

УДК: 78.03+785/789

Черноіваненко Алла Дмитрівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Одеська національна музична академія
ім. А.В. Нежданової

МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ ЯК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЇ ТА МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті стверджується, що музичні інструменти, будучи матеріальними (виробленими) знаряддями культури, одночасно виявляють і специфічний духовний аспект свого буття, адже поза їх «участі» не зміг би існувати найбільш узагальнений, надбуттєвий вид художньої творчості – «чиста» або «абсолютна», інструментальна музика, здатна до вираження духовного досвіду виключно звукоінтонаційним засобом. Підкреслюється невід'ємна якість речовості музичного інструментарію, за допомогою якої специфічно втілюються духовні фактори музики. Виявляється, що в розвитку музичної культури інструменти «кодують» соціально-історичну, матеріально- й духовно-культурну інформацію епохи.

Ключові слова: музичний інструмент, музичний інструменталізм, матеріальні і духовні фактори культури, знаряддя, «чистий» інструменталізм.

Музичні інструменти, як відомо, виступають одночасно матеріальними об'єктами і специфічною формою духовного виявлення людства як у сфері етнокультури з характерними для неї особливостями сприйняття і осмислення реальності, способом створення, зберігання та передачі естетичної, духовно-релігійної інформації, так і у сферах професійної академічної музичної творчості з її найвищими духовними силами, співвідносними з релігійними і філософськими виходами, та музики «третього пласта» (В. Конен). Взагалі будь-які предмети чи явища матеріальної культури мають у своїй основі певну (свідому або несвідому) ідею – своєрідний «проект», ураховують та втілюють певні знання, задовольняючи відповідні людські потреби і стаючи цінностями різних рівнів. Тобто, матеріальна культура так чи інакше втілює властивості культури духовної, специфічно віддзеркалюючи її. З іншого боку, духовна культура може бути вираженою тільки завдяки упредметненим, уречевленим засобам, отримуючи те чи інше матеріальне втілення – потребує відповідного матеріального «носія». Музичні інструменти у цьому відношенні найпоказовіші «носії». Адже взаємозв'язок музичного інструментарію та музичної творчості (і глибше, духовних її чинників) виявляється не тільки у впливі музики, естетичних течій, світоглядів на реконструкцію інструментів, а й у протилежній обумовленості розвитком інструментарію та виконавства – на еволюцію музики, філософії, картини світу, духовних його чинників.

Співвідносність категорій матеріального та духовного здавна виступає предметом наукового осягання філософії, естетики, релігії, мистецтвознавства, культурології, соціології, психології та ін., що виявляється у самому визначенні зазначених наук. Втім, у відроджуваній наприкінці ХХ – початку ХХІ століть міфологічній свідомості протистояння матеріального та духовного, як характерного протиставлення «форм класифікації фактів та явищ культури, популярного у філософії ХІХ і більшої частини ХХ ст.» [12], набуває «забутої» синкретичності. Музичні інструменти, будучи матеріальними (виробленими) знаряддями культури, одночасно виявляють і специфічний духовний аспект свого буття, адже без їх «допомоги» не зміг би існувати такий найбільш узагальнений, надбуттєвий шар художньої творчості як «чиста» («абсолютна») інструментальна музична культура з її здатністю до проявів чисто художніх функцій, до вираження «усього багатства духовного досвіду, всіх уявлень про світ тільки звукоінтонаційним засобом, поза участі... інших художніх засобів» [14, 7]. Зовсім іншими виглядали б і синкретичні жанри фольклорної, синтетичної академічної художньої творчості (хореографічні види, театр, кіно тощо), мистецтво «третього ряду» і, навіть, культові дійства – позбавлені музично-інструментального оздоблення. А, власне, навчання музиці, музична освіта базуються, у першу чергу, на знайомстві та осяганні гри на інструменті та відповідному музичному репертуарі. Тому виявлення співвідношення матеріального та духовного чинників буття музичного інструменталізму складає актуальну проблему музикознавчих досліджень.

Питання про співвідношення духа і матерії власне є «основним питанням філософії», яке вона вирішує вже протягом третього тисячоліття. У європейській філософії опозиція «ідеальне – матеріальне» складалася вже у IV ст. до н.е. Так, концептуального та понятійного оформлення «дух» (грец. *νοῦς, πνεῦμα*; лат. *spiritus, mens*; нім. *Geist*; франц. *esprit*; англ. *mind, spirit*) набуває вже у античній філософії. Євангельське вчення про Святого Духа (*πνεῦμα ἅγιον*) стає основою для розуміння Духа як однієї з іпостасей Трійці, де Дух є джерелом Божественної любові і життєдайної сили. Середньовічні мислителі розуміли Дух як сутність, поза межню тварному світу, але діяльно присутню в світі і перетворюючу його. Філософія Ренесансу повертається до елліністичних інтуїцій духу, розуміючи його як розливу у Всесвіті життєву силу. Для XVII-XVIII століть характерним є категоричне розмежування духу і матерії як замкнутих в собі субстанцій, що не мають точок дотику, і в той же час об'єднання у вимірі духовної субстанції тих здібностей, які раніше перебували на нижчих щаблях ментальної ієрархії, наприклад, відчуття, переживання, прагнення, волі і т.п. Просвітництво інтелектуалізує «*Geist*», розуміючи його як дух, що виражає себе в думках. Німецькі трансценденталісти проголошують абсолютний дух, який творить себе і свою предметність. У XIX столітті поняття зазнає критичного ставлення, а у XX знов «перевідкривається». Зазначимо, що у класичних релігійно-філософських системах Сходу опозиція «матеріальне – іматеріальне» не проявляється «внаслідок відсутності розвинених уявлень про поділ реальності на світ ідей духу і світ матерії» [12]. І дійсно, з об'єктивних історичних причин у російській, наприклад, інструментальній традиції «не склалися народно-професійні музичні жанри і форми, подібні до тих, які існують у культурах Середньосхідної Європи або Центральної Азії» [11, 379]. Так, саме у традиційних східних культурах склалися спеціальні жанри *філософської інструментальної* музики, наприклад, казахські кюї, частина яких мала звуконаслідувальний характер, частина представляла філософські роздуми щодо смислу буття, життя і смерті. Сам же інструмент кюї – кобиз, його устрій та назва частин відтворюють відповідно до шаманського світовідчуття трирівневу модель Всесвіту (верхній, середній, нижній світи). Так опредмечуються у казахському інструментальному епосі духовні аспекти буття народу.

І. Мацієвський виокремлює інструментальне звучання як «антитезу живому звучанню людського голосу: і фізично, і духовно воно – інший світ, відмінний від світу людської мови та співу, у чомусь більш могутній і загадковий» [10, 10-11]. Якщо спів більш безпосередньо віддзеркалює дійсність, то інструментальна музика являє високий ступінь художнього узагальнення поза участі слова, тобто безпосередньо виражає стан людської душі з найтоншими гранями емоційно-психологічного та душевно-духовного порядку. При цьому музичний інструмент чудово «пасує» й до втілення «земних» емоцій у первинних танцювальних жанрах, де він незамінний у відтворенні звуковисотно організованої ритмічної пульсації [6, 59], і до вказаних вище узагальнень, аж до духовних їх виходів. Відомо, що музичні інструменти традиційно використовувались у різних язичницьких культурах. Сама їх присутність інтерпретувалася містичним чином, включаючи матеріал, умови виготовлення, виконання та міфічне (часто, Божественне) походження. Цікаво, що Іоанн Златовуст пояснював практику введення інструментів у християнську літургію тим, що «Бог, знаючи про слабкості євреїв, дозволив їм це, аби налаштувати їх розум на виконання з радістю того, що для них є позитивним» [цит. за 5, 128], але роль, наприклад, «органу в процесі розвитку нового музичного стилю була поширена настільки, що більша частина органних композицій... мали яскраво виражений інструментальний характер, як і мотети, що також були значним внеском у розвиток церковного стилю» [5, 132]. Про історію розвитку інструменталізму, що сформувався у храмі як важливого місці презентації музичних досягнень різних епох від перших століть християнства до початку XIX ст. пише В. Гузеєва, акцентуючи процес постійного поновлення церковної музики з урахуванням її адаптації до змінних умов життя [5]. Проте цей чисто духовний пласт буття все ж набув впливу і інструментального втілення. У XIX ж столітті, як вказує В. Холопова, «визволившись також і від релігійних обов'язків (окрім свободи від слова – А.Ч.), абсолютна музика одночасно явила світові такі високі духовні властивості, що в деяких відношеннях змогла замінити собою релігію» [16, 31]. У XX столітті за значимістю ідей інструментальна музика досягла рівню концептуального філософського мислення (від бетховенської моделі «від темряви до світла», симфоній П. Чайковського, Г. Малера – до творів Д. Шостаковича, А. Шнітке, ін.), відтепер музика стає підставою для філософських висновків і суджень. Так музика «переросла» рамки людського почуття і індивідуального життя, стрибнувши у «неосяжність космічно-світового і Божественного» [там само, 38].

Власне поняття «дух» та його похідні «духовне», «духовність» складають спроби «осмислити, наділити іменами той рівень буття, який будучи найвищим для людини, одночасно їй не належить – знаходиться за межами життєвих людських можливостей, примушує усвідомлювати їх неминучу

обмеженість» (О. Самойленко [13]). Втім, дух проявляється і як «цілком людське ставлення до нього, як властивість людської свідомості, чим, власне, і виступає духовність» [там само]. І якщо «дух», перш за все, адресується Божественній першооснові, він «іншого Світу» – недосяжний і незбагнений, то «духовність» – як «проникнення духу вже в людське життя, атрибут вже людського світу вимагає пояснення – як вираження відповідальності за спробу людини вийти за межі своїх життєвих обмежень, за прагнення до «буття в душі» [там само]. Така відповідальність ґрунтується, за М. Бахтінім, «... тільки на глибокій довірі до вищої інстанції, благословляючої культуру, довірі до того, що за мою спеціальну відповідальність відповідає інший – вищий, що я дію не в ціннісній порожнечі. Поза цієї довіри можлива тільки порожня претензія» [2, 189-190]. Проникнення духу в людське життя виражається в емоційно-ідейному стані людини. Недаремно, саме музичний інструменталізм, за твердженням Б. Асаф'єва, «став повною мірою виразником емоційно-ідейного світу європейського людства» [1, 219], «зміг досягти гігантських завоювань психіки та інтелекту, приєднавши сюди могутність тембрів» [1, 228].

У Новій філософській енциклопедії (2010 р.) до духовної культури відносять «усю сукупність продуктів духовної та інтелектуальної діяльності людини, що не мають предметного, речового характеру: релігійні системи, міфи, філософські концепції, наукові теорії, вдачі і звичаї, системи соціальної організації і т.д. Сюди ж часто відносять історично сформований духовний склад людських груп (школа «психології народів»)» [12]. Під матеріальною культурою розуміється «різноманіття вироблених людиною предметів (знаряддя, машини, інструменти, предмети побуту, одяг, прикраси, культові та ритуальні предмети, зброю, музичні інструменти і т.п.), а також природні речі і явища, змінені впливом людини (наприклад, оброблені природні об'єкти або так звані техногенні ландшафти)». Є. Браудо вказує, що музичні інструменти представляють собою «речово-матеріальну основу музичної техніки» [4, 5], які схильні до змін «у зв'язку зі зміною загальнокультурних умов, з технічним та економічним розвитком суспільства», а «у залежності від удосконалення музичних інструментів та речових символів (нот), змінювалось і музичне письмо, характер музичної творчості» [4, 6]. Тобто, музичні інструменти з необхідністю несуть на собі печатку (є знаряддями) як духовної, так і матеріальної культури епохи та суспільства. Це стосується як традиційного, так і академізованого музичного інструменталізму. Культура останнього, уходячи корінням у храмову музику і втілюючи у «чистому» інструменталізмі сутнісні боки внутрішнього, духовного світу людини, впритул підходить до поняття духовного.

Адже творчість розуму «розпадається на виробництво речей, сенс яких не наочний», і на виробництво смислів, тобто «чистих діяльностей розуму ... необхідно доводити осмисленість речей і упредметнення смислів ... виходячи з такої речі, смисл якої був би безпосередньо даний чи з такого смислу, реальність якого не вимагала б ... доказів. Потрібно, щоб ... була дана наочна єдність двох полюсів... тобто беззаперечне втілення смислу або, що те саме, – беззаперечна одухотвореність речі» [15, 103]. Як «найближчий приклад» такої нерозділеної діяльності о. П. Флоренський наводить художню творчість. В цьому аспекті музичні інструменти «являються саме тим матеріальним зв'язком між виконавцями та виконуваним, без якого неможливо було саме існування музичного мистецтва, самий розвиток нашого музичного відчуття. В кінцевому рахунку тільки від цих знарядь рук людських значною мірою залежить рівень музично-художньої культури... сучасних диких племен або витонченого звуковідчуття європейців XIX століття» [4, 157].

Розрізняючи у людській діяльності три роди «творів людської творчості» – окрім вказаних речово-практичного (Instrumenta), теоретичного (Notiones), ще літургійний бік діяльності (Sacra), о. П. Флоренський вказує, що будь-яка з них «здійснюється і проявляється через свої знаряддя і сама може бути визначена як діяльність знаряддябудівна ...» [15, 109]. Саме ж знаряддя «як таке, є проекція в зовні творчих надр людської істоти, які вибудовують і все її власне емпіричне буття – її тіло, її душевне життя» [15, 102]. Таким чином, і предмети матеріальної культури, вироблені людиною (знаряддя), позначені її духовно-душевними спрямуваннями, тим паче музичні інструменти, що не тільки відносяться до художньої творчості, але й безпосередньо беруть участь у творчому акті виконання (а часто і написання) музичного твору.

Слідом за о. П. Флоренським проголосимо, що культові та ритуальні предмети неодмінно «володіють святістю, одухотвореністю, одночасною (з'єднаною) належністю до смислу і до ряду речей (курсив наш – А.Ч.)» [15, 106]. Але, на наш погляд, музичні інструменти посідають своє специфічне місце серед «машин-інструментів» о. П. Флоренського, «наочність», «реальність» яких ми «не можемо поставити під сумнів: ... вони суть» [15, 102]. Будучи «виробленими людиною знаряддями», музичні інструменти безпосередньо, своєю речовістю, «живим голосом» під пальцями виконавця беруть участь у процесі виконавського (часом, і композиторського) художнього акту самовираження музиканта,

часто і надихаючи останнього на конкретні засоби для втілення ідеї (або навіть саму ідею) цього самовираження. Темброво-фактурні, артикуляційні, акустичні, динамічні, сонорні, техніко-технологічні властивості, жанрово-стильові та артистично-виконавські традиції, міфопоетика, контекстно-історичні умови походження, удосконалення, вживання, національні забарвлення складають той самий неповторний (або типологічний) образ інструмента, який стає невід'ємним чинником художнього акту музичної творчості. Адже художня творчість найбільшою мірою серед усіх типів людської діяльності пронизана Феургією – «мистецтвом Богоделанія» [15, 105]. Музичні інструменти як знаряддя цієї творчості очевидно складають спеціальну, окрему від інших матеріально «вироблених» предметів якість, звичайно, далеко від культової «самоцінності» [там само, с. 106], але все-таки більшою мірою одухотворену, ніж «молоти, плуги, колеса тощо – словом, в грубому сенсі слова, матеріальні знаряддя технічної культури» [там само, 102].

Майстерність і манера гри виконавця залежать від рівня його технічної підготовки та якості інструмента, устрій, габарити і оснащення якого визначаються, у свою чергу, рівнем матеріальної культури на даному етапі (С. Браудо підкреслює, що великі композитори минулого передчували появу інструментів «з більш досконалим механізмом, здійснення яких ще не було можливим при тодішньому стані загальної техніки» [4, 157], що надає можливості сучасним виконавцям вдаватися до деякого редагування інструментовки). Але художній вплив на слухача можливий тільки за умов духовності виконавця, його здатністю до «глибокої довіри до вищої інстанції» (М. Бахтін) з опорою на матеріалізовану на конкретному інструменті техніко-технологічну майстерність. Смысл будь-якого предмету «простягається рівно настільки, наскільки простягається *моє* почуття. Лише завдяки предметно розгорнутому багатству людської істоти розвивається, а почасти і вперше породжується, багатство суб'єктивної людської почуттєвості: музичне вухо, око, яке відчуває красу форми, – коротше кажучи, такі *почуття*, котрі здатні до людської насолоди, котрі стверджують себе як *людські* сутнісні сили. Адже не тільки п'ять зовнішніх почуттів, але й так звані духовні почуття ... людяність почуттів, – виникають лише завдяки наявності *відповідного* предмету, завдяки *олюдненій* природі» [8, 121]. Подібна заява матеріаліста К. Маркса має переклик з вказівкою о. П. Флоренського про *одночасну належність до смислу і до ряду речей* і у освяченій Феургією художній діяльності. Усвідомлення значущості музичного інструмента для музиканта доповнюється особливим змістом. Адже інструменти і як знаряддя, і як предмети діяльності стають для людини «ствердженням та здійсненням її індивідуальності» [там само], зокрема, її духовного буття у художній творчості. І. Мацієвський говорить про повагу «до знаряддя не тільки як творення рук людських, але і як феномену, наділеному величезною діючою силою, аж до обоження, фетишизації, перетворення музичних інструментів в атрибут влади і т. п.» [9, 218].

В історії відомі випадки, коли музичний інструмент набуває офіційного державного статусу як матеріалізований символ національної незалежності й духовності народу. Так, кельтська арфа була політичним символом Ірландії від XIII століття і з тих пір присутня у всіх Королівських Прапорах Англії, Британії та Сполученого Королівства, з 1922 року це державний символ, зображений на Великій державній печатці Ірландії, на гербі, Президентському прапорі і Президентській печатці, а також у ряді інших державних символів і документів. Арфа також зображується на ірландських монетах, починаючи з середньовічних, і до сучасних ірландських монет євро. Ірландія є єдиною країною в світі, державним символом якої служить музичний інструмент, арфа символізує важливість музики в ірландській культурі і стародавність її традицій, а від 1945 року стала офіційним державним символом країни. Так звана арфа короля-барда Бріана Бору, що за легендою перейшла у спадок його єдиному, залишеному у живих після битви синові Дону (1064 р.), стала для ірландців символом безперервної боротьби за свободу і незалежність. Українська кобза-бандура, російські гуслі-перегуди, не зафіксовані офіційним державним декретом, все ж мають статус символу співочої душі своїх народів, неодмінних супровідників і свідків-розповідачів найголовніших подій нації, пов'язаних, перш за все, з національною самоідентифікацією та гордістю, з традиційними моральними устоями народу, тобто, статус духовних символів національної історії та культури.

Виступаючи в якості кодової домінанти, музичний інструмент організує коло себе весь культурний текст і контекст тої або іншої епохи. Музика, у тому числі інструментальна, постає як символ творення, космічного порядку, гармонії; як сполучна ланка між матеріальним і духовним началом, між людським і Божественним. У піфагорійців гра на земній лірі (як аналогу ліри небесної) виступала як попередня процедура повернення на «астральну першовітчизну», як збагнення співзвуччя й домірності гармонії душі та космосу. В індуїзмі звучання флейти Кришни ознаменувало народження світу. У китайській міфології існує сюжет про створення Піднебесної з музичної гармонії.

У сучасній музичній психології художній образ, створений композитором, розглядається як «синкретична єдність матеріального, конструктивно-логічного та духовного начал. Матеріальна основа музичного твору постає у вигляді конкретних акустичних характеристик звучної матерії, яка може бути сприйнята, усвідомлена і проаналізована за такими параметрами, як мелодія, гармонія, метроритм, тембр, динаміка, регістр, фактура» [7, 237]. Додамо сюди специфічне «музично-інструментальне поле». Виконавець-інструменталіст у процесі «породження звуку» неодмінно стикається з матеріальною основою музики, «яку він по своїй волі і можливостям у змозі підпорядкувати художньо-естетичному началу, для чого потрібні особливі – слухо-м'язові навички» [3, 1]. Подібна просторово-слухова матеріалізація крім конкретизації на інструменті вказаних параметрів, включає і театралізовано-просторову специфіку інструментальної гри [17]. Для здійснення ігрових дій в оптимальному режимі вимагається ясне знання «просторового розташування об'єктів, що беруть участь у здійсненні дії» [18, 76]. Сучасний музикант має вміти створити на інструменті «ігрове поле, яке візуально й тактильно відчувається як матеріальне, на нього і настроюється слух. Це відповідає звичним для людини діям по виділенню і «огороженню» місця для проживання або гри» [3, 25]. Н. Бергер підкреслює, що візуальні клавішні образи мають «чіткі прості геометричні форми, відображені свідомістю в єдиному акті уваги (аналог – форма квадрата або кола) та пов'язані зі слухо-м'язовою сферою більш інтенсивно, ніж будь-які інші показники, формуючі слухові образи через «готовність рук» (С. Мальцев)» [3, 27]. Струнні, духові, клавішні, ударні інструменти теж мають свої специфічні форми просторової матеріалізації звукового образу.

Однак всі ці матеріальні, «речові» характеристики музичного твору самі по собі ще не складаються в феномен художнього образу. Останній «може виникнути у свідомості слухача і музиканта-виконавця лише тоді, коли перераховані вище предметно-акустичні складові музичного твору пройдуть крізь «горнило» фантазії та уяви людини, забарвляться в індивідуально-характерні тони його емоцій, почуттів, душевних переживань [7, 237]. Знов звернувшись до спадщини о. П. Флоренського, вкажемо на дві початкові позиції людської особистості (самосвідомості): «Жадання безмежної Реальності і вимогу безумовної Істини». Такий двоїстий рух людської свідомості – до духу і від нього має точку перетину: моментом зустрічі людини з самою собою як з духовною (відчуваючою і мислячою) – істотою – стає смисл, Абсолютний смисл, який породжує «велику символіку» культури. Людині «необхідний і той, і інший шлях» [15, 142]. Впровадження музичного смислу для кожного інструменталіста базується на втіленні художньої ідеї конкретними, матеріалізованими засобами інструментально-ігрових прийомів інструмента з містизованою фізикою його темброво-звукових виходів, історико-стильовим й ментальним «шлейфом». Певне тілесне «нарощення» виконавця своїм «знаряддям» (адже по-грецьки знаряддя – *ὄργανον* – *орган*) під час творчого акту виконання супроводжується зворотним процесом «одушевлення» музичного інструменту, того «озолочення Логосом», «цілісності реальності й змісту», на які вказує о. П. Флоренський [15, 105].

Процес еволюції як народного, так і академічного інструменталізму визначається розвитком духовної та матеріальної культури кожного етносу, епохи і людства у цілому, а також багатограними зв'язками між собою та з іншими сферами художньої діяльності, диференціацією та історичною взаємодією соціально-культурних і етнографічних груп, народів та націй, композиторських шкіл, тісною взаємообумовленістю еволюції інструментальної музики та інструментарію. Інструментальна музика супроводжувала людину на всіх етапах її життя – її будні, свята, горе й радість, духовні та художньо-естетичні потреби. І, висловлюючи помисли цілого народу або індивідуального автора, сама активно впливала на духовний світ, естетику, етику, філософію тощо. Будучи «феноменом духовної культури, мусичним мистецтвом контактної комунікації», інструментальна музика «наочно реалізує взаємозв'язок духовної та матеріальної культури» [9, 14].

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : в 2-х кн. – Кн. первая и вторая / Б. Асафьев ; ред., вступ. ст. и коммент. Е.М. Орловой. – [2-е изд.]. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / Сост. С. Бочаров ; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. – 2-ое изд. – М. : Искусство, 1986. – С.9-191.
3. Бергер Н. Теория музыки в современной практике музицирования : автореф. дисс. на соискание уч. степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Н.А. Бергер. – Саратов, 2011. – 44 с.
4. Браудо Е. Основы материальной культуры в музыке / Е. Браудо. – М. : Новая Москва, 1924. – 168 с.
5. Гузеева В. Аспекти розвитку інструменталізму у межах західноєвропейської храмової традиції церковної музики / В.В. Гузеева // Науковий вісник Національної музичної академії України імені

- П.І. Чайковського : [зб. наук. праць / гол. ред. В.І. Рожок]. – К., 2009. – Вип. 82 : Виконавське музикознавство. – С. 128-138.
6. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах : [учеб. пособие для муз. вузов и училищ] / М. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
7. Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности : теория и практика : [монография] / Д.К. Кирнарская. – М., 2003. – 368 с.
8. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К. Собрание сочинений : в 50 тт. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – 2-е изд. – М. : Госполитиздат, 1955–. –Т. 42. – 1974. – С. 118-124.
9. Мацневский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. Мацневский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
10. Мацневский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / И. Мацневский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : [сб. статей и материалов в двух частях / под общ. ред. Е.В. Гиппиуса]. – М. : Советский композитор, 1987. – Ч. 1. – 264 с., илл.
11. Народное музыкальное творчество : [учебник / отв. ред. О.А. Пашина]. – СПб : Композитор. 2009. – 568 с., нотн. прим., ил.
12. Новая философская энциклопедия : в 4 тт. / Ин-т философии РАН ; Нац. обществ.-науч. фонд ; Предс. научно-ред. совета В.С. Степин. – 2-е изд., испр. и допол. – М. : Мысль, 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://iph.ras.ru/enc.htm>
13. Самойленко О. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства / О.І. Самойленко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського : [зб. наук. праць / гол. ред. В.І. Рожок]. – К., 2010. – Вип. 85 : Духовна культура України : традиції та сучасність. – С. 7-21.
14. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : [монография] / О.В. Соколов. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 214 с.
15. Флоренский П. Из богословского наследия / П. Флоренский // Богословские труды. – М., 1980. – Т. XVII. – С. 91–117.
16. Холопова В. Феномен музики / В.И. Холопова. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 378 с.
17. Черноіваненко А. Сучасне баянне виконавство у театралізованому художньому мисленні / А.Д. Черноіваненко // Музичне мистецтво і культура : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2001. – Вип. 2. – С. 319–327.
18. Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы / В.И. Юшманов. – СПб. : Деан, 2001. – 128 с.

References

1. B. Asafiev. Musical form as a process : a 2-book. – Pr. the first and second / B. Asafiev ; ed., joined. Art. and comments. EM Orlova. – [2nd ed.]. – М. : Music, 1971. – 376 p.
2. Bakhtin M. Author and Hero in Aesthetic Activity / M. Bakhtin // Aesthetics of verbal creativity / Comp. S. Bocharov ; approx. S. Bocharov and Averintsev. – 2nd Ed. – М. : Art, 1986. – S.9-191.
3. Berger N. Theory of Musicians in the modern practice of making music : Author. diss. on competition uch. the degree of Doctor of Arts: spec. 17.00.02 – «Musical Art» / N.A. Berger. – Saratov, 2011. – 44 p.
4. E. Braudo. Fundamentals of material culture in music / E. Braudo. – М. : New Moscow, 1924. – 168 p.
5. Huzyeyeva V. Aspects of instrumentalism within the Western tradition of temple church music / V.V. Huzyeyeva // Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine PI Tchaikovsky : [Coll. Science. jobs / home. ed. VI Rozghok]. – К., 2009. – Vol. 82 : Performing musicology. – P. 128–138.
6. M. Imhanitsky. History of playing Russian folk instruments : [Proc. allowance for the music. universities and colleges] / M. Imhanitsky. – М. : PAM them. Gnessin, 2002. – 351 p.
7. Kirnarskaya D. Psychology of musical activity: theory and practice : [monograph] / D.K. Kirnarskaya. – М., 2003. – 368 p.
8. Marx K. Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 Marx // Collected Works : in 50 vols. / Marx, Engels. – 2nd ed. – М. : Gospolitizdat, 1955–. –Т. 42. – 1974. – S. 118–124.
9. J. Maciejewski Folk instrumental music as a cultural phenomenon / I. Maciejewski. – Алматы : Dyke-Press, 2007. – 520 p.
10. Maciejewski I. Key issues and aspects of the study of folk musical instruments and instrumental music / I. Maciejewski // folk musical instruments and instrumental music: [coll. articles and materials in two parts / under total. Ed. EV Hippus]. – Moscow : Soviet composer, 1987 – Part 1 – 264 p., III.
11. Folk music : [Tutorial / holes. Ed. OA Flank]. – St. Petersburg : Composer. 2009. – 568 p., Music. approx., bild.
12. The New Encyclopedia of Philosophy : 4 vols. / Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences; Nat. obschestv. – scientific. Fund ; PreSed. scientific ed. Board VS Stepin. – 2nd ed., Rev. and complement. – М. : Thought 2010 [Electron resource]. – Mode of access : <http://iph.ras.ru/enc.htm>
13. Samojlenko A. Methodological intentions of «spirituality» category and methodical self contemporary musicology / A.I. Samojlenko // Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine PI Tchaikovsky: [Coll.

Science. jobs / home. ed. VI Rozghok]. – K., 2010. – Vol. 85 : Spiritual culture of Ukraine: tradition and modernity. – P. 7-21.

14. Sokolov O. Morphological system of music and artistic genres: [monograph] / O.V. Sokolov. – Nizhny Novgorod: Publishing House of the Nizhny Novgorod University, 1994. – 214 p.

15. P. Florensky theological heritage / Florensky // Theological works. – M., 1980. – Т. XVII. – P. 91-117.

16. V. Holopova. Phenomenon of music / V.I. Holopova. – M.: Direct Media, 2014. – 378 p.

17. Chernoiivanenko A. Performance commonplace in modern theatrical art thinking / A.D. Chernoiivanenko // Music Art and Culture: [Coll. Science. Articles / head. ed. OV Sokol]. – Odessa : Astroprint, 2001. – Vol. 2. – P. 319-327.

18. V. Jushmanov. Vocal technique and its paradoxes / V.I. Jushmanov. – SPb. : Dean, 2001. – 128 p.

Черноиваненко Алла Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент, Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ КАК ФЕНОМЕН МАТЕРИАЛЬНОЙ И ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье утверждается, что музыкальные инструменты, будучи материальными (сотворенными) орудиями культуры, одновременно обнаруживают и специфический духовный аспект своего бытия, ведь без их «участия» не смог бы существовать наиболее обобщенный, сверхсущный вид художественного творчества – «чистая» или «абсолютная», инструментальная музыка, способная к выражению духовного опыта исключительно звукоинтонационными средствами. Подчеркивается неотъемлемое качество вещественности музыкального инструментария, с помощью которой специфически воплощаются духовные факторы музыки. Выявляется, что в развитии музыкальной культуры инструменты «кодируют» социально-историческую, материально- и духовно-культурную информацию эпохи.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, музыкальный инструментализм, материальные и духовные факторы культуры, орудия, «чистый» инструментализм.

Alla Chernoiivanenko, PhD in Arts, associate professor, A. Nezhdanova National Musical Academy of Odessa

MUSICAL INSTRUMENTALISM AS A PHENOMENON OF MATERIAL AND SPIRITUAL CULTURE

The ratio of the categories of material and spiritual has long advocated the subject of scientific study of philosophy, aesthetics, religion, art history, cultural studies, sociology, psychology, and others. In the renaissance of the mythological consciousness of the twentieth-twenty first centuries, confrontation of material and spiritual, as a characteristic contrasting of forms of classification of facts and phenomena of culture acquires the characteristics of a «forgotten» syncretic. Musical instruments, being material(created) implements of culture, simultaneously detect specific spiritual aspect of their existence, because without their «participation» could not exist the most generalized, sacred kind of artistic creation-»pure» or «absolute» instrumental music, capable to the expression of spiritual experience exclusively by sound and intonation means. Actually, learning music, music education are based, primarily, on the familiarity and comprehension of playing the instrument and musical repertoire, respectively.

If singing is more directly reflects reality, the instrumental music is a high degree of artistic generalization beyond the participation of speech, that is, directly expresses the state of the human soul with the subtlest facets of emotional and psychological and psycho-spiritual order. With all this, musical instrument is able to perfectly embody and «earthly» emotions, such as in primary dance genres where it is indispensable in the playback pitch of organized rhythmic pulsation, and the above mentioned generalizations, up to their spiritual outputs. Musical instruments with the need to bear the stamp(are the implements of) both spiritual and material culture of the epoch and society. This applies to both traditional and academized music instrumentalism. The latter is rooted in the temple music and embodying essential aspects of the internal, spiritual world of man in a «pure» instrumentalism, comes close to the concept of the spiritual. If in the eighteenth century, instrumental music was gradually «exempted» from the word, in the nineteenth century – it presented the world such high spiritual qualities, which in some ways substitute religion, and in the twentieth century – it reached the level of conceptual philosophical thought (from Beethoven's model «from darkness to light» «symphonies by Tchaikovsky, G. Mahler – to works by D. Shostakovich, A. Schnittke, etc.). So music «outgrown» the scope of human feelings and personal life by jumping into the vastness of the cosmic world and the Divine.

In modern musical psychology art image created by the composer, is considered as a syncretic unity of the material, structural – logical and spiritual. The material basis of a musical work is presented in the form of specific acoustic characteristics of the sounding matter, which can be perceived, understood and analyzed by such parameters as melody, harmony, metrorhythm, timbre, dynamics, register, texture, as well as specific «musical tool box.» Certain bodily «capacity» of the artist made by his «implement» (after the Greek implement – ὄργανον – organ) during the performance of the creative act is accompanied by a reverse process of «animation» of a musical instrument, of «gilding by Logos», «integrity of reality and content» to which indicates P. Florensky. Being «man-made implements,» musical instruments directly, really «live» under the fingers of the musician and are involved in the process of performing(composing) artistic act of self-expression by a musician, often inspiring the latter to particular means for the realization of the idea(or even the idea) of this self-expression. Timbre and texture, articulation, acoustic, dynamic and resonant, technical and technological properties, genre-stylistic and artistic performance traditions, mythopoetics, context-historical conditions of origin, improvement, use, national coloring make the most unique(ortypological) image of the instrument, that becomes

an integral factor in the artistic act of musical creation, imbued with Feurgiey («art of Bogodelaniya» – P.Florensky) the greatest among all types of human activity.

In history there are cases when the instrument acquires official status as a materialized symbol of national independence and people's spirituality (Celtic harp, Ukrainian bandura). Speaking as the code of the dominant, musical instrument organizes itself around the entire cultural text and context of a particular epoch. In the development of musical culture instruments «encode» the socio-historical, material, spiritual and cultural information of the epoch. The process of evolution of the popular as well as of the academic instrumentalism is determined by the development of the spiritual and material culture of each ethnic group, the epoch and the mankind as a whole, as well as the multifaceted ties between themselves and with other spheres of artistic activity, differentiation, and the historical interaction of socio-cultural and ethnic groups, peoples and nations, schools of composition, close interdependence of the evolution of instrumental music and instruments. Being a phenomenon of spiritual culture and musical art of contact communication, instrumental music clearly realizes the relationship of the spiritual and material culture.

Keywords: musical instrument, musical instrumentalism, material and spiritual factors of culture, instruments, «pure» instrumentalism.

УДК: 78.03(477)+78.071(477)

Шамаєва Кіра Іванівна
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри загального і
спеціалізованого фортепіано, Національна
музична академія України
ім. П.І. Чайковського

РОДИНА БЛЮМЕНФЕЛЬДІВ В УКРАЇНІ

У статті висвітлюється діяльність патріарха роду Блюменфельдів – Михайла Францовича в Єлисаветграді. Подано відомості про його дітей: піаніста, співака, композитора Сигізмунда, який деякий час працював у Києві; засновника музичної школи (з навчанням театрального мистецтва) в Києві, піаніста, композитора, педагога Станіслава; видатного композитора, піаніста, диригента, музично-громадського діяча Фелікса. Згадуються інші представники родини (доньки Ольга, Марія, Анна, син Йосип).

Ключові слова: музична культура України, Михайло Блюменфельд, Сигізмунд Блюменфельд, Ольга Блюменфельд-Нейгауз, Станіслав Блюменфельд, Фелікс Блюменфельд.

Наприкінці XVIII століття йшло широке переселення німців до Волинського краю. Причина цього процесу полягала як у важкому політичному та релігійному стані Німеччини, так і в широких можливостях для розвитку, які надавала німецьким переселенцям тодішня Росія, зокрема оселитися на відносно ще малоосвоєних волинських теренах. З собою німецькі емігранти привозили свою культуру і традиції, що ставали надбанням їх нової батьківщини.

Рід Блюменфельдів з'явився в Україні на початку XIX століття. За відомостями музикознавця Наталії Растопчиної (без посилання на документи) **Франц (Францишек) Блюменфельд**, «австрійський подданий в 1802 году емігрував в Росію, прийняв русское подданство и был записан в шляхетскую книгу Волинской губернии. По профессии архитектор, он, находясь на государственной службе, выстроил большое количество зданий и церквей в юго-западной части Украины» [24, 5].

Про народження сина Франца Блюменфельда свідчить документ: «Дано сие из Киевской дирекции училищ иностранцу Михаилу Блюменфельду в том, что он, как из представленного им документа видно, австрийский подданный, родился 7 ноября 1823 года в Киевской губернии Таращанского уезда селе Ставищах от иностранца Францишка Блюменфельда и крещен в веру христианскую римско-католического исповедания 24 октября 1837 года» [25, 310]. З того ж джерела дізнаємося що він екстерном склав іспит у Київській губернській гімназії, на якому «виявил хорошее знание русского и французского языков и арифметики» і отримав дозвіл «обучать в частных домах чтению и письму на русском и французском языках и началам арифметики» [25, 310].

Від 1844 року **Михайло Блюменфельд** розпочав працю гувернером у поміщицьких родинах, неодноразово змінював місце проживання – село Верхнячка, маєток Бузівка. За свідченням «Ведомости