
УДК 78.491; 78.15; 78.25

Людмила Повзун (Одеса, Україна)

АНСАМБЛЕВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ ЯК СУКУПНА ЯКІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ

Розглядаються процеси спільної інструментальної творчості в ансамблі. Вводиться термін «ансамблевий інструменталізм», що визначає сукупність предметно-інструментальних якостей ансамблю та ідеально-психологічних особливостей її учасників. Множинність цієї системи передбачає не формально-механічне співіснування, а взаємодію та активне спілкування.

Ключові слова: ансамбль, музичний інструменталізм, ансамблевий інструменталізм.

Інструментально-ансамблеве мистецтво є одним із найдавніших видів музичної діяльності людства. Ансамблевість як генетична ознака музичної творчості, що передбачає діалог людини з інструментом навіть при сольному виконанні, становить основу поняття музичного інструменталізму.

Поняття музичного інструменталізму, в плані ідеального призначення змісту музично-інструментальної творчості, співвідносять з філософським інструменталізмом – взаємозв'язок, взаємопроникнення виконавця та інструмента стає зрозумілим у світлі філософської концепції людської діяльності П. Флоренського: поєднання теоретичної та практичної діяльності, кожна з яких має власний інструментарій («втілена ідея»).

В ансамблевому виконавстві поняття музичного інструменталізму стає багаторівневим, оскільки розширюється предметна база (предметів людської діяльності) – множини інструментів, процес

«втілення ідеї» також ускладнюється необхідністю координування теоретичної та практичної діяльності всіма учасниками спільного творчого акту, що дозволяє, на наш погляд, виокремити поняття *ансамблевого інструменталізму*.

Таким чином, змістом поняття ансамблевого інструменталізму є множинність предметно-інструментальних характеристик ансамблевого складу та ідеально-психологічних особливостей її учасників, що в процесі співтворчості утворюють нову сукупну якість інструментально-художнього вираження – ансамблеву інтерпретацію.

Специфічні властивості ансамблевого інструменталізму визначаються, в першу чергу, органологічними характеристиками – музично-інструментальними якостями кожного конкретного ансамблевого складу, оскільки музична думка потребує матеріально-фізичної основи відтворення на певних інструментах. Перефразовуючи висловлення М. Бахтіна, кожна музична думка в ансамблі, відтворена інструментальним способом, є реакцією на *«виконавську думку»* ансамблевого партнера, що стимулює появу нових інструментально-художніх ідей та впливає на сумарний ефект ансамблевого виконання.

Оскільки ансамблеве музикування, як і будь-який спільний творчий акт, має безліч мобільних елементів, що потребують певної корекції в залежності від умов виконання – акустичних властивостей приміщення (камерних чи концертних), виконавських можливостей ансамблевих партнерів, психологічної сумісності тощо, стабільним елементом у цьому процесі має стати інструментальний фактор, що несе інформацію про певні технічно-виконавські властивості кожного партнера та ансамблю в цілому.

Важливим чинником у сфері ансамблевої творчості є технологічно-виразові можливості інструментарію, що передбачає як матеріально-фізичні показники інструментів ансамблю, так і акустичні, темброві, динамічні, артикуляційні. Кожний інструмент ансамблевого складу привносить в сукупну ансамблеву палітру не тільки суто фізичні показники інструменту – в формі, способах звуковидобування, звуковеденні, а весь соціально-історичний потенціал, закладений у фактурно-тембрових інструментальних особливостях, національну специфіку, професійні надбання. У свою чергу, кожен інструмент, маючи власні інструментальні характеристики, які залежать від його конструктивних особливостей, тембральні якості та художньо-технологічні засоби вираження, в ансамблі підпорядковується законам сумарного вираження для

художнього втілення авторського задуму, що призводить до певної нової якості звучання кожного інструмента окремо і ансамблю сумарно-загалом.

Специфічні вимоги до інструментально-звукової сторони ансамблевого виконання визначаються, в першу чергу, політембровістю звучання, ступінь та характер якого залежать від складу інструментів у конкретному ансамблевому сполученні, оскільки при звучанні різних за тембром інструментів утворюється новий «звуковий букет», що сприяє досягненню широкого розмаїття тембрально-звукових барв.

Ансамблева взаємодія інструментів-партнерів є багатоканальним процесом, що передбачає співіснування та функціонування різноманітних аспектів:

- акустичного (узгодженість інтонаційного строю інструментально-ансамблевого складу);
- комунікативного (психологічний контакт між ансамбістами);
- функціонально-ієрархічного (збалансованість ролевих функцій в ієрархічній структурі ансамблевої рівноправності та підпорядкованості);
- тембрально-технологічного (узгодженість динаміки, артикуляції, фразування, аплікатури тощо);
- художньо-виконавського (узгодженість загального архітектонічного плану, спільної інтерпретації).

Кожна історична епоха висуває свої інструментальні уподобання, що відповідають естетичним еталонам певного часу, соціальним запитам суспільства, які і формують певні критерії ансамблевого музикування та інструментальні склади.

Ансамблеве музикування належить до найдавніших форм діяльності людства, зародження традиції спільного співу, та спільної гри на музичних інструментах заглиблюється корінням у стародавні історичні епохи: спільна (ансамблева) гра, поряд із сольним музикуванням, була провідним, практично універсальним видом існування музики, що поєднував риси колективного та особистого, вокальних та інструментальних засад, лірики, епосу, драми [3, с. 80].

На початковому етапі формування ансамблевого інструменталізму, в епоху Середньовіччя, провідною тенденцією була інструментальна нейтральність композиторської думки, коли реальний чуттєвий бік звучання, пов'язаний з можливостями конкретного

інструменту (інструментів), виявлявся менш важливим, ніж формальний структурний бік ансамблевого твору: при зміні інструмента чи інструментального складу твори кардинально не змінювали своєї естетичної якості та художнього спрямування. Вибір конкретного інструменту для виконання тієї чи іншої ансамблевої партії був вільним, оскільки не існувало традиції фіксування інструментального голосу за певним тембром. Відсутність чітко зафіксованих інструментальних значень за конкретними виконавськими партіями дозволяла виконання одного й того ж музичного твору як у вокальному, так і в інструментальному викладенні, у виконанні різних інструментів *ad libitum* і породжувала найрізноманітніші інструментально-ансамблеві комбінації та не сприяла одноманітності ансамблів: вільно варіювались «якість» (тембр) та кількість інструментів, не існувало того, що згодом почали називати інструментальною специфікою, оскільки будь-яка мелодія, можлива у вокальному виконанні, вважалася придатною і для інструментального виконання.

Художні свідчення дають можливість скласти певне уявлення про подробиці музичного характеру, про принципи поєднання музичних інструментів в ансамблеві склади. Історики відмічають певну естетичну спрямованість в інструментально-ансамблевих сполученнях цієї епохи: зображення струнних інструментів в образотворчому мистецтві зустрічається значно частіше, ніж зображення дерев'яних духових, що відтворює особливості середньовічної християнської музичної культури – відмову від усіх традицій язичницької культури стародавнього світу, де дерев'яні духові і, в першу чергу, флейта та сопілка відігравали значну роль [1, с. 59].

Епоха Середньовіччя справедливо вважається «золотим віком інструменталізму». Вже на той час ансамблі сприймалися не тільки як музична, а й як юридична цілісність – у документах вони оформлялися за ім'ям провідного менестреля та за типом інструментарію, що використовувався ансамблем. З архівних записів XV століття відомо, що більшість ансамблів складається з чотирьох і більше інструменталістів (у придворних умовах значно більше), проте в іконографії переважають групи з трьох виконавців (навіть якщо намальовано чотири – один відпочиває), – за цією деталлю, яка наполегливо повторюється у багатьох джерелах, можна дійти висновку, що у музичних імпровізаціях таких ансамблів переважала триголосна фактура.

Велика кількість найменувань інструментів, що зустрічається в

документальних свідощвах, пояснюється як особливостями місцевих традицій, багатокладністю середньовічної культури взагалі, так і особливостями інструментального ремесла: *«Індивідуальна інтенція в інструментобудуванні та відсутність обмежень будь-яким жорстким міжнародним стандартом дозволяла необмежені фантазії у структурі темперації, звуковисотності інструментів одного виду, обмін інструментами у менестрельських «школах». ...Інструментальна лексика Середньовіччя – це не тільки термінологія, але й плід локально-діалектичної словотворчості»* [4, с. 198].

Тембровий ансамблевий склад у церемоніально-аристократичних ситуаціях музикування був настільки ж строкатим та рухливим, як і на простих народних міських святах при великій кількості виконавців-менестрелів, що грали для будь-якої публіки на великій кількості інструментів різних систем. Незважаючи на виконавську свободу та варіативну багатообразність, зумовлену критеріями часу, в ансамблях, що імпровізували, явно викристалізувалися свої уявлення про благозвучність цілого ансамблевого звучання, свої канони та чіткі нормативи.

Склалася певна типологія ансамблевих інструментів, що віддзеркалювала не тільки силу звуку та органологічні властивості, а й художні, музично-психологічні та ансамблеві критерії: емоційне враження від блиску та сили звучання спонукало виокремити інструменти, що добре звучали на пленері – труби, роги, барабани, тарілки тощо в один тип і назвати їх *«громоголосими»* або *«гросси»* (італ. *Grossi*), тонке ж нюансування продольної флейти, органіструму тощо підказало визначення *«тихо звучні»*, або *«соттілі»* (італ. *Sottili* – *«витончені»*, *«тендітні»*).

Середньовічне поняття громоголосності було перш за все ознакою урочистої святкової ходи, звукової могутності, яка вважалася прямим доказом сили влади та блиску її атрибутів. Звучання ж інструментів *«соттілі»* асоціювалося з епічними сюжетами, лірикою, з орнаментальною фактурою, з витонченими відтінками. Проте такий інструментальний розподіл не був занадто жорстко обмеженим, оскільки залежно від обставин, від складу ансамблю деякі інструменти, приміром, волинка, вільно переходили з однієї групи в іншу, – класифікувалися не матеріал чи конфігурація інструментів, а їх можливості в конкретних життєвих умовах того часу.

В епоху Відродження інструментальна структура ансамблю зазнала кардинальних змін, що сталося у зв'язку з утвердженням ренесансної поліфонії строгого стилю: ансамблева практика набула

більш вираженого інструментального характеру, завдяки розвитку багатоголосся поступово розширюється склад інструментального ансамблю.

Відсутність в інструментально-ансамблевій практиці того часу жорсткого розподілу між вокальними та інструментальними способами виконання утворила природні умови для їх взаємодії та взаємозаміни, що спричинило велику популярність дуетних форм виконання, так званої *bisinia* («бікінія»), виконання якої могло відбуватися як у суто вокальний – двома співаками, так і вокально-інструментальний спосіб, коли один виконавець співав і акомпанував собі на смичковому або щипковому струнному інструментів. Саме такий спосіб музикування, з точки зору науковців, зумовив подальшу можливість відміни під час співу від слів взагалі, в результаті чого виник дует двох інструменталістів, який згодом став ядром інструментальної музики [3, с. 109].

У виконавській практиці бароко зберігається багато рис, запозичених з музично-ансамблевих традицій Середньовіччя: виконавський склад ансамблю продовжує бути нефіксованим – можливий вільний вибір як інструментальної якості (тембру), так і кількості інструментів, при цьому деякі голоси дублювалися в кількох різних партіях. Композитори не фіксували назви інструментів та конкретний ансамблевий склад, окремі партії мали позначки *Canto*, *Alto*, *Tenor*, *Contratenor*, *Vasso*, що створювало можливість вільного вибору самими музикантами інструментів з відповідним діапазоном [2, с. 10].

Яскравими прикладами інструментальної нейтральності є принципова подібність щипкових та клавірних тріо-складів, що базувалися на спорідненості акустичних характеристик звучання струнно-клавішних (клавесин, клавікорд) та струнно-щипкових (лютня, арфа) інструментів, незважаючи на суттєву відмінність в техніці виконання. Саме це стало передумовою широкої практики заміни клавесина лютнею в ансамблі, особливо при виконанні *basso continuo*.

На думку дослідниці І. Польської, у бароковій музично-інструментальній практиці існувала усталена традиція «*паралельно-варіантного*» існування декількох тембрових модифікацій виконання конкретного ансамблевого твору, відлуння цієї традиції збереглося у художній практиці до кінця XVIII століття, коли клавішний інструмент міг бути замінений щипковими інструментами [3, с.231].

Типологічний розподіл інструментів в ансамблях барокового періоду відбувався за функціонально-рольовими засадами – на мелодичні та гармонічні. Традиційно роль мелодичного соло належала скрипці, флейті або віолі д'амор, акомпануючі ж функції виконувалися струнними щипковими інструментами – лютнею, арфою, гітарою; пізніше роль гармонічного інструменту надовго перейшла до клавесину continuo, до якого приєднувався смичковий бас – віола да гамба та віолончель.

У ході розвитку ансамблевого музикування неодноразово змінювалася функціонально-рольова взаємодія мелодичних та гармонічних інструментів, оскільки функції солювання та акомпанування не були постійно закріпленими за тими чи іншими інструментами ансамблю.

Принцип інструментальної взаємозаміни сприяв різноманітним ансамблевим трансформаціям, яскравим прикладом чого виступає ансамблева творчість Ф. Куперена: в клавірних сюїтах принцип взаємозаміни розповсюджувався як на вибір самого способу виконання на клавесині, так і на тип клавірного ансамблю – на одному чи на декількох (двох) клавесинах; цікавим було фактурно-просторове рішення в п'єсах-«*круазах*», що склали трирядні фактурні системи з можливістю вільного вибору способу виконання (на двох клавесинах чи на одному, на двомануальному чи одномануальному клавесині) та ансамблевого складу учасників (дует чи соло); виконання тріо-сонати «*Апофеоз Кореллі*» передбачало можливість заміни інструментального тріо двома клавесинами.

В ансамблях з альтернативною заміною інструментального складу відтворювалися провідні засади ансамблевого інструменталізму епохи бароко: мінливість, варіантність, трансформація усіх можливих жанрових параметрів – кількісних, якісних, змістовних, що проявлялося у відсутності чіткого розрізнення між жанровими типами соло, дуету, тріо, квартету тощо; відсутність чіткого розмежування за темброво-акустичними та фактурними характеристиками на суто струнні, клавірні, духові та змішані ансамблі.

Цей принцип можливості альтернативного використання в певному ансамблевому творі інструментів різної дихальної специфіки (флейти або скрипки, альту або кларнета) мав довгий інерційний слід в ансамблевій творчості класицистів та романтиків, продовжуючи барокову традицію «*паралельно-варіантного*» існування декількох інструментально-тембрових модифікацій конкретного ансамблевого твору.

Проте, на відмінну від барокових тенденцій інструментальної нейтральності, в класицистський та романтичний періоди інструментальна специфіка набуває суттєвого значення для самостійності тембру та артикуляційного «виконавського набору», притаманному конкретному інструменту (групі інструментів), – на перший план в ансамблі виходить характер кожної інструментальної партії, що віддзеркалює осмислення значущості та неповторності конкретного художньо-інструментального образу.

Роль інструментального фактора в драматургії музичного твору значно збільшилася протягом ХІХ–ХХ століть, виражальні можливості різноманітних музичних тембрів практично невіддільні від можливостей відповідних інструментів, від техніки гри на них. Це пов'язано з двома взаємозалежними факторами: збільшенням ролі самого конкретного характеру звучання (тембрів, регістрів, динамічних відтінків, фонічної сторони гармонії, фактури) та розвитком музичного інструментарію. Розвиток музичного інструментарію безпосередньо залежить від загального розвитку музичної культури, всього рівня суспільного розвитку певної епохи: музично-естетичні погляди суспільства, віддзеркалюючи прогресивні шляхи його розвитку, детермінують процеси удосконалення музичного інструментарію та зумовлюють заміну інструментів, що не відповідають новим музично-художнім запитам суспільства, іншими, які здатні задовольнити цей попит. У свою чергу, розвиток та удосконалення музичного інструментарію значною мірою впливає на розвиток виконавської культури та ансамблевого виконавства зокрема.

Жанри камерного ансамблю містять об'ємний інструментальний потенціал: інструменти з різною специфікою звуковидобування збагачують художні можливості ансамблю, кожен з інструментів ансамблю має свою шкалу інструментальних якостей – матеріальних, акустичних, технологічних, артикуляційних, динамічних. Сукупний художньо-звуковий ефект ансамблю визначається як дотично-матеріальними якостями інструментів, так і ідеальним результатом, який виникає завдяки культурі звукоутворення виконавців-ансамблістів, що відтворюють смисловий шар музичного твору, насичуючи його власним тезаурусом.

Таким чином, поняття ансамблевого інструменталізму залучає як матеріально-фізичні показники ансамблевого складу музичних інструментів – темброві, динамічні, артикуляційні, фактурні, так і соціально-історичні, жанрово-стильові характеристики, що утворюють особливу сукупну інструментальність – темброво-акустичну

якість конкретного ансамблю, об'єднану діалогічно-полілогічною взаємодією виконавців-учасників у процесі відтворення авторського задуму. Музичний ансамблевий інструменталізм є певною сукупністю предметно-інструментальних якостей ансамблю та ідеально-психологічних особливостей її учасників, множинність цієї системи передбачає не формально-механічне співіснування, а взаємодію та активне спілкування.

Людмила Повзун. Ансамблевый инструментализм как совокупное качество художественного выражения

Рассматриваются процессы совместного инструментального творчества в ансамбле. Вводится понятие «ансамблевый инструментализм», который обозначает совокупность предметно-инструментальных качеств ансамбля и идеально-психологических особенностей его участников. Множественность этой системы предполагает не формально-механическое сосуществование, а взаимодействие и активное общение.

Ключевые слова: ансамбль, музыкальный инструментализм, ансамблевый инструментализм.

Lyudmila Povsun. Ensemble instrumentalism is as total quality artistic expression

The article deals with the process of collaborative creativity in the instrumental ensemble. The concept «ensemble instrumentalism», which denotes the set of domain-instrumental ensemble and perfect qualities and psychological characteristics of the participants. The multiplicity of this system involves not formally mechanical coexistence and interaction and active communication.

Keywords: ensemble, music instrumentalism, ensemble instrumentalism.

Література

1. Браудо Е. М. Основы материальной культуры в музыке / Е. М. Браудо. – М.: Новая Москва, 1924. – 168 с.
2. Бялый И. Е. Жанровые истоки и пути формирования классического фортепианного трио: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения / Бялый Игорь Евсеевич. – Л.: 1981. – 20 с.
3. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. монография / И. И. Польская. – Х.: ХГАК, 2001. – 396 с.: ил.
4. Сапонов М. Золотой век инструментализма / М. Сапонов // Музыкальная академия. 1996. – №2. – С. 194–202.