

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235380

УДК 785.7(4)"71"

**ПРОБЛЕМИ ЕВОЛЮЦІЇ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО
КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО
ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ**

Пославський Антон Олександрович
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
ORCID: 0000-0002-5773-6348,
e-mail: poslav1975@gmail.com,
Львівська національна музична академія
імені Миколи Лисенка,
вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000

Мета статті — розглянути еволюцію європейського камерно-ансамблевого інструменталізму як особливого типу музичного мислення, а також дослідити жанрове поле радикальної трансформації традиційних прийомів композиторського письма. Методологія дослідження. Закономірності камерно-ансамблевого інструменталізму у творах європейських композиторів проаналізовані із застосуванням методу історизму, загальноестетичний метод використаний у дослідженні естетично-стильового феномену інструменталізму, а предмет дослідження статті вдалося системно опрацювати з допомогою музично-аналітичного методу. Наукова новизна. У музично-теоретичних та виконавських дослідженнях проблема інструменталізму розглянута під кутом нових інструментально-виразових засобів музики першої половини ХХ століття. Уперше проаналізовані витоки, семантика та головні тенденції еволюції камерно-ансамблевого інструменталізму як особливого типу мислення в музичній культурі Європи. Висновки. Джерела і традиції камерно-ансамблевого інструменталізму репрезентовані стилями європейської музики від епохи Бароко до нової Віденської школи. Камерно-інструментальний ансамбль як особливий тип музичного мислення активно функціонує зі стильовими «константами» і «змінними», із темброво-фактурними та просторово-часовими комплексами як стилістичними домінантами в камерно-ансамблевому інструменталізмі. Камерний ансамбль інструментального типу розвивався у двох вимірах: інтроспективному як романтичний камерний ансамбль та конструктивно-ігровому, гастрольному стилі епох пізнього Ренесансу й Бароко. Романтики розробляли переважно темброво-фактурну сферу інструментального ансамблю, експериментували зі складами, створювали нові типи змішаних (політембрових) звучань. Антиромантична лінія розвитку була пов'язана із семантико-композиційним рівнем жанрової системи, докорінним переосмисленням характеру звукових структур у розмаїтих техніках композиції, переакцентуванням у системі засобів виразно-конструктивного комплексу музики.

Ключові слова: камерний ансамбль; камерно-ансамблевий інструменталізм; темброво-фактурний комплекс інструментального твору

Вступ

Від 90-х років ХІХ ст. в умовах полістилістичних неотенденцій нової музики в композиторській практиці відбувається розподіл камерно-інструментального мислення на дві сфери — темброво-ігрову (первинні темброві барви, лаконічність форми) та лірико-споглядальну (з психологічними висловлюваннями та тотальною тематизацією фактури). Нові камерно-інструментальні стилі, що формувалися під знаком антиромантичних тенденцій, були генетично пов'язаними із досягненнями попередніх епох в умовах докорінного переосмислення музично-мовних структур.

Аналіз останніх джерел і публікацій. У музично-теоретичних та виконавських дослідженнях проблема інструменталізму або «нового інструментального стилю» (Асаф'єв, 1977, с. 206) почала розглядатися в аспекті нових інструментально-виразових засобів музики першої половини ХХ століття. Цей естетичний і тембровий феномен не менш важливий, ніж мелодичний, ладо-гармонічний, ритмічний рівні авторської художньої свідомості.

У музикознавчих розвідках останнього часу інструменталізм як аспект музичного мислення розглядали В. Петрик (2018), А. Пославський (2014), Д. Рубцова (2014). Якщо В. Петрик розглядає інструменталізм у філософсько-культурологічному аспекті, то Д. Рубцова детально аналізує інструментальні стилі. Кандидатська дисертація автора статті «Специфіка струнно-смичкового інструменталізму в камерних ансамблях композиторів Нововіденської школи» присвячена дослідженню особливостей

струнно-смичкового інструменталізму композиторської групи на чолі з А. Шенбергом у Відні на початку XX століття.

Проблемний ракурс статті пов'язаний із недостатністю інформаційної бази про перспективний напрям сучасної української музикології — вивчення інструментальної природи реалізації композиторських задумів у камерно-ансамблевих творах за участю струнних інструментів. Дослідження окресленої проблематики спонукало автора до написання статті, адже цей ракурс мав би зацікавити педагогів-практиків, виконавців та істориків музики.

Наукова новизна полягає в аналізі витоків, семантики та головних тенденцій еволюції камерно-ансамблевого інструменталізму в музичній культурі Європи.

Мета статті

Мета статті полягає в дослідженні еволюції європейського камерно-ансамблевого інструменталізму як особливого типу музичного мислення, а також жанрового поля радикальної трансформації традиційних прийомів композиторського письма.

Виклад матеріалу дослідження

Термін «інструменталізм» у музиці варто трактувати, зважаючи на два компоненти музичного мислення — «свідомість» і «слух». Інструменталізм — специфічна форма висловлювання думки, пов'язана з музичними інструментами як «знаряддями» здійснення відповідної діяльності. Власне поняття «інструменталізму» у своїй основі містить слово «інструмент». Інструменти (не лише музичні) створюються людиною для збереження та підвищення якості здійснених нею цілеспрямованих дій зі створення матеріальних або духовних цінностей. У мистецтві, за словами І. Канта, — «доцільність без мети», зокрема, у музиці, — інструменталізм, використання інструментів для втілення музичних думок, пов'язаних із категорією гри, з «модусом гри» (Назайкинський, 1982, с. 241), що поширюється на комплекс засобів художнього вираження — як композиторських, так і виконавських.

«Становлення» як закон діалектики музичної форми розгортається у двох вимірах — горизонтально-часовому і вертикально-просторовому. Для камерно-інструментальної музики істотною є просторова форма буття музичного твору, яка конститується фактурно. Зміст камерної музики підпорядкований її конкретним формам — кількості і якості голосів та інструментів у ансамблі. Якщо функціонально камерна музика конститується, як стверджує Т. В. Адорно (1999, с. 79), фактурно-технологічно, через виконавців, то в змістовному плані, естетиці, камерний ансамбль розгортається в процесі виконавського «змагання-злагодженості», у якій, за словами Т. В. Адорно (2001, с. 25), присутній стійкий дух стихійної конкуренції. У змістовному плані сфера камерності як вид музикування вирізняється низкою специфічних характеристик, на які звернув увагу ще Б. Асаф'єв, порівнюючи камерність і симфонічність.

Фундатор інтонаційної теорії відштовхується від комунікації камерності, для якої в будь-якому її жанровому різновиді характерним є «замкнуте музикування», намагання «... впливати на обмежене коло слухачів у малому за своїм розміром приміщенні» (Асаф'єв, 1981, с. 213). Зважаючи на вказані генетичні передумови, Б. Асаф'єв визначає змістовні константи камерності, якій притаманний власний «... характер, власний відбір засобів висловлювання, власна техніка і, в багатьох сенсах, власний тип змісту, особливо у сфері піднесено-інтелектуальній, у галузі споглядання й роздумів, у сфері особистої психіки» (Асаф'єв, 1981, с. 216).

Б. Асаф'єв окреслює змістовні установки камерності як типу музичного мислення, виокремлюючи в образній сфері такі категорії як «споглядання», «інтелектуальна гра», «міркування», «сфера особистої психіки» — важливі, проте не єдино можливі «знаки» камерної сфери музикування, яка в процесі історичної еволюції «реагувала» на зміни в системі соціальних та естетичних чинників як життєвих детермінант будь-якого типу музичної творчості.

Повертаючись до поняття «камерність» у роботі, присвяченій творчості раннього І. Стравинського, Б. Асаф'єв наголошує на змінах вказаного поняття в умовах суспільно-мистецького життя до початку XX століття. Камерний ансамбль «... дотепний салонний діалог або витончена співбесіда, і камерний ансамбль — замкнута сфера змісту сучасного камерного стилю» (Асаф'єв, 1977, с. 105).

У камерному ансамблі інструментального типу (саме про нього йдеться у Б. Асаф'єва) простежуються дві тенденції, одна з яких пов'язана з інтроспекцією (замкнутою сферою особистих переживань і роздумів), а інша може бути визначена як конструктивно-ігрова. Якщо перша тенденція — показник

романтичного камерного ансамблю, що є похідною від пізніх квартетів Л. ван Бетховена, то друга — це відродження на новому щаблі історичної спіралі гастрольного стилю, пов'язаного з епохами пізнього Ренесансу й Бароко, — інструментальним синерезисом, у якому формувалися в генетичних джерелах риси європейського інструменталізму.

Для другої тенденції типовим є прагнення «до чіткості фактури і зосередження найбільшої напруги на найкоротшій часовій тривалості, а також досягнення максимальної виразності під час використання мінімальної кількості виконавських засобів» (Асаф'єв, 1977, с. 106). Одночасно зберігається і другий тип камерних ансамблів, побудованих «... за принципом широкого розшарування й розширення матеріалу та скупчення якомога більшої кількості виконавських сил», де «панує емоційний потік і розкиданість форм: підйоми і сходження широкими просторами, тривалі ліричні відхилення, схильність до звукопису *apud für sich* і до замилювання звукосполученнями, як ні до чого не зобов'язуючої салонної лірики, хоча й і дуже високої якості» (Асаф'єв, 1977, с. 106).

Антиромантична спрямованість музики Новітнього часу (починаючи від 90-х років XIX століття) не означала повного розриву з традицією в інструментальному, зокрема, камерно-інструментальному мисленні. Конструктивно-ігровий первень споконвіку притаманний інструментальній ансамблевості, яка у своїх витоках живилася реальними «життєвідчуженнями» (Б. Асаф'єв), пов'язаними з обрядом, грою, танцем. Психологізм і «замкненість» сфери особистих переживань — константа, що прийшла в камерний ансамбль під впливом монологічних симфонічних ідей, втілених віденським класицизмом, де і сформувався класичний за змістом і формою тип камерного ансамблю.

Тенденція до руйнування стереотипу, хоча й зі збереженням лірико-суб'єктивного начала, характерна для творів Й. Брамса, для яких камерний ансамбль відкривав широкі можливості поліжанровості та впровадження різних типів програмності. Істотно модифікуються й «наявні форми» (Т. В. Адорно), які, у принципі, були загальними як для камерних ансамблів, так і для інших типів інструментальної музики — симфоній та концертів. Першою, як стверджує Т. В. Адорно, «збунтувалася» симфонія у вигляді моноінтонаційної симфонічної поеми Ф. Ліста — форми, де цикл стиснутий в одночастинну структуру (Адорно, 1999, с. 13-14).

Камерно-інструментальні ансамблі виявилися більш «консервативними» і тяжіли не так до поемної симфонізації, як до концертно-салонного музикування, яке у першій половині XIX століття становило основну лінію в їхній соціальній комунікації (стиль *brilliant*). Концертно-салонний стиль є принципово далеким від природи камерної ансамблевості та тяжіє до віртуозного сольного виконання. У цьому напрямі — до сольного концерту, циклів п'єс, концертштюків, концертіно — провадила магістральна лінія в розвитку інструментального музикування в тих його формах, яким передувала симфонія, а згодом і супроводжувала їх.

Віртуозно-сольне блискуче концертнування заявляє про себе навіть у квартетному жанрі — найбільш «стійкому» з ансамблевих класицистських жанрових форм. У цьому жанрі виокремлюється фігура соліста — першого скрипаля, який у «блискучому квартеті» (*Quatorbrilliant*), зокрема, у квартетах Н. Паганіні, Й. Майзедера, Л. Шпора та інших навіть позиційно виокремлювався з ансамблю, виконував свою партію, «стоячи на естраді, в той час, як інші учасники грали, сидячи в оркестровій ямі» (Ямпольский, 1974, с. 759).

Подібне виконавське ставлення до камерно-інструментального ансамблю стосувалося не лише творів, що були створені в стилі *brilliant*, але й усієї квартетної та іншої за складом інструментально-ансамблевої літератури епохи класицизму й раннього романтизму. Як зазначає А. Ямпольский, «... становлення квартетного стилю виконання відбувалось одночасно з розвитком квартетної музики, збагаченням та ускладненням стилю квартетного письма» (Ямпольский, 1974, с. 760). У квартеті та в інших ансамблевих жанрах «чітко виокремлюється основна історична тенденція — від переважання сольного начала до встановлення рівноваги між окремими голосами ансамблю, злитності його звучання, об'єднання квартетистів на ґрунті єдиного художнього плану інтерпретації» (Ямпольский, 1974, с. 760).

Справжня «камерність» як ознака інструменталізму в ансамблевих жанрах встановлюється з допомогою усвідомлення композиторами особливої виконавської природи ансамблів. В ансамблі інструментів сольна гра функціонує як колективна, що виокремлює на письмі й у виконавстві «фігуру замовчування» (Т. В. Адорно), що виникає із принципу «чесної гри», коли можливості спільного музикування інструменталістів розкриваються через натхненну конкуренцію з рівними потенційними можливостями учасників ансамблю.

Виявлення такого роду широкої «поліфонії» (а не тільки поліфонічної фактури різних типів) сприяло виникненню ще у XVIII столітті принципу «регламентації рольової поведінки інструментів у ан-

самблі» (Симонова, 1990, с. 7), того, що Б. Асаф'єв називає «чуйним інструментальним діалогом» (цит. за Симонова, 1990, с. 7). Ансамблевому солюванню компактної, зазвичай монотембрової, групи інструментів (від трьох до п'яти), після відмови від принципу *basso continuo*, сприяло становлення «так званого *аккомпанованого стилю*, у розвитку якого особливу роль відіграла композиторська школа Франції».

За всіх перипетій розвитку камерно-інструментального ансамблю серед *трьох складників* цього явища — камерності, інструментальності та ансамблевості — у ролі змістовного інваріанта виокремлюється камерність як поняття в основі інструментально-ансамблевої жанрової системи.

Практика камерно-інструментальної ансамблевості вказує на подвійність конкретного жанру, який завжди є, «з одного боку, системою взаємодії складових, а з іншого — його можна розглядати як складову більш узагальненої системи, що є синтезом усіх існуючих жанроутворень» (Тукова, 2003, с. 5).

Під егідою камерності як родової ознаки інструментально-ансамблевої жанрової системи, виникає явище, яке К. Дальхауз визначає як «неодночасну одночасність становлення жанрів нової жанрової системи» (Dahlhaus, 1973, с. 852). У сфері камерно-ансамблевого інструменталізму ця функція жанру, яка «віддає» — «бере», означає, що «глобальна взаємодія „старого” й „нового” відбувається як на рівні систем <...>, так і на рівні елементів даних систем (елемент-жанр)» (Дауноравичене, 1992, с. 100). На двох рівнях жанрової системи, у тому числі й камерно-інструментальної — функціональному і семантико-композиційному (Тукова, 2003, с. 6) — відбуваються процеси жанротворення, скеровані на перехід від моножанру до поліжанру.

«Стара» традиція, втілена в титульних жанрах квартету — тріо, фортепіанного квінтету — зсереди розхитується через: а) політембровість, коли кожен новий інструмент привносить у ансамбль свій стиль; б) мову, структура якої змінюється в напрямку відходу від тонально-гармонійної системи; в) композиційно-логічні принципи, характерні для індивідуально «винайдених» композиторами технік письма у стильовому плюралізмі музики Новітнього часу. Як стверджує К. Штокгаузен (цит. за Wörner, 1977, с. 30), початкові орієнтації на «неостилі» до кінця першої половини ХХ століття змінюються відмовою від усіляких «нео» у техніці, наприклад, від пуантилізму.

Принципи композиційної техніки у вигляді мотивно-тематичної організації в її різноманітних варіантах (розроблення, модуляція, контрапункт і т. д.) походять з такого роду музики, що істотно впливає на фактуру й тембр як нові «генеральні» засоби у її формотворенні. У зв'язку з цим К. Штокгаузен пише: «Від усього цього я відмовився, почавши працювати з пуантилізмом. Наш власний світ — наша власна мова — наша власна граматики: жодного нео- ... !» (цит. за Wörner, 1977, с. 30).

Водночас відмова від принципів «реставрації неосемантики» (так Т. В. Адорно (2001, с. 343) охарактеризував музику І. Стравінського) не означає відхід від фундаментальних основ камерно-інструментальної ансамблевості у єдності та новому синтезі всіх трьох компонентів цього явища й поняття. Жанровою та стильовою домінантою поняття, як зазначалося вище, є камерність, сукупне визначення якої подає Е. Купріяненко у своїй дисертації: «камерність — ... особливий тип музичного мислення, конституційований:

- соціофункціями цього роду музики, спрямованими на вираження суб'єктивно-особистісного;
- реалізацією у формі гри в широкому і вузькому значеннях цього поняття (емоційно-ігровий тип змісту);
- втіленням у певних жанрових формах (різновиди ансамблів разом із типовими композиційними схемами)» (Купріяненко, 2010, с. 5-6).

Другий складник камерно-інструментального ансамблю — загальноестетична категорія «ансамбль» — поняття, яке в загальних і прикладних трактуваннях зводиться до тієї логіко-семантичної основи, що вказує на певну форму мислення, причому не лише музичного. У найширшому сенсі ансамбль (від фр. *ensemble* — *разом*) означає взаємну узгодженість, струнке поєднання частин цілісного об'єкта чи процесу. У музиці поняття ансамблю може бути застосованим у різних значеннях, які все ж таки зводяться до жанрових і стильових характеристик. Ансамблем можна назвати і виконавський склад, і оперний номер, і тип композиції, — камерний ансамбль. Саме в поєднанні з предикатом — «ансамбль чого» або «ансамбль який» — розкриваються семантико-змістовні якості ансамблевості як художньо-естетичної категорії.

У камерно-інструментальному музикуванні під ансамблем ми розуміємо передусім жанр, а також такі його виконавські атрибути як «узгодженість (баланс тембрів, штрихова синхронність та інші якості), єдність цілого та його компонентів (наприклад, загального інструментального складу і його сукупних звукових якостей і функції кожного інструмента, що входить у той чи інший ансамбль, що трактується як жанр і як конкретний твір, написаний у цьому жанрі)» (Зав'ялова, 2000, с. 5).

Поняття «ансамбль» у зв'язку з жанровою диференціацією у сфері інструменталізму поступово конкретизувалося і стало стійко поєднуватися з поняттям «камерність». Синтез, що виник унаслідок цього, став визначатися як «камерний ансамбль», який розповсюджувався на обидва основні музичні роди — інструментальний та вокальний.

В епоху Просвітництва (у музиці — класицизму, передусім віденського), камерний ансамбль як тип мислення стає прерогативою інструментальної сфери музикування. Відтоді він зберігає визначене призначення, що втілюється як у композиторсько-виконавській практиці, так і у навчально-педагогічному аспекті (клас, кафедра камерного ансамблю).

Два рівні жанрової системи камерно-інструментального ансамблю — функціональний і семантико-композиційний — історично відрізняються мобільно-стабільною якістю. Панівною в інтонаційно-еволюційному процесі розвитку камерно-інструментального ансамблю могла ставати одна з його сторін — власне інструментальна (темброво-органологічна) або семантико-мовна (композиційно-драматургічна).

За цими двома лініями і розвивався камерно-інструментальний ансамбль у посткласицистичній музиці Європи. Романтики розробляли переважно темброво-фактурну сферу інструментального ансамблю, експериментували зі складами, створювали нові типи змішаних (політембрових) звучань. Вказана тенденція у творчості представників романтизму поєднувалася із дотриманням класицистських норм у мові й техніці із «поправкою» на поступово визрівальні антиромантичні тенденції.

Інша лінія розвитку камерно-інструментального ансамблю в посткласицистський період була пов'язана із семантико-композиційним рівнем жанрової системи, докорінним переосмисленням характеру звукових структур у розмаїтих техніках композиції, переакцентуванням у системі засобів виразно-конструктивного комплексу музики.

Унаслідок кризи тонально-гармонійної системи в добу пізнього романтизму, згідно із законом компенсації, насамперед фігурують «генеральні» засоби формотворення. Вихід гармонії в її тональному вираженні у сферу «додатковості», фоніки, чистої тембровості, вимагав висунення семантико-композиційної сфери на провідні позиції тих засобів, що раніше вважалися додатковими, не головними. Наприклад, фактури й тембру, роль яких у формотворенні не лише зростає, а і стає визначальною.

Процеси, що протікали у камерно-інструментальній сфері на рубежі XIX–XX ст., за усіх стильових відмінностей, були пов'язані з двома зазначеними тенденціями — мовною й темброво-фактурною. Ключем до мовної еволюції водночас часто слугувала темброво-фактурна сторона музикування, яка свого часу відіграла провідну роль у переході від поліфонічних до гомофонних форм письма і виконавства в музиці пізнього Ренесансу й раннього Бароко. Зокрема, фактурними «каналами», через інтенсивну мелодійну альтерацію-хроматизацію, йшло руйнування тонально-гармонійної системи, про що писав Е. Курт у власному дослідженні про гармонію Р. Вагнера (Курт, 1975, с. 550).

Криза зламу епох, яка в музичному мистецтві проходила під знаком антиромантичної (антивагнерівської) музично-філософської доктрини, позначилася на обидвох сторонах камерно-ансамблевого інструменталізму. Однак «об'єктивна», пов'язана з інтрамузичними традиціями, фактурно-темброва сторона виявилася більш стійкою, яка мала природний імунітет до криз соціально-економічного й політичного порядків. Камерно-інструментальна сфера музикування, яка міцно пов'язана з аматорським мистецтвом і живиться традиціями інтелектуальної гри зі звуковими формами, властивими бароковій і класицистській естетиці, зовні виявилася в стані покірності процесам тотального витіснення особистості, індивідууму із соціуму. Під знаком камерності, здебільшого інструментальної, у різних її стилістичних ракурсах, відбувається становлення неостилістики у творчості майже всіх найвідоміших композиторів Європи початку — перших десятиліть XX ст. Т. В. Адорно зазначає: «камерна музика є характерною для такої епохи, де сфера особиста, приватна — сфера марнощів — рішуче відмежувалася від сфери суспільного, професійного», при цьому «марнощі (...) ще не експропріюються суспільством і не перетворюються в пародію на свободу» (Адорно, 1999, с. 80).

Епоха «малої» камерності, що розпочинається з кінця XIX ст., має низку типових і специфічних ознак, що виявляються в різних школах і стилях. З одного боку, зберігається камерно-інструментальна виконавська ігрова «конкуренція», яку Т. В. Адорно небезпідставно порівнює з механізмом конкуренції в буржуазному суспільстві, — «манери суто музичного розвитку подібні до плину повсякденного соціального життя» (Адорно, 1999, с. 79). З іншого боку, суто ігрова виконавська логіка підпорядковується суворій і складній композиторській техніці. За словами Т. В. Адорно, кантівська дефініція мистецтва як «доцільності, що позбавлена мети» «не визначає об'єкт точніше, ніж у камерній музиці» (Адорно, 1999, с. 79).

Висновки

У камерному ансамблі інструментального типу проступають дві тенденції, одна з яких пов'язана з інтроспекцією, а інша може бути визначена як конструктивно-ігрова. Якщо перша тенденція — показник романтичного камерного ансамблю, то друга — це відродження на новому щаблі історичної спіралі гастрольного стилю, пов'язаного з епохами пізнього Ренесансу й Бароко.

Традиція, втілена в титульних жанрах квартету, тріо, фортепіанного квінтету, зсередини розхитується через: а) політембровість, коли кожен новий інструмент привносить у ансамбль свій стиль; б) мову, структура якої змінюється у напрямі відходу від тонально-гармонійної системи; в) композиційно-логічні принципи, характерні для індивідуально «винайдених» композиторами технік письма в стильовому плюралізмі музики Новітнього часу. Початкові орієнтації на «неостилі» до кінця першої половини ХХ століття змінюються відмовою від усіяких «нео» в техніці, наприклад, від пуантилізму.

Розвиток камерно-інструментального ансамблю у посткласицистській музиці Європи здійснювався у двох напрямках. Якщо романтики розробляли переважно темброво-фактурну сферу інструментального ансамблю, експериментували зі складами, створювали нові типи змішаних (політембрових) звучань, то інша (антиромантична) лінія розвитку була пов'язана із семантико-композиційним рівнем жанрової системи, докорінним переосмисленням характеру звукових структур у розмаїтих техніках композиції, переакцентуванням у системі засобів виразно-конструктивного комплексу музики.

Висунення семантико-композиційної сфери на провідні позиції тих засобів, що раніше вважалися додатковими, а саме фактури й тембру, призводить до зростання їхньої ролі у формотворенні аж до визначальної. Гармонія в її тональному вираженні відходить у сферу «додатковості», фоніки, чистої тембровості.

Дослідження специфіки камерно-ансамблевого інструменталізму засвідчує, що на початку ХХ ст. відбулися радикальні зміни в музичній свідомості. Перспективи подальших досліджень цих змін полягають у відстеженні їхнього продовження й модифікацій у творах таких представників європейського авангарду як К. Штокгаузен, П. Булез, Л. Ноно, А. Шнітке, Е. Денисов, С. Губайдуліна, А. Нікодемівич, В. Сильвестров та інших.

Список використаних джерел

- Адорно, Т. В. (1999). *Избранное: Социология музыки* (М. И. Левина & А. В. Михайлов, пер.). Университетская книга.
- Адорно, Т. В. (2001). *Философия новой музыки* (Б. Скуратов, пер.). Логос.
- Асафьев, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Музыка.
- Асафьев, Б. (1981). *О симфонической и камерной музыке*. Музыка.
- Дауноравичене, Г. (1992). Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. В В. С. Ценова & М. Л. Сторожко (Сост.), *Laudamus: К шестидесятилетию Ю. Н. Холопова* (с. 99-106). Композитор.
- Зав'ялова, О. К. (2000). *Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Купріяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків.
- Курт, Э. (1975). *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера* (Г. Балтер, пер.). Музыка.
- Москаленко, В. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*, 28, 48-53.
- Назайкинський, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Музыка.
- Петрик, В. В. (2018). Философский и музыкальный инструментализм – истоки и основные аспекты. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, 31, 111-119. <https://doi.org/10.17223/22220836/31/11>.
- Пославський, А. О. (2014). *Специфіка струнно-смічкового інструменталізму в камерних ансамблях композиторів Нововіденської школи* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів.
- Рубцова, Д. (2014). Инструментализм как аспект музыкального мышления. Инструментальный стиль (опыт дефиниции понятия). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 363-377.

- Симонова, Н. В. (1990). *Фортепианный квинтет: Вопросы становления жанра* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения]. Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Киев.
- Тараканов, М. (1981). Новая жизнь старой формы. *Советская музыка*, 6, 54-62.
- Тукова, І. Г. (2003). *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Чередниченко, Т. (1992). Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки. В В. С. Ценова & М. Л. Сторожко (Сост.), *Laudamus: К шестидесятилетию Ю. Н. Холопова* (с. 40-48). Композитор.
- Ямпольский, И. М. (1974). Квартет. В Ю. Келдыш (Ред.), *Музыкальная энциклопедия* (Т. 2, с. 759-763). Советская энциклопедия.
- Dahlhaus, C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. In L. Schrade, W. Arlt, E. Lichtenhahn, H. Oesch, & M. Haas (Eds.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade* (pp. 840-895). Francke.
- Wörner, K. H. (1977). *Stockhausen: Life and Work* (B. Hopkins, Trans.). University of California Press.

References

- Adorno, T. W. (1999). *Izbrannoe: Sotsiologiya Muzyki [Favorites: Sociology of Music]* (M. I. Levina & A. V. Mikhailov, Trans.). Universitetskaya kniga [in Russian].
- Adorno, T. W. (2001). *Filosofiya Novoi Muzyki [Philosophy of New Music]* (B. Skuratov, Trans.). Logos [in Russian].
- Asafyev, B. (1977). *Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]*. Muzyka [in Russian].
- Asafyev, B. (1981). *O Simfonicheskoi i Kamernoj Muzyke [About Symphonic and Chamber Music]*. Muzyka [in Russian].
- Cherednichenko, T. (1992). Idei Yu. N. Kholopova k Filosofii Muzyki [Yu. N. Kholopov's Ideas for the Philosophy of Music]. In V. S. Tsenova & M. L. Storozhko (Comps.), *Laudamus: K Shestidesyatiletiiyu Yu. N. Kholopova [Laudamus: To the Sixtieth Birthday of Yu. N. Kholopov]* (pp. 40-48). Kompozitor [in Russian].
- Dahlhaus, C. (1973). Zur Problematik der Musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert [On the Problem of Musical Genres in the 19th Century]. In L. Schrade, W. Arlt, E. Lichtenhahn, H. Oesch, & M. Haas (Eds.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade [Genres of Music in Individual Representations: Commemorative Leo Schrade]* (pp. 840-895). Francke [in German].
- Daunoravičienė, G. (1992). Nekotorye Aspekty Zhanrovoy Situatsii Sovremennoi Muzyki [Some Aspects of the Genre Situation of Contemporary Music]. In V. S. Tsenova & M. L. Storozhko (Comps.), *Laudamus: K Shestidesyatiletiiyu Yu. N. Kholopova [Laudamus: On the Sixtieth Birthday of Yu. N. Kholopov]* (pp. 99-106). Kompozitor [in Russian].
- Kupriianenko, E. B. (2010). *Alt u Politembrovomu Kamerno-Instrumentalnomu Ansambli Avstro-Nimetskoj Tradytzii (Piznie Baroko – Y. Brahms) [Viola in the Polytembre Chamber-Instrumental Ensemble of the Austro-German Tradition (Late Baroque – J. Brahms)]* [Abstract of PhD Dissertation]. Kharkiv State I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
- Kurth, E. (1975). *Romanticheskaya Garmoniya i Ee Krizis v "Tristane" Vagnera [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"]* (G. Balter, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Moskalenko, V. (1998). Do Vyznachennia Poniattia "Muzychne Myslennia" [To Define the Concept of "Musical Thinking"]. *Ukrainske Muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*, 28, 48-53 [in Ukrainian].
- Nazaikinskii, E. V. (1982). *Logika Muzykal'noi Kompozitsii [The Logic of Musical Composition]*. Muzyka [in Russian].
- Petrik, V. V. (2018). Filosofskii i Muzykal'nyi Instrumentalizm – Istoki i Osnovnye Aspekty [The Philosophical and Musical Instrumentalism – the Sources and Main Aspects]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Kul'turologiya i Iskusstvovedenie [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History]*, 31, 111-119. <https://doi.org/10.17223/22220836/31/11> [in Russian].
- Poslavskiy, A. O. (2014). *Spetsyfika Strunno-Smychkovoho Instrumentalizmu v Kamernykh Ansamblakh Kompozytoriv Novovidenskoj Shkoly [The Specifics of String and Bow Instrumentalism in the Chamber Ensembles of Composers of the Second Viennese School]* [Abstract of PhD Dissertation]. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv [in Ukrainian].
- Rubtsova, D. (2014). Instrumentalizm kak Aspekt Muzykal'nogo Myshleniya. Instrumental'nyi Stil' (Opyt Definitssii Ponyatiya) [Instrumentalism as an Aspect of Musical Thinking. Instrumental Style (Experience of Concept Definition)]. *Problemy Vzaiemodii Mystetstva, Pedagogiki ta Teorii i Praktyky Osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education]*, 39, 363-377 [in Russian].
- Simonova, N. V. (1990). *Fortepiannyi Kvintet: Voprosy Stanovleniya Zhanra [Piano Quintet: Questions of the Formation of the Genre]* [Abstract of PhD Dissertation]. Kyiv State Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Russian].

- Tarakanov, M. (1981). *Novaya Zhizn' Staroi Formy* [New Life of the Old Form]. *Sovetskaya Muzyka* [Soviet Music], 6, 54-62 [in Russian].
- Tukova, I. H. (2003). *Funktsionuvannia Instrumentalnykh Zhanrovnykh Modelei Zakhidnoevropeiskoho Baroko v Ukrainskii Muzytsi Druhoi Polovyny XX Stolittia* [Functioning of Instrumental Genre Models of Western European Baroque in Ukrainian Music of the Second Half of the XX Century] [Abstract of PhD Dissertation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
- Wörner, K. H. (1977). *Stockhausen: Life and Work* (B. Hopkins, Trans.). University of California Press.
- Yampol'skii, I. M. (1974). *Kvartet* [Quartet]. In Yu. Keldysh (Ed.), *Muzykal'naya Entsiklopediya* [Musical Encyclopedia] (Vol. 2, pp. 759-763). Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
- Zavialova, O. K. (2000). *Violonchel'ni Sonaty L. van Beethovena (Ansamblevi Zakonomirnosti Zhanru)* [Cello Sonatas by L. van Beethoven (Ensemble Laws of the Genre)] [Abstract of PhD Dissertation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 22.12.2020

**ПРОБЛЕМЫ
ЭВОЛЮЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО
КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО
ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА**

Пославский Антон Александрович
Кандидат искусствоведения, доцент,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенко,
Львов, Украина

Цель статьи — рассмотреть эволюцию европейского камерно-ансамблевого инструментализма как особого типа музыкального мышления, а также исследовать жанровое поле радикальной трансформации традиционных приемов композиторского письма. Методология исследования. Закономерности камерно-ансамблевого инструментализма в произведениях европейских композиторов проанализированы с применением метода историзма, общеэстетический метод использован в исследовании эстетически-стилевого феномена инструментализма, а предмет исследования статьи удалось системно проработать с помощью музыкально-аналитического метода. Научная новизна. В музыкально-теоретических и исполнительских исследованиях проблема инструментализма рассмотрена под углом новых инструментально-выразительных средств музыки первой половины XX века. Впервые проанализированы истоки, семантика и основные тенденции эволюции камерно-ансамблевого инструментализма как особого типа мышления в музыкальной культуре Европы. Выводы. Источники и традиции камерно-ансамблевого инструментализма представлены стилями европейской музыки от эпохи Барокко до новой Венской школы. Камерно-инструментальный ансамбль как особый тип музыкального мышления активно функционирует со стилистическими «константами» и «переменными», с темброво-фактурными и пространственно-временными комплексами как стилистическими доминантами в камерно-ансамблевом инструментализме. Камерный ансамбль инструментального типа развивался в двух измерениях: интроспективно как романтический камерный ансамбль и конструктивно-игровом, гастрольном стиле эпох позднего Ренессанса и Барокко. Романтики разрабатывали преимущественно темброво-фактурную сферу инструментального ансамбля, экспериментировали с составами, создавали новые типы смешанных (политембровых) звучаний. Антиромантическая линия развития была связана с семантико-композиционным уровнем жанровой системы, коренным переосмыслением характера звуковых структур в разнообразных техниках композиции, переакцентирования в системе средств выразительно-конструктивного комплекса музыки.

Ключевые слова: камерный ансамбль; камерно-ансамблевый инструментализм; темброво-фактурный комплекс инструментального произведения

**THE ISSUES
OF THE EUROPEAN CHAMBER
AND ENSEMBLE INSTRUMENTALISM
EVOLUTION**

Anton Poslavskiy
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music,
Lviv, Ukraine

The purpose of the article is to consider the European chamber and ensemble instrumentalism evolution as a particular type of musical mentality and explore the genre field of radical transformation of traditional methods of composing.

Research methodology. The method of historicism was used to reveal the fundamental regularities of chamber and ensemble instrumentalism in the European composers' works. In addition, the paper uses a general aesthetic method to consider the aesthetic and stylistic phenomenon of instrumentalism, and a musical-analytical method is to study the research object systematically. Scientific novelty. The music-theoretical and performance studies started considering instrumentalism in terms of new instrumental and expressive music means of the first half of the 20th century. For the first time, the origins, semantics and main trends of the evolution of chamber and ensemble instrumentalism as a particular type of thinking in the musical culture of Europe are analysed. Conclusions. The origins and traditions of chamber and ensemble instrumentalism, represented by styles of European music from the Baroque to the Second Viennese School, are considered. Chamber and instrumental ensemble as a particular type of musical thinking actively functions with stylistic "constants" and "variables", with timbre-texture and space-time units as stylistic dominants in chamber and ensemble instrumentalism. Chamber ensemble of instrumental type was developing in two dimensions: introspective as a romantic chamber ensemble and constructive-game, Late Renaissance and Baroque touring style. The Romantics developed mainly the timbre-texture dimension of the instrumental ensemble, experimented with compositions, created new types of mixed (polytembre) sounds. The anti-Romantic line of development was associated with the semantic-compositional level of the genre system, a radical rethinking of the nature of sound structures in various composition techniques, overemphasis in the system of means of an expressive and constructive unit of music.

Keywords: chamber ensemble; chamber and ensemble instrumentalism; timbre-texture unit of instrumental music