УДК 78.03+785/789

Черноіваненко Алла Дмитрівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної
академії ім. А.В. Нежданової
allo_cka@mail.ru

ПРО ДЕЯКІ ПЕРЕДУМОВИ АВТОНОМІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

У статті аналізуються передумови автономізації європейської музично-інструментальної культури, що ознаменувала відносне завершення становлення музичного мистецтва в цілому. Поряд з соціально-культурними, філософськи-естетичними, загально-музичними (технологічними та мисленнєвими) передумовами автор виділяє глибокі історичні корені процеси видових "проростань" фольклорного та академічного інструментального професіоналізму, "високої" храмової (органної) та "земної" (лютневої) культур, які об'єдналися в школі вірджіналістів; індивідуально-виконавську природу інструментального мислення зі здатністю до згортання/розгортання складної системи (quasi-ансамблевість сольного виконавського інструментального мислення з розвиненою тембрально-фактурною, ігрово-психологічною ієрархією).

Ключові слова: музичний інструмент, музичний інструменталізм, академічна музично-інструментальна культура, музично-інструментальний виконавський професіоналізм.

Черноиваненко Алла Дмитриевна, *кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой*

О некоторых предпосылках автономизации музыкального инструментализма

В статье анализируются предпосылки автономизация европейской музыкально-инструментальной культуры, ознаменовавшей относительное завершение становления музыкального искусства в целом. Наряду с социально-культурными, философски-эстетическими, обще-музыкальными (технологическими и мышленческими) предпосылками автор выделяет имеющие глубокие исторические корни процессы видовых "прорастаний" фольклорного и академического инструментального профессионализма, "высокой" храмовой (органной) и "земной" (лютневой) культур, соединившихся в школе вирджиналистов; индивидуально-исполнительскую природу инструментального мышления со способностью к свертыванию/развертыванию сложной системы (quasi-ансамблевость сольного исполнительского инструментального мышления с развитой тембрально-фактурной, игрово-психологической иерархией).

Ключевые слова: музыкальный инструмент, музыкальный инструментализм, академическая музыкально-инструментальная культура, музыкально-инструментальный исполнительский профессионализм.

Chernoivanenko Alla, *PhD in Arts, associate professor, professor of the Folk Instruments chair, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

Some background of autonomy of musical instrumentalism

The article analyzes the background of autonomy of European instrumental music and culture, which marked the relative completion of the formation of music art in general. Along with the socio-cultural, philosophical and aesthetic, common-music (technological and mental) prerequisites the author identifies the processes with deep historical roots like species "growth" of folklore and academic instrumental professionalism, "high" temple (organ) and "Earth" (lute) cultures combined in school of virdginalists; individual performing nature of instrumental mentality with the ability to clotting / deployment of a complex system (quasi-ensemble of solo performing instrumental thinking with developed timbre, texture, game-psychological hierarchy).

Key words: musical instrument, musical instrumentalism, academic musical and instrumental culture, musical and instrumental performing professionalism.

Спів і гра на музичних інструментах здавна розрізнялися навіть у синкретичному цілому художньої творчості – співаки і музиканти. Музикантами, власне, називали саме інструменталістів (у народі, а потім – у палацах, аристократичних салонах). У російськомовній традиції позначення інструментального виконавства (скоморошого) В. Холопова відзначає виражену "мусікію" – "гудіння" для гри на струнних, "сопіння" – на духових [15, 8], "удари у гуслі" і т.д. На подібну чітку диференціацію вокального та інструментального начал у фольклорному виконавстві вказує і І. Мацієвський [10]. В академічній та передакадемічній музичній творчості тенденція збереглася навіть з поправкою на акомпануючу функцію інструментів. Правда, така ситуація має місце більш в європейській чи слов'янській традиціях; у східній концепції світу і художній творчості музика в цілому постає "синтетичним явищем, яке включає музичні тони, слово, гру на інструментах, танці ... архітектуру та навіть кулінарне мистецтво" [15, 11]. Одночасно у європейському культурному ареалі чітко простежується спадкоємність майбутньої академічної музики (вокальної та інструментальної) від храмового мистецтва, на що вказу-

© Черноіваненко А. Д., 2016

ють практично всі сучасні дослідники. Дійсно, християнське церковне мистецтво (навіть у нерозривному зв'язку з культовою дією та словом) опинилося у ситуації "зосередження на собі", автономності від театру, танцю, вірша і т.д. Тим самим "воно взяло далекий курс на музичну автономію і стало також у цьому плані одним із витоків майбутньої європейської академічної музики" [15, 10] (іншими храмовими витоками академічної музики виступають високість художньої ідеї та складний професіоналізм [8]). При тому, що музичний інструменталізм вибірково і "підлегло" представлений у храмовій практиці (у православ'ї – зовсім заперечується), в майбутній академічної музичній культурі саме йому багато в чому належить стати спадкоємцем "високості", "професіоналізму", виразником безпосередньої (прямої, звільненої від "кайданів" слова) ідеї, бо "інструментальне звуковидобування орієнтоване на позабуденне висловлювання... власне інструментальна і аутоінструментальна музика значно великою мірою, ніж пісня керуються специфічно музичними законами" [10, 91]. Музичний інструменталізм набував свого характерного жанрового, фактурно-технологічного вигляду від окремих зразків XVI ст. (танцювальні, вокально-поліфонічні форми, початковий етап імпровізації на різних інструментах, в основному, лютні і органу; вплив вокальної поліфонії і прикладного призначення) через напружено-"лабораторне" формування XVII ст. – до утвердження власне інструментальних жанрів поліфонічного, гомофонного і змішаного типу: фуги, сюїти, старовинної сонати і концерту – в "єдиному руслі еволюції інструментальної музики" [9] у XVIII ст. Однак передумови інструментальної автономії на шляху до "абсолютної музики" перебувають у складному культурному, соціально-психологічному, музично-мисленнєвому, інструментально-органологічному полі. Аналіз зазначених передумов здається актуальним зрізом сучасного музикологічного дослідження і складає мету і завдання статті.

Не зупиняючись детально на філософсько-естетичних (переламна у суспільно-культурному та політичному розвитку народів Західної Європи, гуманістична концепція епохи Відродження, процеси секуляризації; бурхливий розвиток нової міської культури; "благородне ремісництво цехової традиції" [13] з характеристиками складності, майстерності, краси; активне поширення світської музики; платні публічні концерти з початку XVII ст. з інформаційними листками, афішами та анонсами, концертні тури по Європі; організація товариств музикантів-аматорів, музичних клубів, виконавських концертних товариств і академій у великих європейських містах), музично-мисленнєвих (виділення мелодії, затвердження гомофонно-гармонічного типу мислення, риторична диспозиція питання/відповіді, устою/неустою, вплив оперно-театральних форм, затвердження концертних форм і нових інструментів – смичкових, духових, клавішних) передумовах формування інструментальної музики, виявлених в роботах В. Конен, В. Холопової, В. Суханцевої, М. Михайлова та інших дослідників, запропонуємо ще декілька позицій.

Насамперед, укажемо на добре розвинену до моменту формування майбутньої академічної інструментальної культури систему і феномен фольклорного інструментального виконавства. Скрипка – майбутня королева академічного мистецтва – була професійно апробована у фольклорі. Власне, прототипи всіх академічних інструментів малися у народній музиці і були вдосконалені (деякі до невпізнання) відповідно до музичного мислення та ідеології відповідних епох, етапів, інтонаційних особливостей. З фольклорної інструментальної практики багато в чому черпалися, формувалися виконавські ігрові прийоми (основою в цьому відношенні є клавішно-механічні інструменти – клавіри, орган, фортепіано)[1]. До речі, розмежування міських (у т. ч. придворних) і похідних (обслуговуючих, в основному, демократичні кола) скоморохів призвело до поступового перетворення перших (з XVI – XVII ст.) "у домрачей, гусельників, які стали згодом виконавцями на західно-європейських інструментах", других – "у народних професійних музикантів-інструменталістів (поч. XIX ст.), які змінили гуслі та домри на скрипку, ліру, гармоніку (до речі, у ряді білоруських говірок слово "скомороха" означає "скрипаль")" [10, 68]. І хоча фольклорна інтонаційність, ритмічна стихія, формотворчі принципи, "зіграли найважливішу роль у звільненні композиторів "століття романтизму" від універсалізму класицистської музичної мови" [8, 12], були усвідомлені композиторами тільки у XIX ст., інструментальна виконавська творчість народу не могла залишатися непоміченою міськими музикантами Середньовіччя та Відродження (І. Мацієвський прямо пише про взаємовплив цих сфер [10, 72–73]. У фольклорному пласті багато століть існувала цілком розвинена інструментальна культура, заснована на особливому типі професіоналізму – в основному, у дозвільній побутовій (народні виконавці) і концертно-розважальній (скоморохи, трубадури і т.д.) сферах, яка виробляє певні музичні форми і засоби для ефектного впливу на слухачів (що в певному сенсі зробить свій вплив на явище концертності академічної інструментальної музики надалі). Крім танцювальної сфери (надзвичайно характерної частини інструментальної народної музики), інструментальна гра відточувалася й у більш-менш розгорнутих програшах (вступах і інтермедіях) фольклорних вокальних жанрів, в інструментальних варіантах-перекладеннях пісень (з відповідними змінами щодо тональних, мелодійних і ритмічних можливостей інструменту і навіть поверненням з новими текстами та інтонаційними оновленнями до вокального репертуару), в похідних від сигнальних, призовних, магічно-звукових[2] і аналогічних їм жанрах (з характерними оборотами, мотивами та елементами чисто інструментального походження), в деяких специфічних

інструментальних жанрах "для слухання" та ін. Творчі інструментальні висловлювання, поступово звільняючись від власне утилітарного, функціонального, культового призначення, починають задовольняти естетичні потреби, причому "специфічні технічні та акустичні можливості інструменту використовуються для утворення характерних інструментальних форм, в яких технічна сторона гармонійно поєднується з музичною... утворюють гомогенну музичну сферу, пов'язану з окремими інструментами або типами інструментів" [19, 74].

Істотно, що йдеться не про колективне, а про індивідуальне виконавство "спеціально призначеного для цього музиканта, свого роду професіонала". Діяльність фольклорних співаків-солістів в такій функції – явище взагалі виняткове і "може бути пояснене, в усякому разі, на східнослов'янських землях, впливом інструментального професіоналізму" [10, 44]. Дійсно, у фольклорному інструменталізмі набагато більшу роль, ніж у вокальній творчості, грає індивідуальне начало, тобто, "роль музично обдарованих виконавців в інструментальній народній музиці більш значна, ніж у власне народно-пісенній традиції" [19, 73]. Адже, навіть з урахуванням того реального факту, що талановиті, яскраві фольклорні співаки завдають найважливішого впливу на розвиток народно-пісенної творчості, вони все ж органічно входять до співочого колективу, "до пісенної культури села. Тому теорія колективності походження і становлення народно-пісенного мистецтва має домінуюче значення" [19]. Інакше йде справа в інструментальній народній культурі, де гра на музичних інструментах не є загальним надбанням, а вимагає особливих професійних навичок, пов'язаних з закріпленням та шліфуванням найбільш вдалих і вподобаних слухачам (танцюристам, співакам) інструментально-інтонаційних фігур, "колін", варіацій і т.д. "Виконавці на народних інструментах, у порівнянні з співаками, складають кількісно менший прошарок, в який виділяються особливо обдаровані, які володіють більш яскравою художньою індивідуальністю і технічними навичками. Гра на музичних інструментах стає родом культурно-соціальної спеціалізації, і виконавці-інструменталісти почасти набувають значення професійних чи напівпрофесійних музикантів" [19, 70] (І. Мацієвський прямо називає їх професіоналами). У результаті виконавець-інструменталіст отримує відносно велику індивідуальну свободу дій, що, насамперед, позначилося у танцювальній музиці (відзначимо значення цієї сфери також у становленні академічного інструменталізму). Слід сказати, що подібна думка висловлювалася ще в інструментознавчих дослідженнях К. Квітки [7]. О. Ельшек стверджує, що у словацькій, наприклад, музиці сольні інструментальні жанри (насамперед, виконувані на пастуших аерофонах) мають значно більш давнє походження, ніж ансамблеві [19, 75]. Спільною платформою фольклорного і зароджуваного академічного, композиторського інструменталізму виступає феномен імпровізації, що накладало відбиток на самий процес музичного мислення інструменталіста, сприяючи безпосередності, жвавості подачі музичного матеріалу, швидкому і органічному розвитку інструментальної технології гри і пошуку нових її форм. Таким чином, фольклорно-інструментальний професіоналізм з'явився істотною підставою для розвитку інструменталізму академічного. В цілому інструментальний стиль фольклорної музики реалізується в комплексі специфічних ознак музично-стилістичного, функціонального, ідейно-смислового, естетичного, ментально-етнологічного характерів.

З іншого боку, інструментальний професіоналізм і "високість" ідей академічної сфери сягають корінням у храмову музичну культуру. Так, Е. Курт, за справедливим зауваженням В. Холопової, "маючи перед очима величезну панораму історичного розвитку "абсолютної музики"", зазначив, що "незриме томління" за нею "існувало ще у вокальній церковній музиці нідерландського або римського стилю" [15, 29]. У храмовій культурі саме музичне мистецтво виявило прямий зв'язок з молитвою, виробляючи художні прийоми, які народжують справжність і піднесеність переживання, а потім, вже у відриві від предметної виразності слова та голосу, заглиблюючись у власні специфічні закони вищої логіки, немовби "переростаючи вчителя" – голос. Крім того, тут активно розвивалася серйозна (у всіх відношеннях) органна, у тому числі інструментальна культура (католицтво і протестантство цінують орган як інструмент, зручний для навчання співу і який надає урочистості богослужінню). Орган став емоційним центром храму (який, у свою чергу, був центром передових досягнень культури і науки), що створює необхідну психологічну атмосферу просторово-часовими видами мистецтва. Органна культура, починаючи в епоху раннього середньовіччя своє існування ніби заново, у тісному зв'язку спочатку з двоголосним співом паралельними квінтами (органум), надалі прийшла до поліфонії – одного з найважливіших факторів в історії розвитку органу, а потім – до складних багатоголосних інструментальних форм і звукових форматів (аж до симфонічності й барвистості С. Франка, органних симфоній Ш. Відора і Л. Вьєрна, нових концепцій у сфері ритму, метра, тембру О. Мессіана, сонорного і сонористичного трактування інструменту, використання нетрадиційних засобів звуковидобування і специфічних виконавських прийомів у Д. Лігеті, У. Олбрайта та ін.). Прелюдування органіста від XIII – XIV ст. задавало тон священику і хору (спочатку орган не супроводжував хор через свій примітивний устрій), потім на вдосконаленому органі виконуються як окремі голоси багатоголосних композицій, так і самостійні сольні епізоди, що збігається з процесом зародження до початку XIV ст. в надрах похмурого середньовіччя нового, вільного мистецтва ars nova (з розхитуванням гри-

горіанського хоралу світськими елементами, виникненням більш вільних типів поліфонії: кондукту, мотету, гокету, близьких земним людським почуттям) і викликає до життя істотний розвиток конструкції інструмента (клавіатура набуває майже сучасного вигляду, включаючи ножну, з'являються темброві регістри). В епоху Відродження висуваються талановиті солісти-композитори, формуються національні органні школи, активно друкуються нотні збірки, керівництва щодо органної грі і техніки інструментальних перекладень вокальних (світських і духовних) мелодій (наприклад, "Основи гри на органі" – "Fundamentum organisandi" 1452 – 1455 – К. Паумана). У Дж. Габрієлі (1557 – 1612), крім улюблених ним канцон і річеркарів, знаходимо перший зразок квінтової фуги з інтерлюдіями, яку він все ж, за традицією, називає річеркаром [3].

XVI ст. ознаменувалося розвитком жанрів хоральної прелюдії, хоральної фантазії, хоральних варіацій; виробився той інтонаційно новий стиль, який завершився творчістю Й. С. Баха – найпотужнішою вершиною органної і не тільки інструментальної музики (відзначимо, що після Баха, в епоху класицизму, органна культура продовжує накопичувати поліфонічний потенціал, не "включаючись" у загальне русло музичного інструменталізму, як би даючи можливість "проявити себе" іншим, молодим інструментальним формам – клавесину, скрипці, оркестровим і ансамблевим складам).

Органна культура справила безпосередній вплив на подальший розвиток не тільки поліфонічних інструментальних жанрів аж до фуги, але й на сам тип мислення, у тому числі хорового (тобто "зворотний вплив", що було зазначено вище й у фольклорі). Так, на думку Ю. Холопова, розширення звукоряду Гвідо Аретиньского пов'язано з приблизно рівним йому діапазоном раннього органу: "З інструментальним діапазоном можна пов'язати і те, що говорить Гвідо у "Мікрологу" про музикування... щоб готувати себе до навчання музиці, треба "вправляти руку на монохорді". Звичайно, він має на увазі і церковний спів, але починає з інструменту" [14, 127–128] (нагадаємо, що донині навчання музиці починається "з інструменту"). Серед слабо розрізнених жанрових форм річеркару, канцони, фантазії, у венеціанських органістів XVI ст. виділяється власне інструментальний жанр токати, абсолютно не пов'язаної з вокально-поліфонічними традиціями, яка виявляється в багатому імпровізаційному викладі специфічні можливості конкретного інструменту. Надалі практика органістів як майстрів перекладання привела їх до партитурного запису всіх голосів, необхідності тактових рис, нарешті – до гармонічного цифрування (basso continuo), що відбило, по суті, переворот в музичному стилі на користь гомофонії). Таким чином, у цій стильової еволюції безпосередньо проявив себе музичний інструменталізм. Для І. Браудо орган "представляє крайню ступінь інструменталізації... віддаляє нашу свідомість від образів індивідуальних і вводить до сфери подій космічних" [5, 81]. Все це дозволило зрештою прийти до своєрідної "концертної концепції органу" з декількома кульмінаціями – бароко, романтичної епохи та сучасності) [2], але від середньовіччя "виховувало" майбутній академічний інструменталізм. З іншого боку, розквіт органного мистецтва припав в XVI ст. з початковим розвитком клавірної музики (так, у іспанця Антоніо де Кабесона та інших музикантів очевидний зв'язок між органними і клавірними композиціями та виконавством). Ці зв'язки самі по собі виявилися "безсумнівно плідними для трактування інструментальних жанрів, для їх тематизму і формоутворення" [9].

У намічених кроках інструментальної музики до самовизначення XIV – XV (частково XVI) ст. Т. Ліванова виділяє дві жанрові галузі зі своїми характерними тенденціями: одна пов'язана, в основному, з поліфонічною, "академічною", храмовою ("строго письма") традицією, з великими формами і представлена, природно більшою мірою, композиціями для органу; інша – спирається на традиції побутової, світської ("недуховної", але тої, що приносить радість), народної музики, пісні і танцю та виявляється, в основному, в репертуарі лютні [9] (нагадаємо, що жанрові форми танців стануть першим кістяком майбутньої інструментальної сюїти). Втім, тут не спостерігається строгих відмінностей, скоріше – переважання деяких традицій, виникнення, побутування, органології інструментарію з взаємопроникними процесами (в лютневій музиці використовуються і поліфонічні прийоми, а в органній – варіації на пісні). У формуванні на обох інструментах розвитку імпровізаційних форм, при майже повній свободі від вокальних зразків, ясніше всього виступає специфіка кожного інструменту. Обидві зазначені сфери припускають високопрофесійний характер композиції і виконання. Ці скромні, але все ж успіхи інструменталізму коренилися в самій музичній практиці Ренесансу. Вже до кінця XVI ст. і далі загальний стиль інструментальної музики стає по-своєму віртуозним, концертним (насамперед, в Італії).

Поява в Європі нових щипкових східного походження, насамперед, лютні, також стала важливим кроком до автономізації інструменталізму (на думку І. Мацієвського, хордофони сформувалися пізніше інших інструментів і мають яскраво виражену естетичну функцію [10, 20], утім останню у струнних виділяли і в Стародавній Греції). Лютня, що з'явилася в Західній Європі після хрестових походів XII – XIII ст., отримала швидке поширення у світських міських колах і була "готова" і до гомофонної, і до поліфонічної, і до змішаних типів фактури завдяки ладам-поріжкам, що забезпечує різні інтонаційні зв'язки синтаксичних і гармонічних музичних структур, які формуються у той час. "Поява на історичній арені інструментів типу лютні, на відміну від стадіально більш ранніх гуслі і арфи, знаменувало новий етап музичного розвитку: коли вже не сам звук, тембр та їх споглядання, а інтонаційні

зв'язки, процес напруженого руху від звуку до звуку (за рахунок притиснення струни) стали грати вирішальне значення" [10, 30]. У XVI ст. лютня – головний сольний, ансамблевий і акомпануючий співу інструмент, музичний символ епохи (що множинно проявилося у живопису того часу). До кінця Відродження кількість парних струн лютні виросла до 10, а в епоху бароко досягла 14, 19, нарешті, 26-35, що зажадало зміни самої структури інструмента (архілютня, теорба і торбан були оснащені подовжувачами для додаткових басових струн, що не затискалися лівою рукою). Досліджуючи інтонаційні формули лютневої фантазії XVI століття, Н. Штрифанова виділяє три жанрово-стильові різновиди: "близькі до строго поліфонічної традиції" (Нарваес, Бакфарк), "ті, що тяжіють до простонародного пісенно-танцювального здобутку" (Луїс Мілан, частково Франческо да Мілан) та "ті, що найяскравіше відтворюють власне інструментальні віртуозні можливості" (Франческо да Мілана, Мударра та частково Луїс Мілана) [17, 8]. Так відродженнєва лютня втілює своєрідний жанрово-стильовий і виконавський універсалізм, що постав актуальним у XX – XXI ст. Характерно і те, що при природних виражених відмінностях національних лютневих шкіл, до кінця XVI ст. намітилося загальне русло і взаємопроникнення танцювального репертуару. Так намічається певна лінія до універсалізації майбутньої академічної музики. Однак "благородна гіперкамерність" лютні все менш відповідала зароджуваній концепції афектів. В Англії та у Франції музика для лютні, ледь досягнувши розквіту, ніби передала свій досвід клавішним інструментам щипкової природи: вірджінелю в Англії та клавесину у Франції [9].

На користь розвитку автономного інструменталізму, безсумнівно, працюють також: "нелюдські" можливості інструменту в плані переваг перед голосом у діапазоні, динаміці, тембровій різноманітності (відмінності від голосу навіть при одночасному з ним звучанні, в акомпанементі), віртуозності (у багатьох інструментів ще й артикульованій) моторних структур, багатоголоссі (поліфонічному, гомофонному, змішаному у багатьох інструментів) в руках одного виконавця – людини-ансамблю, людини-оркестру[3] (що відображає і деяку психологічну зручність, незалежність і "складну красу", віртуозність виконавського мислення та інструментально-ігрової технології соліста на тлі зростаючої ролі особистісного начала, можливість театрально-маскової персоніфікації множинності в єдиному). Крім того, не всі люди володіють красивим від природи голосом, будучи музично обдарованими і цілком здатними до невербальних інструментальних "висловлювань", одкровень, а володарі видатного голосу ризикують його втратити в силу різних причин.

Таким чином, автономізація європейської музично-інструментальної культури, що ознаменувала, власне, відносне завершення становлення музичного мистецтва в цілому, має об'єктивні передумови. Серед них поряд з соціально-культурними, філософськи-естетичними, загально-музичними (технологічними та мисленнєвими) варто виділити такі, що мають глибокі історичні корені, процеси видових "проростань" фольклорного та академічного інструментального професіоналізму; "високої" храмової (органної) і по-земному "живої", з побутовими коріннями (лютневої), культур – поєднаних у школі вірджіналістів; індивідуально-виконавську природу інструментального мислення зі здатністю до згортання / розгортання складної системи (quasi-ансамблевість сольного виконавського інструментального мислення з розвиненою тембрально-фактурною, ігрово-психологічної ієрархією)[4]. Кожна епоха привносила своє, нове бачення світу, нові форми його вираження, свій тип інструменталізму, в якому відображаються родові риси епохи. У свою чергу, інструментальна культура в міру її формування стає все більш активним компонентом, що усе більш впливає на вигляд художньої епохи в цілому аж до створення "закінченої непорушної художньої логіки" [8, 11].

Примітки

[1] Клавішні-механічні інструменти (клавіри, орган, фортепіано) – з їхньою складною інженерною конструкцією, дорожнечею виготовлення, що виникли в епоху Відродження – переломну в суспільно-культурному та економічному розвитку Західної Європи, коли світська музика отримує все більше поширення в знатній середовищі, були викликані до життя новими потребами музичної практики і мислення (в "картині світу", музичного, інженерно-наукового) і відразу зайняли своє місце в елітарному середовищі існування (як в соціальному, так і в музичному відношенні).

[2] Е. Дуков у своїй книзі "Концерт в історії західноєвропейської культури" вказує, що "професійний виконавець вперше з'являється саме в ритуальних формах музики, яка дозволяє впливати на учасників ритуалу цілим комплексом специфічних комунікативних технологій, при цьому музикант повинен мати підготовку, недоступну для одноплемінників і володіти якимсь езотеричним знанням" [6, 51]. Проте І. Мацієвський доводить існування інструментального професіоналізму і в дозвільній фольклорній сфері.

[3] Аналізуючи формування сольних інструментальних жанрів, можна констатувати, що розвиткові підлягають у першу чергу інструменти, здатні до втілення камерно-ансамблевої фактури і мислення – лютня (з подальшим "відходом" через не володіння достатньою силою і протяжністю тону, необхідними для народжуваних концертних форм і залів), орган, клавесин. Скрипка, яка зміцнила позиції музичного інструменталізму від XVII ст. в ансамблевих, а потім сольних (концертних) формах, зазвучала ансамблево-контрастно у Кореллі, Вівальді, Тартіні, ін. та отримала новий стимул до сольного розвитку в оркестральності музики Паганіні (подібний етап наслідування оркестру проходять всі академічні інструменти, на цій якості "піднявся" концертний рояль). Показовими у

цьому сенсі є уртексти творів епохи бароко для "одноголосної" скрипки, що віддають на волю виконавців нескінченні текстові модифікації, які "здійснюються за допомогою процесів згортання і розгортання" [12, 334]. Подібна quasi-ансамблевість фактично з самого початку (від XVI-XVII ст.) лягає в основу сольного виконавського інструментального мислення з розвиненою ієрархічною системою. Характерно, що складні за конструкцією і фактурою інструменти, що виникли ("стали затребуваними") на академічному "горизонті" після скрипки, клавесина, органу, духових (у середині XIX ст. – рояль, в середині XX – баян) відразу апробовувалися в сольному виконавстві.

[4] Характерно, що в момент формування інструментальної сфери творці музики органічно поєднували цю діяльність з виконавською, а з останньої третини XX ст. в умовах "глобального калейдоскопу" (термін В. Холопової [15, 35]) стає все більш очевидною виконавська основа музичного мистецтва.

Література

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. I и II / А. Алексеев. – М. : Музыка, 1988 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi.htm
2. Антонова Н.Ф. Феномен органу та органна концертна концепція у контексті європейської музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спеціальність 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Н.Ф. Антонова. – К., 2005. – 20 с.
3. Бакеева Н.Н. Орган / Надежда Бакеева. – М. : Музыка, 1977. – 144 с.
4. Белявский Л. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений / Л. Белявский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов в 2-х ч.; под общ. ред. И. Мациевского. – М. : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 106–115.
5. Браудо И. Об органной и клавирной музыке / И. Браудо. – М. : Музыка, 1976. –152 с., нот.
6. Дятлов Д. Концерт как феномен творчества : на примере фортепианного исполнительства : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : специальность 17.00.02 Музыкальное искусство / Д.А. Дятлов. – Н. Новгород, 2007. – 22 с.
7. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки / К. Квитка // Избранные труды : в 2-х тт. – М. : Сов. Композитор, 1973. – Т. 2. – С. 251–273.
8. Конен В. Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учеб. в 2-х т. / Т. Ливанова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983. – Т. 1. – 696 с.
10. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.В. Мациевский. – Алматы : Дайк-пресс, 2007. – 520 с.
11. Неустроев А. О происхождении музыки : Эстетико-психологический очерк / А.А. Неустроев. – С.-Петербург : Типография В.Киршбаума, 1892. – 64с.
12. Ситдикова Ф.Б. Скрипичный уртекст и его связь с инструментальной практикой барокко / Ф.Б. Ситдикова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2011. – № 12. – С. 328–335.
13. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В.К. Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с
14. Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю.Холопов, Л.Кириллина, Т.Кюрегян, Г.Лыжов, Р.Поспелова, В.Ценова. – М. : Композитор, 2006. – 632 с.
15. Холопова В. Феномен музыки / В.И. Холопова. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 378 с.
16. Шлыкова Е.А. Исполнение скрипичной музыки барокко в свете культурно- исторической традиции: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е.А. Шлыкова. – Ростов- на-Дону, 2000. – 153 с.
17. Штрифанова К.В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 "Музичне мистецтво" / К.В. Штрифанова. – Харків, 2007. – 13 с.
18. Штумпф К. Происхождение музыки / Карл Штумпф; пер. с немец. Ю. Вайнкопа ; под ред. С.Гинзбурга. – Л. : Тритон 1927. – 59 с.
19. Эльшек О. Стилевые типы народной инструментальной музыки в Словакии / О. Эльшек // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов в 2-х ч. – М. : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 68–105.

References

1. Alekseev, A.A. (1988). History of piano art. Ch. I i II. M.: Muzyka. Retrieved from: http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi.htm [in Russian].
2. Antonova, N.F. (2005). Phenomenon organ and its concert conception in the context of European music culture. Sumy: SumSU [in Russian].
3. Bakeeva, N.N. (1977). Organ. M.: Muzyka [in Russian].
4. Beljavskij, L. (1987). Instrumental music– transformation of man movements. I. Macievskiy (Eds.), Folk music instruments and instrumental music. (Vols. 1), (pp. 106–115) [in Russian].
5. Braudo, I. (1976). About organ and clavier music. M.: Muzyka [in Russian].
6. Djatlov, D.A. (2007). Concert as phenomenon of creation: on example piano performing. Sumy: SumSU [in Russian].
7. Kvitka, K. (1973). Regarding to studying of Ukrainian folk instrumental music. Selected works. Goshovskiy (Eds.). M.: Sov. Kompozitor [in Russian].