом, исполнительском и органиологическом инструментальных аспектах. Утверждается дуализм исследуемого явления в органическом сочетании мыслительного и инструментально-практического, духовного и материально-телесного, виртуозного и кантиленного, импровизационного и канонизированного начал.

Ключевые слова: музыкальный инструментализм, «инструментальное бельканто», интонационность музыкального инструмента, выразительное интонирование.

**Chernoivanenko A. «Instrumental bel canto» as a cultural phenomenon.** The phenomenon of «instrumental bel canto» is discussed in the article in the aesthetic, philosophical, historical, stylistic, performing and organological instrumental aspects. Approved dualism of researched phenomenon in organic combination of mental and instrumental-practical, spiritual and material bodily, skillful and cantilena, improvisational and canonized beginnings.

Keywords: music instrumentalism, «instrumental bel canto», intonation of musical instrument, expressive intonation.

