

Міністерство культури та інформаційної політики України
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

Черноіваненко Алла Дмитрівна



УДК 78.01+78.02/.021.4+78.08+780.6+786/788

**АКАДЕМІЧНЕ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОЇ СИСТЕМОЛОГІЇ**

17.00.03 – музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Одеса – 2021

Дисертацією є монографія

Роботу виконано на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Людмила Володимирівна
Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського,
завідувач кафедри інтерпретології
та аналізу музики

доктор мистецтвознавства, професор
ЖАРКОВА Валерія Борисівна
Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського, завідувач кафедри
історії світової музики

доктор мистецтвознавства, професор
СТАШЕВСЬКИЙ Андрій Якович
Харківська державна академія культури,
завідувач кафедри народних інструментів

Захист відбудеться «30» вересня 2021 р. о 10.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, а також на сайті ОНМА імені А. В. Нежданової: http://odma.edu.ua/science/dissertation_council/materials.

Автореферат розіслано «29» серпня 2021 р.

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор



Л. І. Повзун

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дослідження. З незапам'ятних часів, від народження і до самої смерті, в різних сферах життя – від трудової і досугово-побутової до духовної і естетичної, людину супроводжують музика, пісня, танець. Невід'ємною частиною всіх цих подій, ритуалів і рефлексій виступають музичні інструменти: від примітивних до найскладніших і найдосконаліших в акустичному і навіть інженерному відношенні, від зроблених своїми руками з «підручних засобів» до майстрових витворів мистецтва, як, наприклад, скрипки Гварнері і Страдіварі, здатних в руках Майстра-виконавця виражати найтонші грані складних мислечуттєвих процесів. Зрозуміло, що музичний інструмент є унікальним (а для виконавця часто натхненно-персоніфікованим, чудесно-міфологічним) знаряддям-співтворцем в трансляції музичних ідей, а не самотійним-самодостатнім їх виразником. Однак в складній системі (семіосфері) інструментальної творчості це знаряддя в процесі виконавського акту певним чином одухотворяється і оволодіває характеристиками не тільки носія (звучного, ситуативно-знакового, змістовно-стильового) образу, але й ініціатора мовно-образних структур, здатного направляти розвиток музичного мислечуття свого творця-людини.

Різні види і модифікації музичних інструментів, константи і зміни їх символічного змісту в повній мірі відображають рух культурно-історичного процесу в цілому, еволюцію картини світу і колізії людини й світобудови в її цілісності, ставши їх яскравими і об'єктивними репрезентантами.

При цьому музично-інструментальна творчість породила цілу низку явищ парадигматичного характеру – специфічно-мовних, мисленневих, семіотичних, загально-музичних, соціально-культурних, ідейно-образних, концептуальних, світських, релігійних та фольклорних – які постійно знаходяться у діалогічно-гнучкому стані взаємовпливів та взаємозбагачень, що потребує виявлення їх складних відносин та вбудування у впорядковане системне утворення. Різним проблемам інструментального мистецтва – жанрово-стильовим, образним, тембрально-видовим, історичним та теоретичним – присвячена, можливо, найбільша частина музикознавчих праць (адже у камерних та оперних жанрах інструменти стали теж незамінними, а від другої половини XVII століття – повноправними «дійовими особами»). У даній роботі зроблена спроба реалізувати інший підхід – оцінити місце музично-інструментального мистецтва в системах музичного мистецтва, мислення, мови, культури, семіо-, фоно- та ноосфери – з позицій загальної теорії систем.

Утворення системної якості (тим більш мистецької) є непростим, тривалим, часто суперечливим процесом, пов'язаним як з внутрішніми, так і з зовнішніми умовами та чинниками. Враховуючи властивість мистецтв (на протигагу точним наукам та виробництвам) не «скасовувати» попередніх досягнень (хоча будь-яка нова художня епоха, стиль, явище народжуються у запереченні настанов найближчої попередньої, невдовзі постаючи об'єктом заперечення), а накопичувати – трансформувати, «переплавляти», синтезувати, постійно «згадувати» – їх напрацювання, еволюційно-революційний процес в художній сфері отримує найрізноманітніші форми. Втім, завжди існують позиції

«вибухової» фіксації нового етапу. Такі «вибухові точки» виникають у більш-менш тривалі перехідні (накопичувальні) періоди за принципом «немиттєвого інсайту» (А. Буршлінський), приймають особливі форми в музично-інструментальній сфері, яка специфічно акумулює матеріально-речові та ідеаційні параметри. Історична тривалість такого перехідного етапу спрацьовує на користь виходу на самодостатні, самонароштовані позиції, що є важливою ознакою життєздатності системи. Як інструментально-речові, так і ідеаційно-концептуальні засади саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва пов'язані, з одного боку, з інструментарієм (що «підказує»), з іншого – з накопичуваним звуко-смісловим досвідом людства та індивідуальності інструменталіста (в діалозі зі своїм інструментом). А отже – одним з принципових маркерів музичного інструменталізму виступає визначальна роль виконавської особистості (навіть за «доперсоналізованих» часів). Саме виконавець, будучи у фольклорному інструментальному мистецтві носієм традиції, а в академічному – співавтором композитора у створенні звучної моделі інструментального твору, безпосередньо усвідомлює (корегує, впроваджує, розвиває) творчий діалогічний процес художньо-комунікативного акту зі слухачем – через інструментальне звуковидобування та звуковедіння, вибудування та донесення музичної форми, мислечоттєве поле художньої комунікації тощо. Усе це від початку (ще у народній творчості) потребувало від інструменталістів, на відміну від фольклорних співаків, *професіоналізації інструментальної гри* у матеріалізації музичної стилістики, організації її звучної «матерії», а отже формування естетико-стильових, жанрових та музично-мовних «звукоідеальних» засобів впливу на слухача. Зазначені аспекти є непростими (системними) і самі по собі, протягом історично-часового розгортання, всередині музично-інструментальної системи утворюють багаторівневі шари та вектори функціонування, пошуку, виникнення та «згасання», взаємодії, взаємообміну тощо. Сьогодні музично-інструментальне мистецтво виступає у якості універсальної і специфічної системи одночасно, яка виробила такі мовні та концептуальні напрями і способи втілення мислечоття, що стали взірцем для моделювання мисленнєвих процесів в інших, у тому числі, дуже далеких від музики сферах мистецтва, науки та життя. Але поки що відсутні узагальнення і характеристики, що дозволяють визначати музично-інструментальне мистецтво як цілісне системне явище у всьому його різноманітті, з іманентними властивостями і функціями, широким (як для локальної сфери) впливом.

Таким чином, існує гостра необхідність в осмисленні еволюції музичного інструменталізму і його впливу на формування як музичних мовно-технологічних новацій, так і ідейно-філософських концепцій мистецтва і науки в цілому.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Тематика дисертаційного дослідження відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ОНМА імені А.В. Нежданової на 2012-2017 роки, зокрема темі № 11 – «Семіологічні засади історії та теорії музики».

Мета дослідження полягає у виявленні етапів формування, природи, структури, принципів і функцій музично-інструментального мистецтва у їх системній саморозвиваній якості.

Мета дослідження передбачає наступні **завдання**:

- виявити наукові підходи, найбільш загальні закономірності музично-інструментального мистецтва та обґрунтувати його концепцію як специфічного системного феномену художнього звукопочуття і звукомислення;
- дослідити внутрішні (органологічні, мовні, мисленнєві та ін.) та зовнішні (щодо музичного мистецтва, фоносфери, ноосфери) фактори і напрями функціонування даної системи, зокрема фактори саморозвитку та «немиттєвого інсайту»;
- опрацювати поняттєво-категоріальний апарат в системі «музично-інструментальне мистецтво», зокрема поняття: музичний інструменталізм, музично-інструментальна мова, музичний інструмент, д. ін.;
- визначити передумови та механізми саморозвитку системного феномену музичного інструментального мистецтва;
- виявити ознаки функціонування музичного інструменталізму як звукосмислового феномену;
- дослідити історичні етапи розвитку музично-інструментальної творчості з точки зору визначення звукосмислових «точок біфуркації» та «переходів», які спрямовали автономізацію музичного інструменталізму та системні якості його саморозвитку;
- виявити системні мовні, мисленнєві, органологічні, культурно-естетичні характеристики головного «вибуху» системи музично-інструментального мистецтва – його автономізації;
- дослідити музично-мовні параметри інструментальної музики і виконавства щодо особливостей фіксації минулих та сучасних ідейних концепцій, їх системної функціональності;
- накреслити деякі пролонгації у функціонуванні системи музично-інструментального мистецтва у ХІХ-ХХІ ст.;
- з'ясувати особливості музично-інструментального мислення, зокрема, «мислення на інструменті», «мислення інструментом»;
- виявити структурно-функціональні та семіологічні особливості музично-інструментального мистецтва у створенні специфічної (невербальної) музично-мовної системи;
- дослідити віртуозні, кантиленні та фактурні засади музичного інструменталізму як специфічних проявів музично-мовної системи і основних культурних універсалій;
- довести логіку музично-історичного процесу щодо академізації у ХХ столітті народних інструментів як одного з чинників «нового» академічного мистецтва.

Об'єкт дослідження – музична інструментальна творчість як цілісний і багаторівневий культурно-історичний феномен.

Предмет дослідження – історико-стильові та мовно-мисленнєві системні параметри становлення, розвитку і функціонування музичного інструменталізму академічної традиції.

Матеріалом дослідження стали окремі взірці інструментальної музики XVI – XXI століть, які дозволили показати етапи становлення, різноманіття способів створення і моделювання вказаних параметрів музично-інструментального мистецтва; музичний інструментарій у його видовому розмаїтті, а також теоретичні та науково-методичні роботи, присвячені розробці органологічних, історико-стильових, жанрових, когнітивних виконавських і композиторських та деяких інших аспектів і складових музичного інструменталізму.

Методологія дослідження. В основі даної роботи лежить системний підхід як вираз діалектичного методу. Даний підхід дозволяє пізнати таке складне явище, як музично-інструментальне мистецтво, в різноманітті і, одночасно, в єдності його елементів Системний підхід не обмежується виявленням структури досліджуваної системи, він, розкриваючи взаємозв'язок структурних елементів цілісності, дозволяє розплутати складний клубок причинно-наслідкових зв'язків і закономірностей функціонування даної системи Теоретико-методологічною основою дисертаційного дослідження послужили роботи з системного підходу О. Афанасьєва, Л. Бергаланфі, І. Блауберга, А. Брушлинський, М. Кагана, В. Садовського, Р. Шафєєва, М. Шишин та ін.

Робота базується на узагальненні різних рівнів мистецтвознавчої, музикознавчої, філософської, загальнонаукової методології, а також методів дослідження, які сприяли виявленню загальної картини та принципів формування й розвитку музично-інструментального мистецтва як цілісної системи. Використовуються діалектичний, аналітичний, синтезуючий, індуктивний, дедуктивний, емпіричний, гіпотетичний, системно-структурний, вибірковий, компаративний та інші загальнонаукові, а також аналітичний музикознавчий, конкретно-історичний, текстологічний, естетичний, історико-культурологічний, структурно-функціональний, жанрово-стильовий методи дослідження у їх комплексному застосуванні. Важливими для реалізації завдань дослідження виступають системний, семіологічний, семантичний, феноменологічний, музично-текстологічний, аналітичний музикознавчий підходи.

Теоретичною основою дослідження стали наукові праці з галузей:

- *історії та теорії музичного мистецтва* (Г. Аберт, М. Аркадьєв, І. Барсова, І. Браудо, В. Бобровський, Є. Герцман, Р. Грубер, Н. Гуляницька, Н. Герасимова-Персидська, В. Григор'єв, Г. Демешко, М. Друскін, Л. Кирилліна, В. Конен, Ю. Кремльов, Е. Курт, Т. Ліванова, М. Лобанова, С. Протопопов, С. Раппопорт, О. Самойленко, С. Скребков, О. Соколов, А. Сохор, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Ценова, Т. Чередниченко, Л. Шаповалова, А. Швейцер та ін.);

- *ноосферної концепції* (Г. Аксенов, В. Вернадський, І. Дмитревська, М. Кузнецов, Е. Леруа, Ю. Лотман, М. Мамардашвілі, О. Самойленко, Г. Смирнов, П. Флоренський, В. Федоров, Т. де Шарден, М. Шишин, А. Яншин);

- *загальної та музичної семіології* (С. Аверинцев, М. Арановський, М. Бонфельд, О. Бразговська, Н. Волков, Л. Виготський, Г. Головінський, Я. Губанов, М. Гудімова, Б. Зільберт, Вяч. Іванов, Ю. Лотман, К. Льюїс, В. Медушевський, Н. Мечковська, Д. Смирнов, Ю. Степанов, Торопова, С.К. Франк, Р. Якобсон та ін.);

- *проблеми звуку, звукової образності* (М. Аркадьєв, Б. Асаф'єв, Л. Бергер, А. Богомолів, К. Болашвілі, Т. Буданова, Л. Гаккель, М. Гарбузов, Т. Гордєєва,

І. Земцовський, С. Іванова, А. Копленд, Дж. Михайлов, С. Мозгот, Є. Назайкинський, Ю. Рагс, Н. Рябуха, Є. Синцов, М. Старчеус, В. Холопова, Ю. Холопов, Т. Чередниченко, С. Шип, О. Щербатова);

- *музичного мислення* (М. Арановський, Б. Асаф'єв, М. Бонфельд, І. Земцовський, Д. Кирнарська, В. Медушевський, Н. Мечковська, О. Самойленко, А. Сохор, Ю. Тюлін, В. Холопова, Ю. Холопов, Б. Яворський);

- *музичної текстології* (Л. Акоюн, М. Арановський, І. Алексеєва, Р. Барт, М. Бахтін, Н. Беличенко, Х. Гадамер, О. Гордєєва, В. Жаркова, Ю. Лотман, О. Самойленко, Ю. Холопов, Л. Шаймухаметова, А. Шелковников та ін.);

- *системи виразових засобів і музичної мови* (Б. Асаф'єв, М. Арановський, М. Бонфельд, К. Волнянський, В. Жаркова, А. Жихаревич, І. Земцовський, Ю. Кон, Л. Мазель, С. Мальцев, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкинський, О. Оголевець, І. Окраїнець, Г. Орлов, К. Руч'євська, М. Скрєбкова-Філатова, О. Соколов, А. Сташевський, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Цуккерман, А. Чернов, Л. Шаймухаметова, Л. Яворський);

- *інструментознавства та інструментальної органології* (І. Барсова, Г. Берліоз, Г. Благодатов, А. Веприк, К. Вертков, Є. Вітачек, К. Закс, І. Земцовський, М. Зряковський, А. Карс, С. Левін, І. Мациєвський, В. Свободов, Ю. Усов, І. Шабунова);

- *музично-інструментального мистецтва* (Б. Асаф'єв, Б. Бородін, К. Волнянський, Л. Гаккель, Л. Гінзбург, В. Григор'єв, О. Гордєєва, В. Жаркова, М. Імханицький, Д. Кирнарська, В. Конен, А. Малинковська, Н. Усенко, С. Фейнберг, Л. Шаймухаметова);

- *музичного мистецтва бароко* (І. Алексеєва, І. Барсова, О. Безрядіна, Е. Бодкі, О. Бурундуковська, С. Ганделян, Д. Голдобін, О. Гордєєва, М. Зейфас, С. Козликіна, Т. Ліванова, М. Лобанова, В. Протопопов, Е. Прейсман, М. Распутіна, А. Сисоєва, О. Соколов, Л. Шаймухаметова, А. Швейцер, Ю. Шелудякова, М. Чебуркіна, М. Чорна);

- *сучасних технік і засобів музичної композиції* (К. Болашвілі, Н. Гуляницька, Е. Денісов, Т. Дугіна, Ц. Когоутек, А. Маклігін, О. Соколов, Ю. Холопов, В. Ценова та ін.);

Наукова новизна представленого дослідження та отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві предметом спеціального дослідження постає музично-інструментальне мистецтво *в його системній цілісності*, з визначенням ключових звуко-семантичних «вибухових точок»-інсайтів, які спрямовують перспективні вектори розвитку музично-інструментальної творчості та музики у цілому – її мовні, семантичні, ідейно-образні (концептуальні), тембральні, структурно-композиційні, а отже й стильові настанови. Результати дослідження дозволяють *вперше* в українській науці *систематизувати інструментально-органологічні, музикознавчі, композиторські та виконавські уявлення про музично-інструментальне мистецтво як специфічний «саморозвиваний логос»*, здатний інспірувати «зсередини» джерела і вектори матеріалізації звуко-семантичного процесу та ідеально-концептуальні сили, *поглиблювати методологічні засади актуального сучасного музикознавства*.

В роботі *вперше*:

- проведено системний аналіз виникнення, функціонування та самозростання феномену музичного інструменталізму від витоків до «вибуху» автономізації, з накресленням векторів подальшого розвитку і саморозвитку;
- здійснено музикознавчі дефініції кола основних категорій – компонентів системи «музично-інструментальне мистецтво» (музичний інструмент, музичний інструменталізм та ін.); диференційовані та введені до наукового обігу такі поняття, як «музично-інструментальна мова», «музично-інструментальне мислення», «музично-інструментальний стиль», д.і.;
- простежено історичний шлях та джерела утворення специфічної мовно-інструментальної системи як ключового чинника функціонування музично-інструментального мистецтва;
- виявлено музичні, позамузичні, інструментально-музичні витoki формування й розвитку специфічного «мислення на інструменті» та «мислення інструментом»;
- визначено «інструментальний слід» формування найважливіших жанрових форм музичного мистецтва;
- досліджено роль музичного інструменталізму у ствердженні гомофонної мисленнєвої парадигми музики;
- виявлено співвідносність віртуозних, кантиленних та фактурних властивостей музичного інструменталізму з основними культурно-філософськими і музично-мовними універсаліями;
- проведено диференціацію «комплементарних музичних інструментів» з визначенням їх ролі і місця в системі музично-інструментального мистецтва;
- обґрунтовано логіку модернізації народних інструментів (передусім, баяна) та їх місце в системі музично-інструментального мистецтва сучасності.

Набули подальшого розвитку:

- принципи системного підходу у гуманітарному знанні та музикознавстві;
- вивчення специфіки музично-інструментальної органології;
- теоретичні аспекти проблем музичного мислення, музичної мовної системи, музичних семіології, текстології.

Уточнено:

- категорії музичного мислення, музичної мови;
- поняття музичного інструменту та музичного інструменталізму.

Теоретична та практична цінність дослідження зумовлена взаємодією таких дослідницьких ракурсів:

Науково-теоретична значущість визначається теоретичними положеннями, підходами і методиками, що дають можливість їх застосування в дослідженні особливостей цілісної складної саморозвиваної системи музично-інструментального мистецтва; розробкою ключових положень у галузі теорії систем, музичного мислення, музичної мови, жанрово-стильових диференціацій, інструментальної органології та виконавства; запровадженням нового поняття про систему музично-інструментального мистецтва для виявлення багаторівневих та

багатокомпонентних явищ внутрішньої та зовнішньої спрямованості, що передбачає перспективи для більш цілісного розкриття змісту минулої та сучасної музично-інструментальної творчості.

Практична значущість представлених результатів роботи виявляється в доцільності використання її матеріалів та узагальнень при розробці навчальних планів, програм та рекомендацій, при складанні навчальних посібників та підручників до лекційних курсів «Історій музики», «Теорії та історії музично-інструментального виконавства» різних видів, «Музична критика», «Фактура», «Інструментознавство» тощо. Матеріали дослідження можуть використовуватись в практичній діяльності музикознавців та виконавців-інструменталістів, наукове значення роботи полягає також у можливості широкого використання одержаних результатів у подальшій науковій розробці даної перспективної проблематики. Спираючись на запропоновані концептуальні положення, можна значно поглибити уявлення про особливості функціонування та вектори розвитку музично-інструментального та музичного мистецтві у цілому.

Апробація матеріалів дослідження здійснена на сумісних засіданнях кафедри теорії музики і композиції та кафедри історії музики та музичної етнографії, а також у формі наукових доповідей на:

Міжнародних конференціях – «Трансформація музичної освіти і культури в Україні» (Одеса, 2005, 2007, 2008, 2013, 2014, 2015, 2016); «Музичні інформаційні технології: досвід та проблема розвитку» (Одеса, 2006, 2009); «Схід-Захід: культура та музика» (Одеса, 2008, 2009); «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід – Захід» (Одеса, 2010); «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі» (Одеса, 2012); «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2013, 2014, 2015, 2016); «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи» (Умань, 2016, 2017, 2018, 2019); «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 2019, 2020);

Всеукраїнських конференціях – «Жанровий простір музичної творчості: структура та властивості (Київ, 2008); «Проблеми інструментального виконавства мовах сучасної мистецької освіти» (Умань, 2018, 2020); «Мистецька освіта: теорія, методологія, технології» (Кривий Ріг, 2017, 2019, 2021)

Міжнародних семінарах – «Музикознавче слово в інформаційному контексті (пост)сучасності» (Одеса, 2018, 2019, 2020, 2021).

Основні положення та висновки дослідження були опубліковані у 32 наукових одноосібних працях, з яких: одна монографія (обсягом 27,1 ум. друк. арк.); розділи у 2-х колективних монографіях; 29 наукових статей, з них: 27 – у наукових фахових виданнях України (зокрема 1 – у виданні, включеному до міжнародної наукометричної бази Web of Science) та 2 – в іноземних періодичних фахових виданнях.

Кандидатську дисертацію «Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики» за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» захищено 23 лютого 2002 року у спеціалізованій вченій раді Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського; в тексті докторської дисертації матеріали і висновки кандидатської наведені не використовуються. Сформульовані у запропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження представлено у вигляді монографії, яка складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (1008 найменувань), анотації (англійською мовою). Обсяг основного тексту монографії – 614 с. загальний обсяг 704 с. (40.93 ум. друк. арк.)

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У *Вступі* пропонується постановка проблеми та висвітлюється досвід її дослідження, обґрунтовуються актуальність обраної теми, визначаються мета, завдання, об'єкт, предмет, методологічні засади; вказуються матеріали дослідження, відправні поняття та постулати, розкривається наукова новизна та окреслюються головні новаційні положення та поняття, що виносяться на захист.

РОЗДІЛ 1 «МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ В СВІТЛІ СУЧАСНОГО ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ» представляє аналіз та опрацювання загальної теорії систем у її проекції до музикознавчої методології.

У **підрозділі 1.1. «Системний підхід у гуманітарному знанні та музикознавстві»** узагальнюються методологічні засади теорії систем у впровадженні її до сучасного музикознавства і музичної практики. Аналізуються відповідні музикознавчі дослідження українських та іноземних вчених.

Відзначається, що важливою рисою функціонування систем, зокрема й музичних, є (поруч з зовнішніми) внутрішньосистемні процеси *саморегуляції (самоорганізації)* – визначальні для життєздатності системи, а також для її ступеню впливовості на інші системи. Вказуються фактори, відповідальні за самоорганізацію систем (у тому числі, музично-інструментального мистецтва) – соціальний, культурний, світоглядно-міфологічний або філософський, матеріально-технічний, мовний, отже виявляється, що самоорганізація як внутрішній фактор (замкненість) системи містить якість потенційної відкритості, що свідчить на користь ноосферної цілісності, а в музичній (і музично-інструментальній) творчості – про значущість музичних та позамузичних чинників смислотворення. Організація і відтворення системою себе за принципом самозвернення, самостановлення, створює особливі смисли для узгодження елементів систем. Цей важливий напрямок загальної теорії систем в музиці торує координацію семіотичних, мисленнєвих, мовних параметрів в напрямку стильових засад різних рівнів. Так утворюється консенсусна взаємодія систем, що самоорганізуються, як обмін смислами (мислечуттям) між суб'єктами. Подібні діалогічні відносини в системі музично-інструментального мистецтва мають власну специфіку: суб'єктом діалогу (крім одушевлено-одухотворених композитора, виконавця, слухача) тут невідмінно виступає музичний інструмент – неживе, але одухотворене творчим актом (створення, виконання, сприйняття) знаряддя. Виявляються фактори неминучого введення до традиційно сталої асаф'євської тріади «композитор-виконавець-слухач» неживого, але одухотвореного четвертого компоненту – музичного інструмента.

В контексті самоорганізаційних властивостей людинорозмірних систем останнім часом затверджується у якості інтегративного механізму поняття (і явище) фрактальності. Не будучи принциповою ознакою системи, фрактальна

концепція демонструє єдність форми і алгоритму, методу і результату її функціонування. В роботі аналізуються різні аспекти цього явища в музичному мистецтві, зокрема, фрактальні самоподібність і масштабування проявляються у композиційних структурах, музичній драматургії, найменших ладогармонічних та ритмічних елементах, концепційно-програмних параметрах і т.п. – утворюючи єдність «системи» за принципом ізоморфізму та демонструючи нескінченність музичного часопростору. Серед інших іманентно «математичних» нахилів системного підходу в музиці аналізуються числові концепції, з якими музика історично має опосередковані («вища математика гуманітарних наук» С. Аверинцева, числова символіка струн та ін.) та прямі (музично-інтервальна система, кварто-квінтове коло, акустичні розрахунки інструментів тощо) зв'язки. Наводяться приклади від античного вчення до творчості К. Штокхаузена, Ж. Гризе, Т. Мюрая, Я. Ксенакіса.

Підрозділ 1.2. «Системні засади музично-інструментальної культури в ноологічній парадигмі» розкриває ноосферну концепцію В. Вернадського та його послідовників, яка відображує закономірності переходу планетарної природної спільності Землі (біосфери) до її нового еволюційного стану (ноосфери) під впливом усіх аспектів людської діяльності, зокрема, *культури і мистецтва*, пов'язаних з ними морально-етичних і духовних норм. Заявляється можливість деякої корекції хронології вказаного переходу до розумно-«ідеального» шару буття через сучасні інструментально-археологічні знахідки, пов'язані з музичним інструментарієм (хай і примітивним) як *специфічною формою звуко-просторового уречевлення інформативного переживання*, коли протомузичні інструменти, поставши одним з об'єктів на шляху «розщеплення» спочатку цілісного синкретичного переживання та його семіотизації, виявилися важливим фактором щодо повернення «цілісності безпосереднього переживання» (мистецької і духовної мети, а також мети ноосферної свідомості) – засобами специфічної мови, зокрема невербального (але звучного – належного до первинності-цілісності) характеру.

Наводяться шляхи і напрямки розвитку ноосферної теорії у концепціях: «буття свідомості» М. Мамардашвілі (з вказівкою на наявність «інших метафізичних постулатів»), серед яких в даній дисертації виділяється, наприклад, сучасний перехід від «культури значення» до «культури присутності», враховуючи, що остання для музично-інструментальної культури є іманентною якістю, а інструмент, як один з чинників «присутності», завжди так чи інакше «брав» не пасивну, а активну «участь» у комунікації з виконавцем, часто спрямовуючи хід розвитку музичного мислення); пневмосфери П. Флоренського (ідея якої додала поступовості переходу до ноосфери з усвідомленням визначної ролі людини, яка створює культуру, зокрема за допомогою музичних інструментів при необхідності одухотворення їх виконавцем); семіосфери Ю. Лотмана (що кореспондує з семіотикою музично-інструментального мистецтва); фоносфери М. Тараканова та ін. Усе це спрямовує ноосферну концепцію до феноменів, які принципово не можуть бути вербалізовані – «емпіричного узагальнення у реальних формах» (В. Вернадський), де музичні інструменти представляють блискучі можливості живої, плинної, дихаючої матеріалізації, «реально»-знакового опрідметнення смислу.

Вказується на важливість текстологічно-семіологічного підходу, значущість музичного тексту, який є «продуктом» музичної мови, але не зводиться до неї, демонструє іманентну подвійність музичних значень, зокрема, уособлює накопичення «музичної семантичної пам'яті» (О. Самойленко), уречевленим наочно-дотиково-просторовим носієм якої є й музичні інструменти. Більш того, інструменти звернені одночасно до минулого (як «хранителі») і майбутнього (як потенційно більш «сміливі» знаряддя звукових пошуків зі «збільшеним», проти голосу, потенціалом). Система музично-інструментальної творчості виробила власний семіотичний простір зі специфічними та універсально-музичними характеристиками, зокрема, кристалізацією власної мовно-виразової системи, неоднорідністю перекладуваних/неперекладуваних інструментальних текстів, алінеарністю як *пульсацією еволюцій та вибухів (найяскравіший з них – автономізація музичного інструменталізму, з «прирощенням» до семіосфери мови і текстів музично-інструментального мистецтва)*, полікодовість (з неминучим зв'язком виконавських рухів та мовних засобів, виконавського артистизму та композиторських ремарок тощо), дуальністю у поєднанні, щонайменше, двох мов різної семіотичної природи і т.д.

Лотманівський «вибух» певним чином опрацьовується у понятті інсайту. Для нашої роботи важливим стає поняття «немиттєвого інсайту» з тими самими ознаками, що і «миттєвий» – послідовні кроки на шляху до переструктурування (А. Брушлинський). Музичні і, зокрема, музично-інструментальні «інсайти» не стільки переформатовують, скільки переструктуровують принципи поступово складеного інструментального звуковтілення у відповідності до нових соціокультурних та музично-мисленневих умов, до нових зв'язків інструмента як об'єкта думки з ідейно-образними та музично-мовними інтенціями. Європейська музично-інструментальна культура зазнала кілька таких інсайтоподібних «поштовхів», наймасштабнішим і найважливішим з яких є емансипацію музичного інструменталізму доби бароко і класицизму.

Наявність таких центрів цивілізаційних стрибків (точок біфуркації, в термінах синергетики), в котрих відбувається перехід в нову якість, є системною ознакою і має місце не тільки на рівні метасистеми (ноосфери), але й в утворюючих останню системах, підсистемах і т.д. (за принципом фрактальності). Дані процеси позначилися й на розвитку музичного інструменталізму як локальної системи і складової ноосфери.

РОЗДІЛ 2 «ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД ЗВУКУ ДО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ» присвячений з'ясуванню специфічних рис і тенденцій у зародженні та розвитку музично-інструментального мистецтва як ідеаційно-матеріального звукообразного феномену, з накопиченням необхідних для «немиттєвого інсайту» рушійних «сил» у формуванні системної якості; розкривається багатоконпонентність та специфіка явища музично-інструментальної творчості.

Підрозділ 2.1. «Музичний інструменталізм як звукосеміологічний феномен» представляє дослідження генезису та еволюції музично-інструментального звуку в його поступовому русі від звуку-сигналу до звуку-інтонації (звукообразу). Виявляються передумови інструментальної емансипації в

музиці через культурно-історичну інтерпретацію звучних структур, що сприяло формуванню світоглядних універсально-музичних теорій у переломних точках історії західноєвропейської музичної культури. *Перша* з них обумовлена відкриттям числового «змісту» інтервальних відносин (приналежність цієї античної «математично-алгометричної», «технічної» музичної теорії до власне музики, до відокремлення музичного від немусичного – з апробуванням її на практиці – вказує на зв'язок з музичними інструментами, з вираженою наочністю звуковидобування; пропорцій поділу, довжини та товщини струни; різних строїв й систем настроювання). *Інша* система (від початку XVII століття, хоча формування її відбувалося вже у добу Відродження – з оновленням підходів до суб'єктивності мислення і буття) спиралася на нову парадигму музичного, нове сприйняття музичних строїв, зокрема темперації, що викликало до життя нечувано дієвий у нових гармонічних і фактурних умовах, новий комплементарний музичний інструмент – рояль і пов'язаний з ним новий виконавсько-композиторський стиль. З середини ж XX століття сам «живий» звук (звучний тон, а не теорія звуку), як самодостатня сфера, набув конструктивно-утворюючого значення в музичній творчості – як новітня тенденція техніки музичної композиції та виконавського мистецтва. Вказані переломні точки історії західноєвропейської музичної культури співвідносяться з інсайтними точками розвитку музичного інструменталізму, передусім, з автономізацією останнього, коли музично-інструментальні форми постають «взірцем мислення» для інших видів мистецтв, літератури та філософії (XVI – початок XX століть).

Стверджується, що виражена наочна кінетика інструментального звуковидобування (через необхідність м'язового позначення в музичному інтонуванні) яскраво підкреслює, уособлює «упредметнення» звуку як музичного матеріалу, а також володіє можливістю (або перспективою) збільшених (надлюдських) можливостей звучання. Подібний зв'язок обумовлює той факт, що саме музика найчастіше називалася вченими і митцями наступних століть моделлю для створення універсальної *мови форм*.

Вказується на іманентну властивість *дуалістичної матеріально-ідеаційної природи* звуку у творчості: чуттєво конкретну форму слухового уявлення і форму абстрактних об'єктів музичного мислення, узагальнених образів, завдяки чому і стає можливим формування *homo musicus*. В ході такого опосередкування кристалізуються стійкі мовні елементи і формуються абстрактні системи їх породження, які передвіщають семантичну систему музичної мови. При цьому у послідовності музичних звуків на інструменті зорово й слухово (також дотично, відчутно) вбачається певна цілісність, континуальність, а не дискретний «розірваний ланцюг». Відмінності звуків та їх сполучень, їх пластичність, спатіалізація, триєдина цілісність часово-просторово-тактильного відчуття (гештальту), у сполученні з ідеаційними властивостями звуку, його узагальненням-абстрагуванням – все це кроки на шляху до *звуку як інтонації*, як носія смислу, як особливої образно-інтонаційної форми людського мислення (інтонує тільки людина), «образно-музичної мови» (Б. Асаф'єв). Дуалізм тілесності та ідеальності інтонування, як специфічно людської якості втілення буття у його цілісно-різноманітних інтенціях, сприяв формуванню *музично-мовної свідомості, специфічної музичної мови, нарешті – музичних інструментів як*

символів та втілювачів такої специфіки. А це – шлях до музики як саморозвиваного логосу, з власною стихійною силою розвитку, яка керує людиною і веде її, диктує власні закони.

Підрозділ 2.2. «Формування етосу музичного інструментарію: Давні Середземномор'я, Греція, Рим» охоплює відомості та узагальнення щодо інструментального музикування відповідно до теоретичних концепцій і світоглядних настанов вказаного історичного періоду, адже сьогодні науці вже відомо про достатньо високий, впорядкований рівень музичної практики від найдавнішого південно-східного Середземномор'я до падіння Римської імперії, починаючи від конструкцій і типологій інструментів, які висвітлюють основи багатовікової цивілізації та музично-естетичного мислення, до місця музичного інструментарію давнини у синкретичному мистецько-культурному цілому; до формування мелодико-інтонаційних і ритмічних «звукоформул», які поступово набувають певних символіки та смислу, і застосовуються у зв'язку з певною ситуацією або змістом тексту. Таким чином, ця звукова культура вже набула інтонаційного рівня, включаючи інструментальні її характеристики.

У підрозділі аналізуються міфологічно-філософські, етичні, народжувані естетичні, конструкторсько-органологічні, перші музично-мовні та видово-типологічні засади музичної творчості вказаної доби в аспекті їх інструментальних проявів, втілень та значеннєвих параметрів. Вказується на значущість інструментальних втілень музичної творчості стародавніх цивілізацій через надання їй сакрального значення в організовано-професійних формах храмових традицій, буквально «у руках» жерців, які використовували музичні інструменти для створення впливу у синкретичному цілому язичницького обряду. При цьому і самі інструменти-знаряддя набували сакральності статусу через їх матеріалізовано-ідеаційні властивості звучного впливу. Не менш важливою сферою прикладання інструментальних звучань постають світська музична творчість, де інструменти отримують певні окремі «преференції», включаючи агонічні стимули аж до деяких сольних виступів, а також фольклоризація музикування, що свідчить про розширення його можливостей, тотального впливу на усі сфери життя, жанрово-видової диференціації, професійної спеціалізації. Але якщо спів (принаймні, гіршої якості, ніж у храмі) стає доступним практично будь-кому, то інструментальне звуковиявлення потребує, по-перше, самого інструмента, можливо й майстра на замовлення (і відповідно, коштів на його придбання), по-друге, спеціальних навичок гри, часу на їх засвоєння, вчителів і т.п., тобто – професіоналізації. До того ж сама фольклорна (танцювальна) сфера потребує і дає можливість інструментальному звуковиявленню розвиватися, передусім, за рахунок ритмічної структуризації, яка справляє, як відомо, більш яскравого впливу під час накладання звуковисотного показника, тобто у виконанні, наприклад, на струнних або духових (а не ударних) інструментах. Підкреслюється, що попри безумовне побутування чисто вокальних жанрів стародавнього часу, музичні інструменти, згідно папірусних описів храмової та палацової музичної культури, завжди використовувалися у синкретичному цілому, до того ж – у руках професіоналів.

Але найважливішим надбанням стародавніх культур ми вважаємо набуття музичними інструментами власного етосу, що найщільнішим чином пов'язує їх з

етико-філософськими та естетичними знаковими символами, повідомляючи певні смислові вектори майбутнього музично-інструментального мистецтва. В роботі стверджується, що піфагорійське матеріалізовано-тілесне (геометрично-просторове, відчутно-структуроване, «образне», і тому доступне слуховому/музичному сприйняттю) розуміння числа логічно приводило мислителів (які усі без виключення навчалися гри та співу) до його музично-інструментального втілення як в конструктивно-органологічному, так і в художньо-естетичному і, навіть, духовному планах. Античне «обоження числа» з його втіленням світової гармонії як першоначала світу – своєрідно втілюється, матеріалізується у музичному інструменті (математично виражена конструкція інструментів, наочно-просторове і слухове розрізнення за їх допомогою інтонаційно-смислових – ладово-інтервальних – параметрів) втілюють аполонійське начало. Надлюдські ж властивості інструментів (штучне походження; можливості збільшення діапазону у порівнянні з голосом; Інший, нелюдської природи, «космічний», голос і власне, окреме від виконавця, схоже і несхоже на нього одночасно, «тіло»; певна непередбаченість звукового результату; перспективи «безмежного» удосконалення) мають відношення до невідомо-безмежного, діонісійського. Таким чином, музичний інструмент у цілому, як і сама музика, своєрідно втілює піфагорійську рівновагу-гармонію, а, значить, і етос.

У підсумку зазначається, що музичний інструментарій європейської стародавності (до Середньовіччя):

- як звукове знаряддя – був виведений за межі побутово-функціональних потреб і втягнутий до міфотворчості, наукових розвідок, філософських трудів, культурно-соціальних і художньо-естетичних інституцій:

- мав усі видові диференціації, які відповідають сучасній класифікації Хорнбостеля-Закса;

- був здатний до впливового втілення у синкретичному мусікійному цілому родових літературно-образних (епіка, лірика, драма) і танцювальних форм, значно підсилюючи їх емоційно, інтенсифікуючи внутрішні зв'язки драматургії, сприяючи переходу від зовнішньо-сюжетних властивостей до внутрішнього плану – розуміння суті;

- стає новим, ще не самодостатнім, але окремим носієм етичних характеристик, уособлюючи загальні філософсько-смислові парадигми своєї епохи, зокрема етичні, набуваючи власного етосу і сталого символізму у якості атрибуту високого призначення;

- високий статус певних конструктивно удосконалених інструментів (кіфари та авлосу) вкупі з віртуозною майстерністю виконавців на них забезпечили не прикладну звукову функцію, а народжування презентованих (Г. Бесселлер, А. Сохор) музично-поетичних і перші кроки музично-інструментального (програмного) жанрів.

Поштовхом («вибухом») для такого музично-інструментального прориву, порівняно з первісним суспільством, можна вважати надання музично-звуковій творчості за участю інструментів а) сакрального значення, храмових традицій; б) пишності дозвільних і урочисто-державних заходів матеріально забагатілого суспільства; в) тотального проникання етичним смислом – в *організованих*

професійних формах. Така організація розуміється як структурно-музично-мисленнева (кристалізація інтонацій, ладів, метро-ритміки, форми-структури та інших специфічно музичних елементів виразовості) та соціально-культурна (колегії і класи за професійною ознакою, спеціальне навчання). Любителі більше не могли рівнятися з професіоналами. Характерними особливостями стародавнього музично-інструментального етосу можна вважати міфологічно-символічну знаковість-функціональність, підкореність слову-співу, перші спроби у пошуку специфічних (музичних) засобів вираження в нечисленних програмних інструментальних п'єсах, професіоналізацію і диференціацію виконавців, що призводить в цілому до неухильного зростання ролі, органологічної удосконаленості, кількісно-якісного розмаїття музичного інструментарію.

У підрозділі 2.3. «Музично-інструментальна культура Середньовіччя: органологічне розмаїття та виразові прийоми» вказується, що наступним етапом розробки вчення про музичний етос стає Середньовіччя, де античне вчення трансформується на користь теологічної етики, що «спрацьовує» не на користь музичного інструменталізму у сфері церковно-професійної музики (крім органу), натомість актуалізує інструментальні втілення світської творчості. Взаємодія церковно-християнської, менестрельної та аристократично-лицарської, бюргерсько-міської цехової та фольклорної традицій спричинили формування і розвиток унікально-характерних, пролонгованих рис західноєвропейської музичної культури нового типу, в якій інструменти набували все більшого значення. Важливі новації пов'язані зі зміною музичної парадигми – народження і оформлення в розвинених художніх формах багатоголосся, яке стане одним з важливих критеріїв утворення нового інструментарію та значної модернізації старого, практичним модератором взаємозамінності вокального голосу та інструментального (інструментальних – один на одній); це також відшліфування законів ритміки, утворення нових жанрово-структурних принципів музичних форм (текстові і структурно-композиційні). У добу середньовіччя сягають коріння багатьох закономірностей музичного мистецтва, які згодом проявляться в різних видах і формах.

В підрозділі аналізуються місце, способи сприйняття і роль музичних інструментів Середньовіччя відповідно до трактатів Боеція, Аноніма, Гвідо Аретинського, Іоанна де Муріса, Філіпа де Вітрі; вказується на класифікаційні типології в узгодженні з філософсько-естетичними настановами епохи. Характерно, що від VI століття у трактатах і музичній практиці закріплюється поняття «органум» (від грец. *organon* – інструмент, знаряддя), яким позначали як музичний інструмент (будь-який, що само по собі виявляє ставлення до музично-інструментальної творчості), так і середньовічний тип паралельного багатоголосся, і жанр багатоголосної музики, і техніку композиції – тобто, з одного боку, інструменти відносять до позахудожніх, технічних засобів, з іншого – підсвідомо наділяють узагальненим значенням музичного у його техніко-технологічному (інструментально-засобовому) сенсі, що сприяло, на наш погляд, у руках майстрів-виконавців кристалізації чисто музичних засобів втілення і впливу, передусім, метро-ритмічних та артикуляційно-фактурних, поступово все більш незалежних від слова, дозволяючи більшу свободу у вказаних засобах та у притягуванні (запозиченні) нового інструментарію. З іншого боку, подібна

техніко-технологічна інструментальна концепція сприйняття музичних інструментів проливає світло на деякі музичні інструментальні засоби, наприклад, сприйняття «гроголасності» інструментальних величезних колективів «гроссі» як певної образності (у даному випадку – радісного екстазу), незрозумілої сучасному слухачу. Більш того, нова менестрельно-жонглерська культура (яка у своєму синкретизмі багато в чому спиралася на інструментальну складову) розпочала процеси диференціації-спеціалізації «музикантів» та «інструменталістів», формування чисто музичних засобів втілення на інструментах.

В підрозділі характеризується середньовічний етос та відповідні жанрово-стилістичні особливості використання різних духових та струнних інструментів; звертається увага на акцентовану Грокейо репертуарну універсальність вієли, що підспудно накреслює ще один принциповий, на наш погляд, органологічно-мислительний напрямок розвитку інструменталізму – виникнення *комплементарних інструментів*, які уособлювали властивості інших (духових або струнних) у досвіді ансамблевого багатоголосся – органа (який на той час ще посідав надто залежне від словоспіву місце), клавирів тощо.

У професійних цехових структурах середньовічних музикантів-інструменталістів відзначається *цінність якості інструментальної гри* («висоти продукції» – Б. Асаф'єв), незалежно від прийнятої жанрово-стильової гнучкості-універсальності виконання – від урочистих, функціонально-побутових, розважальних – до церковних (масові ходи, процесії, святкові проповіді) ситуацій. Актуалізація куртуазної лірики пізнього середньовіччя залишає багато місця і для інструментального (у тому числі), струнного передусім, орнаментування, контрастного фантазування в афектах радісних емоцій, страстей, суму, мріянь, героїки, підкреслюючи таємничу індивідуальність виконавця. А строфічно-фразувальне розчленування, повтори фраз, їх обрамлення сягають корінням у традиції танцювальних пісень, де подібні ознаки пов'язані з моторно-динамічною природою інструментів (передусім танбуроподібних, з іманентними властивостями чіткої ритмізації, зокрема, лютні).

Самий факт введення органа до католицької церкви едиктом Папи Римського Віталіана (606 рік) став найважливішим кроком для долі не тільки органного мистецтва (запереченням його «язичницького минулого»; набуттям особливих традицій, тематики і стилю музики), а й для усього шляху музичного інструменталізму в важливому конструктивно-органологічному (розвиток клавирних інструментів), музично-мовному (поліфонія, багатоголосся, орнаментика, жанри прелюдії, фуґи, фантазії та ін.) ідейно-образному (високість і катартична спрямованість) та музично-теоретичному (трактати органістів, зокрема з інструментальною проблематикою) аспектах.

Таким чином, пізнє середньовіччя в результаті тривалого й непростого шляху «відкривало вікно» від *Ars antiqa* (хоча XII-XIII століття у порівнянні з попередніми шістьма-сьома самі виступали новаційними) до *Ars nova*, ставши важливим і необхідним «трампліном» для ренесансних передумов автономізації музичного інструменталізму (і усього музичного мистецтва) у добу бароко.

У підрозділі 2.4. «Інструментальна музика Відродження: “перед стрибком”» вказується, що у хронологічних рамках даної історико-культурної

добі, не дивлячись на повсюдні звучання й участь, надзвичайне розмаїття музичного інструментарію, не відбулося музичних подій власне «інсайтового» характеру (опера і самовизначення інструментальної музики заявили про себе вже у XVII – XVIII століттях). Але не можна й стверджувати, що музика не відчула на собі глибинних епохальних процесів; скоріше народження нових чуттєво-звуківих форм (зокрема, остаточно звільнених від конкретики слова і танцю, тобто, специфічно узагальнених) виявилось більш складним і тривалим у становленні *нового мистецько-мовного класу безпосередньої мислечуттєвості, нового типу узагальнення тисячолітнього досвіду просування, пошуків власних прийомів і засобів втілення, а також створення та модернізації відповідних цим завданням музичних знарядь*. У цю добу поки ще неусталених принципів тембро-фактуротворення, але вельми розвинутих інструментарію і виконавської інструментальної майстерності, в музичній практиці вже широко використовувались можливості включення інструментів не тільки до акомпанементу, а й до багатоголосної цілісної фактури творів з *заміною вокальних голосів – аж до перекладення їх усіх на ансамблево-інструментальний склад або орган*.

Навіть за умов пануючого вокально-інструментального синкретизму, незаперечними вже у добу раннього Відродження є: участь музичних інструментів у виконанні провідних ренесансних жанрів – мадригалів і мотетів, вплив інструментальної гри на стильові характеристики вказаних жанрів і далі – на церковну музику; як і раніше – значна роль інструментів у світському (домашньому, придворному, міському) музикуванні і тому – поява аранжувань пісенних мелодій *для окремих інструментів*, навіть з певною звучно-тембральною специфікацією музичного інструменталізму (при «внутрішньо»-музичній відсутності тембрально-змістовного диференціювання) на користь сухувато-гугнявих, різких тембрів язичкових. Можливо, ці характерні тембри в уяві ренесансної людини відтворювали правду простих людських (земних) відчуттів, жанрово-карнавальної (живописної) образотворчості, природних замальовок. Не доростаючи ще до статусу тембрової різноманітності, подібні пошуки нової чуттєво-антропологічної і природно-пасторальної образності на шляху автономізації музичного мистецтва (з опрацюванням власних засобів і власної мови) очевидно просувалися у різних напрямках, зокрема, у бік виникнення нового інструментарію та численних його різновидів. Інструменти все активніше беруть участь у цьому процесі, поступово складаючи засади для створення контрастів (людському голосу і між собою) як основи музичної драматургії.

Таким чином, *музичний інструменталізм (як і у попередню добу) знову своєрідно каталізує процес автономізації музики (вироблення власних специфічних засобів виразовості і власної мови) в цілому*. Великої популярності та ефективності у цьому процесі набувають лютня, орган, віола (яку остаточно переважає у XVII столітті скрипка), від XVI століття – клавіри та різноманітні камерно-ансамблеві форми музикування. Перші друковані нотні збірки поряд з духовними творами пропонували й *інструментальні п'єси* для лютні (хай спочатку і на вокально-інструментальному матеріалі – обробки мотетів, шансонів, фроттол, народних мелодій, хоралів тощо). У грі на органі, лютні, віолі, ранніх

клавірах, скрипці, духових *формуються і кристалізуються принципи варіантного (фактурного, мелодійного, ритмічного) розвитку теми-мелодії, техніка інструментальної імітаційної поліфонії, практика ефектного використання дисонансів і хроматизмів.*

Звичайно, церковна музика, навіть допускаючи у західній культурі інструментальні звучання, на передній план смислотворення виносила слово, щоб не відволікатися на мелодійні прикраси (які часто виникали саме в інструментальній партії, котра замінювала хоровий голос). Світська музично-поетична традиція також орієнтувалася на закони текстової структуризації, але принципи і засоби чисто музичної виразовості все більш впевнено прокладали собі шлях до автономного значення, *у тому числі, у позавербальному інструментальному вираженні.* Як і у попередню добу, в описаних процесах музичні інструменти зіграли важливу роль, відтепер – з тенденцією до самостійного функціонування. Адже саме в умовах відсутності слова стають помітнішими і кристалізуються чисто музичні засоби впливу, що було зафіксовано у розвитку в XVI столітті *перших інструментальних жанрів – ричеркара, канцони, фантазії, прелюдії, токати тощо.*

Вибудовуючи власні засоби впливу, музика (а також музичні інструменти, їх звукове поле і засоби втілення) виступають носієм власного етосу, стають джерелом гедоністичних і взагалі різноманітних почуттів, все більш актуальних чуттєвих мистецьких виражень з визнанням за ними нової естетичної цінності. Якщо християнський досвід емоційного музично-звукового слухання середньовіччя повністю підкорявся вектору структуризації матеріалу, напрацюванню «архітектурних» принципів організації музичного твору (ключовий середньовічний жанр – мотет – фактично комбінував фрагменти різних творів), то доба Відродження накладає свій відбиток на створення і сприйняття музики як поступового нарощування мелодійного (чуттєво-витонченого) начала з логічним одночасним народженням гомофонних (вертикальних) принципів багатоголосся.

Ренесансне музичне структурування демонструє поступовий «прояв» нового ідеалу цілісності (у строгому стилі), який розуміється як просторово-реєстрова (непласка, об'ємна) повнота і замкнутість. Відповідно середньовічний «тоталітарно»-ієрархічний принцип співвідношення голосів (все підкорюється *tenor*'у) вже з середини XV ст. замінюється просторовим (*bassus, altus, superius* або *sopranus* – низький, високий, верхній). Притаманні мистецтву Ренесансу у цілому просторові категорії задають вектор розуміння усієї наступної європейської музики з тенденцією посилення впливу на музичне мислення аж до сьогодення. Музичний інструменталізм у цьому розумінні конкретизує і заохочує просторові параметри мислення «під пальцями», як і реформа нотації Гвідо Аретинського, котра відкрила шлях до апогею просторових категорій музично-поліфонічного мислення з можливістю перегрупування усього музичного твору в цілому – виділення одного з голосів не за формальним статусом утримання цілісності (*tenor* або *cantus firmus*), а за критеріями просторових висоти та глибини («близькості») одного з голосів; утворення груп голосів, які об'єднуються у «вертикаль» на противагу мелодійній «горизонталі» з тяжінням до «нової ладовості».

В аспекті найважливішого завоювання музичних теорії і практики Відродження – *емансипації музики як виду мистецтва* – у спробі створення цілісної концепції «людської» музики об'єднуються її ідейно-моральні функції та відповідні, більш конкретизовані й інструменталізовано-структуралізовані специфічні музично-мовні засоби; відбувається поворот до *взаємодії музики і людського Я*. У такій «чуттєво-практичній» музиці *музичні інструменти* (отримавши у попередні сторіччя певний статусно-функціональний, естетичний і деякий музично-технологічний досвід) *починають висуватися на передній план композиторської і слухацької уваги, впливаючи вже певним чином і на формування музично-мовних і навіть інструментально-мовних засад* (у свою чергу, інструментальна органологія значно просунулась вперед у вдосконаленні лютні, органу, виникненні клавирів, духових, смичкових – з урахуванням теоретичних і практичних вимог часу).

Але значні мисленнєві, естетичні, інструментально-органологічні та музично-мовні винаходи XIV–XV і особливо XVI століть («проростання» гомофонних принципів, винахід мажоро-мінору, певна індивідуалізація мелодики на шляху до повноцінного тематизму з початками розробковості, розвиток чисто музичного структурування, кристалізація деяких музично-інструментальних жанрів, синтезування поліфонічно-церковних та побутових форм музичного вираження; винайдення більш досконалого клавирного механізму з утворенням клавесину та модернізацією органу та ін.), не ставши власне парадигмальним «стрибком» – як фіксована автономізація музичного інструменталізму у XVII столітті, *створили усі необхідні умови для вибуху «немиттєвого інсайту» у наступну добу*. Таким чином Відродження, як культура «спілкування культур», оригінальність якої виражається в перехідності, чудово виконала роль такого музично-інструментального «трампліну». В усіх проаналізованих нами розповсюджених (зокрема, й новостворених, як клавирне) видах музичного інструменталізму Відродження опрацьовуються як автономізовані (від слова і танцю) загальномузичні, так і вже чисто інструментальні мовні прийоми, передусім, фактурні, також і структурно-композиційні. Причому певні фактурні формули вже навіть «продиктовані» конкретикою інструментальної специфіки – лютневої, органної, клавирної, духової тощо, але надалі почнуть виступати як універсальні інструментальні формули (пасажі, фігурації, акорди, орнаментика, імітаційно-поліфонічні схеми, басо-континуумна структура тощо).

До характерних рис музичного Відродження слід віднести *конструктивно-органологічну урізноманітненість музичного інструментарію, зокрема, споріднених інструментів різної теситури* – від високої дискантової, середньої (найбільш співвідносною з голосовим співацьким діапазоном) до низької «басо-профундової» (крайні позиції могли виходити за межі можливостей людського голосу). Але в цілому така ситуація теситурних і тембрально-звуковидобувальних (струнних і духових) різновидів створювала умови для становлення та розвитку сольного, ансамблевого та оркестрового інструментального виконавства, які остаточно оформилися вже у наступну історико-стильову добу.

РОЗДІЛ 3 «АКАДЕМІЧНЕ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ НОВОГО ЧАСУ» фіксує довгоочікуваний і неминучий «стрибок» парадигмального значення, коли в

професійній музиці, крім народження опери, фіксується одночасна відчутна емансипація музичного інструменталізму – через утворення й ствердження власних мовно-інструментальних та жанрових форм.

Підрозділ 3.1. «Музичний інструменталізм бароко та класицизму: усвідомлена автономізація». У XVII столітті відбувся наразі остаточний перехід від ранніх танцювальних та вокально-поліфонічних зразків до часу «дозрівання» власне інструментальних жанрів (поліфонічних, гомофонних і змішаного типу): фуґи, сюїти, старовинної сонати і концерту, інструментальних мініатюр. Цей процес був неоднорідним, але у зростаючих містах Європи усталювалися форми виконавської (зокрема, органної, клавесинної, ансамблево-інструментальної, народжуваної скрипкової) концертної практики, процвітало меценатство; виникали камерати, музичні колегії; склалися принципи нового, *музично-інструментального мислення*, формувалися теоретичні основи музичної композиції. Передусім, це позначилось у зміні музичних парадигм – поліфонічної на гомофонну – що знаменувало повну перебудову всієї системи: впровадження в музику низки нових, фундаментально важливих принципів, пов'язаних з тональними, мелодійними, жанрово-композиційними принципами. Однією з ознак формування нової музичної нормативності, поряд з народженням опери, слід вважати виявлення вектору чистого інструменталізму з власною когнітивною, інструментально- і композиційно-технологічною, жанровою концепцією – при всіх оперно-інструментальних, вокально-інструментальних впливах і взаємовпливах. В роботі враховуються як наслідувальні, так і відмінні стильові параметри бароко і класицизму в музично-інструментальній творчості, але найбільш істотним виступає відчутне наслідування-закріплення класицизмом «інсайтового вибуху» в музиці – автономізації самодостатнього інструментального статусу. Характерно, що остаточний злам барочного канону (кінець XVIII – початок XIX ст.) привів до ідеї «абсолютної музики».

В аналізі шляхів і методів емансипації музично-інструментального мистецтва акцент робиться на специфікації мовних і жанрово-формотворних векторів, які скеровують до мисленнєвих і стильових ознак інструментальної музики. Серед найважливіших витоків автономізованого інструменталізму бароко досліджуються кристалізація гомофонної парадигми (у тому числі, в органічному поєднанні з поліфонічною), подальший розвиток інструментальних ренесансних фактурних фігур в інструментальних ричеркарах, канціонах, фантазіях, прелюдях, токатах, в танцювальних та пісенних інструментальних обробках, в акомпанементові аріозним сольним вокальним творам (окремим «концертним» та оперним). Отже інструменти від самого зародження опери і сольної арії склали ще не усвідомлену, але вже органічно-невід'ємну складову нового жанру. Це було пов'язане, з одного боку, з генетичною пам'яттю грецьких, а особливо римських, свят з обов'язковою участю інструментів; з іншого – з народженою у добу Ренесансу практикою співу з акомпанементом лютні, віоли, теорби, клавирів; з технічними можливостями постійно вдосконалюваних, повсюдно поширених інструментів та напрацьованими ними мовно-фактурними формулами супроводу, що «вигідно» презентували «подання» мелодії подібно до гарної «свити, яка робить короля»; з гомофонною мислительною парадигмою (мовними засобами –

народженням теми і басо континуо). У підрозділі аналізуються інструментальні та вокально-белканти споріднення та взаємовпливи.

Щодо проголошеної Декартом 1618 році думки про мету музики «порухувати різні пристрасті» (у бароковому сполученні з математичною впорядкованістю), у суто емоційній спрямованості нового музичного стилю (і нового вокального стилю белканти) інструменти долучалися до епохальної ідеї власними засобами (передусім, це, на наш погляд, ті моторно-віртуозні властивості, які могли дозволити собі постійно вдосконалювані інструменти). Різноманітна у фактурно-артикуляційному плані інструментальна моторика концентрувала у автономізованому інструменталізмі енергійно-позитивну експресію чисто інструментальної природи (кастрати теж фактично використовували віртуозно-інструментальні принципи).

Вказується на роль у автономізації інструменталізму традиції і техніки інтабуляції і *partimenti*, в яких не тільки задіяні «інструментальні» засоби орнаменталізації, але відбуваються й серйозні «перетворення» на рівні структури багатоголосся і форми; трансформуються *мисленнево-просторові уявлення*, що *торує шляхи власних мовних прийомів* звуковираження (перенесення з горизонтально безперервного голосового простору у безперервно вертикальний – лютневий, клавірний). Так само й інструментальні (лютневі, передусім) табулатури цієї епохи відтворюють народжується музики буквально на грифі або клавіатурі інструмента, а не на папері. Такі методики наочно (на інструменті) кристалізувала новий напрямок музичного мистецтва – гомофонний, даючи поштовх швидкого розвитку багатолосно-комплементарного клавіру (квазі-ансамблю) та народженню й розвитку чисто інструментальних мовних засобів – орнаментики, віртуозно-моторних фігур, зокрема фігураційних і побудованих на загальних формах руху, гомофонних жанрово-танцювальних формул акомпанементу – безпосередньо на інструменті.

У підрозділі аналізуються властивості лютневої, клавірної, органної, скрипкової та оркестрової творчості (як підсистем автономізованого музично-інструментального мистецтва) в аспекті вироблення та розвитку мовно-інструментальних (зокрема фактурних кліше, власне клавірних та іншоінструментальних) і жанрово-формотворних стилістичних засобів, які торили шлях до музично-інструментального типу мислення і специфічних текстологічних інструментальних засад; у формуванні концертних, камерних та симфонічних жанрових і мисленневих типів. Спеціально акцентується універсальність клавіру (який став «учнем, що переріс вчителя» – лютню) і роль сфери «чистого клавесинізму» у становленні й розвитку образних задумів (від куперенівської програмної зображальності до сфери високої лірики і патетики Й.С. Баха), поступового подолання обмеженості традиційних («домашніх») клавірних мовних засобів (передусім, у Й.С. Баха), головне ж – у фіксації *самодостатньої мовної музично-інструментальної якості доби бароко (переходу до класицизму)*. Епоха бароко і, далі, класицизм, зафіксували *створення клавірного стилю (гри і письма) за типом «немиттєвого інсайту», цілісної конфігурації мовно-інструментальних засобів, що дозволило сформуувати підсистему клавірного інструменталізму у системі музично-інструментального мистецтва.*

Принципово ансамблевий (на відміну від клавішних і лютні) характер скрипкової школи бароко сформувався на перетині гомофонної (артикульовано-виразна мелодика – виключна близькість до людського голосу; гармонічна функціональність; танцювально-ритмічні інструментальні формули; репризність) і вокально-поліфонічної (рухливість і значущість голосів, цілісна форма великого масштабу) культур. Недивно, що саме у скрипковому ансамблі у другій половині XVII століття народилася тріо-соната – передвісник сонатного мислення як парадигмальної якості. Віртуозне концертування пізнього бароко в оперних аріях та скрипкових каденціях були дивно схожими. Не випадково саме в рамках скрипкової школи, в першу чергу в Італії, зародилися і отримали найбільш повне втілення такі передові жанри, як соната, сюїта та концерт.

Створення оркестру, як унікального універсально-диференційованого «інструменту-системи», концентрує досягнення музичного мистецтва епохи у його здатності до втілення найвищих філософсько-концептуальних ідей симфонізму. В роботі досліджуються відмінності й наслідування оркестрів бароко і класицизму, зокрема, вказується на специфікацію-розділення оркестрів на церковний, оперний і концертний у другій половині XVIII століття, стабілізацію музично-мовних параметрів оркестрової партитури (оркестровки) – синтезований гомофонно-поліфонічний виклад, акордове і фігураційне заповнення вертикалі, ритмічні остинато, органні пункти, оркестрова педаль, розростання діапазону багатоголосої вертикалі; гучнісно-динамічні та інструментально-оркестрові *crescendo* і *diminuendo* тощо (наводяться відповідні приклади з симфоній Гайдна, Моцарта, Бетховена, д.і.); їх роль у народженні нового принципу мислення – симфонізму.

Вказується, що доба бароко характеризується надзвичайною мобільністю: інструментальних складів з прийнятими замінами інструментів та самих музикантів (різного рівня виконавської майстерності); гомофонної і поліфонічної фактури; «калейдоскопів» інструментальних прийомів, «готових» до драматургічних співставлень (поки не гостро-контрастних). Усе це дозволяло бароковому інструменталізму органічно вписуватися в традиційні домашні, побутові, світські, а також серйозні церковні «умови». Подібне музикування і основні його види, будучи *невід’ємним елементом культурного контексту епохи*, спричинили організуючий і текстоутворювальний вплив на всі твори мистецтва, написані в даний період. А це говорить про утворення системних ознак, *фіксуючи «немиттєвий інсайт» даного епохального мистецтва*.

XVIII століття принесло багато нового в музичну творчість, причому перша половина представляла як би єдиний етап поступального руху, а друга – вже наступний, класицистський. Європейська музична культура другої половини XVIII століття була надзвичайно плідною: інтенсивно формуються і розвиваються класичні жанри інструментальної музики – сольний інструментальний концерт (який еволюціонував від староконцертних форм бароко до високих взірців зрілого класицизму), соната, прогресує оркестрове музикування, складається сонатно-симфонічний цикл. Найважливішу роль в становленні музичного класицизму зіграли оркестрові досягнення композиторів мангеймської школи, а основними віхами еволюції класичного стилю до кінця XVIII століття стали ранні і «Лондонські» симфонії Й. Гайдна, симфонії В.А. Моцарта, що стали необхідним

кроком до всеохоплюючого симфонізму Л. Бетховена – специфічної музично-інструментальної форми і типу мислення, які уособлювали мистецтво розуміння й відчуття людини, про людину і про «все, що її стосується». Усе вказане відтворюється за допомогою і на основі *утворення інструментально-музичної мови*, яка дозволяє власними специфічними засобами і прийомами втілювати різноманітні смисли – від побутових, характерних, жанрово обумовлених до індивідуально-психологічних, глибоко інтимних або глобалізовано-вселенських, складних філософських концепцій. Дані мовні інструментальні параметри набувають системної якості саморозвитку і повною мірою виявляються вже у наступні епохи.

Підрозділ 3.2. «Деякі пролонгації у саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва» присвячений аналізу окремих характерних рис функціонування системи музично-інструментального мистецтва після його «вибуху» в автономізованій якості. Вказується на утворення концепції «абсолютної музики» як на один з наслідків автономізації музично-інструментального мистецтва і затвердження тези про те, що власне інструментальна культура є музикою як такою. У підрозділі аналізуються понятійно-категоріальне поле терміну «абсолютна музика» у розвитку академічного музичного інструменталізму та його роль в історії та теорії музики. Наголошується значення поняття у затвердженні на теоретичному і практичному рівнях уявлення про інструментальну парадигму музики. Вказується, що ключовою ідеєю «абсолютної музики» виступила ідея безпосередності вираження Абсолюту, поза вербальної або іншої позамузичної підтримки, як мистецтво звуків у буквальному сенсі цього слова, що пов'язане з природою й можливостями автономізованого музичного інструменталізму. Із цим виходом нового музичного феномена на власне естетичну сутність (позначену пізніше Вагнером) і пов'язана поява в німецькій естетичній науці терміну «абсолютна музика». Філософська ідея абсолюту в інструментальній музиці стверджувалась у теоретичних судженнях (і композиторській творчості) романтиків (Ф. Ліст, Ш. Гуно, Г. Ларош та ін.), милування яких свободою й незалежністю музичного інструменталізму цілком відбивало нові ідеали епохи (що не завадило Лісту, наприклад, стати фундатором нової романтичної програмності як логічного наступного витку функціонування інструментальної системи після «абсолютності»).

Концепція «абсолютної музики» теоретично відокремлює «чисту» музику від програмної, однак нерідко визначити границі між абсолютною й програмною музикою представляється досить складним (достатньо згадати відомий вислів П. Чайковського). Не дивлячись на справедливую критику позицій концепції «абсолютна музика», вона виконала свою позитивну роль щодо подальшого розвитку системи музично-інструментального мистецтва, стверджуючи наростаючу впливовість інструментального компоненту музики. На користь інструментально-музичної парадигми виступає освітня система музики (від прадавніх часів до сьогодення), яка має на увазі спирає на навички інструментальної гри, інструментального інтонування, інструментальний репертуар. У контексті поняття «абсолютна» («чиста», інструментальна, автономна) музика викристалізовувалися й вивчалися явища й поняття, а також корінні властивості музики як виду мистецтва, такі як «позапонятійність»,

«невербальність», «внутрішня сутність», «чистий зміст», «ідеаційність», «височина», «поетичність», «світ духу», «нескінченність», «нескінченна мелодія», «нескінченна гармонія», «нова естетика числа», «конкретна музика» і т.д. Тобто музика займає найближчий до Абсолюту ієрархічний щабель і у цьому розумінні законно виступає «абсолютною». Її часом надмірне теоретизування й філософізація виправдані тим, що академічна музика завжди розбудовувалася на тлі формульованих ідей, чого позбавлений, наприклад, фольклор, де існує лише рівень естетичної організації.

У роботі розглядаються деякі показові для XIX-XXI століть мовно-інструментальні та ідеаційні фактори саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва, зокрема, інструментальна поетика Ліста, Шопена, Паганіні, Брамса, д.і.

Акцентується інструментальне коріння сучасних прийомів композиції як опірне для їх розвитку. Так, актуалізований від другої половини XX – початку XXI століть універсально-семантичний феномен тиші втілюється, як правило, в музичному інструменталізмі, що пов'язане з більш вираженим контрастом (фактурним, динамічним, діапазонним, жестово-театралізованим) звучання/тиші, відсутністю в інструмента фонових елементів людського мовчання (подиху, кашлю, мимовільного руху і т.д.) з одночасною об'єктивною, технічно й фізіологічно незалежною готовністю (можливістю) перейти від мовчання до стану звучання. Інструмент навіть у стані мовчання персоніфікує собою не просто потенційне звучання, але саме звучання художнє (на відміну від можливого речево-побутового в людини). Одночасно інструментальне мовчання фіксує специфічну абсолютність тиші (з повним запереченням земного звукового середовища – подиху, мимовільного руху, кашлю і т.д.) як зіткнення з позамежним, як «інобуття» звуку й тематизму, а не їх небуття, що повністю відповідає процесуальності музичного мислення, природі музичного хронотопу. Форми музично-інструментальних виконавських рухів (гра в повітрі, беззвучне натискання клавіш або клапанів інструмента і т.д.), абсолютність інструментальної тиші, її театралізована наочна гіперболізація втілюють інобуття звучних тонів і тем у їхньому художньому різноманітті: тиша як зникнення матерії й з'єднання з Абсолютом (нездійснений проект О. Скрябіна «Чиста пауза»), як немuzичне звучання зовнішнього миру («4'33» Дж. Кейджа), «тиша зі змістом» (зіткнення з безмежним) і «тиша з мовчанням тих, що пішли» («Misterio» В. Сильвестрова для кларнета-соло), милостиве умиротворення, напружене очікування, занурення у сон-забуття, романтична мрія і т.д.

Також розглядаються з точки зору «інструментальної парадигми» деякі сучасні композиторські техніки (додекафонія, алеаторика, сонористика, мінімалізм, приклади авторських технік).

Таким чином, своєрідним перехрестям вказаних найгостріших внутрішньо-музичних проблем постає сфера інструментальної творчості, концепційні та інструментально-технологічні витоки якої сягають у барочну культуру з автономізацією інструментальних жанрів і сонатну (передусім) культуру «віденців» з кристалізацією і семантизацією чисто інструментальних форм висловлення, народженням надвербального типу мислення «чистими» смислами «абсолютної» музики – того її стану, коли інші види мистецтва і філософія

черпають свої ідеї і технології в музиці. Від кінця XVII і протягом XIX століть сформувався і успішно функціонував той характерний тип виконавця-композитора, чиє мистецтво актуалізувалося через інструмент.

РОЗДІЛ 4 «СЕМІОЛОГІЧНА ТИПОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ» підсумовує та конкретизує попередні теоретичні й історичні розвідки.

У підрозділі 4.1. «Музична інструментальна творчість в світлі структурно-семіологічної та мовно-мисленнєвої концепцій» розкриваються взаємозв'язки семіотичних, мисленнєвих і мовних засад в системі музично-інструментального мистецтва. Стверджується, що семіологічні принципи мислення і сприйняття, які супроводжуються «зменшенням невизначеності і збільшенням комунікативності» (Ю. Лотман), є необхідним посередником між творцями, виконавцями (на «зорі» формування «чистого» інструменталізму ці позиції поєднувалися в одній особі) і слухачами. Чисто музичні інтонаційні (ритмічні, звуковисотні мелодійні, ладові, фактурні) структури стають носіями смислів, ідей, їх знаками (про такі ладові знаки можна говорити вже у вченні про лади у давньогрецькій музиці). Тому не дивно, що нове музично-інструментальне мистецтво, *здатне втілювати чисті смисли новими мовними засобами, вибудовуючи на їх основі нового типу комунікації музиканта зі слухачем*, народжується у «добу символів» – бароко, головні відкриття якого (народження опери; становлення інструментального концерту; емансипація концертних залів; емоційне враження афектів; енергія моторного руху) привели до історично нового поняття «музика».

Враховуючи, що у музикуванні (як і в розвитку людського інтелекту в цілому) нарівні з голосом бере участь рука (саме вона виробляє звуковидобування і звуковедення на інструменті, а жестикуляція і міміка є найближчими до природи з усіх семіотик людини), інструментальна музика має властивість безпосередньо, без залучення слова (зайвого «перекладу» на іншу знакову систему) передає «чисті смисли» – мислечуття, навіть такі, що «неможливо було висловити у вигляді філософських ідей»¹. У музичному інструменталізмі крім смислової процесуальності розгортання, розвитку музичної ідеї (або навіть окремого звуко-образу, звуку-символу) і засобів художньої виразовості (мелодії, ритму, фактури, динаміки) – рух стає наочно-відчутним, матеріально відчутним, типологізуємим або імпровізаційно несподіваним, нарешті – пов'язаним зі способом звуковидобування і ведення звуку. Семіотичні параметри руху з музичним інструментом в руках навіть в процесі древніх ритуальних (часто – з вимогою містичного приховування людського голосу), трудових або дозвільних дій, як і виконавські форми рухів на інструменті (безпосередньо для звуковидобування), збагачуються звуковими враженнями (на ударних – тембрально-ритмічними, на струнних і духових – ще і тембрально-звуковисотними, мотивно-мелодійними, ладовими, артикуляційними і т.д.), формуючи новий шар вже звукової семіотики (або нове синкретичне утворення звуко-руху) з власною знаковою системою. До того ж відомо, що музична (ритмо-звуковисотна, динамічна, артикуляційна)

¹ Холопова В. Феномен музики. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 23.

виразність значною мірою моделює пластику людських рухів, а також кінестетичну активність мови, що в умовах інструментальної гри є неподільним.

В ході історичного розвитку звукова семіотика в її тембрально-інструментальному, ритмічному, інтонаційно-звуквисотному, ладовому, мотивно-мелодійному вираженні, зберігаючись в асоціативно-звуковий пам'яті, здатна опосередковано або прямо впливати на образно-звукові уявлення наступних епох, в тому числі, і у «чистій музиці». У підрозділі визначаються семіотичні властивості інструментів різних тембрально-видових приналежностей. Так, від мідних духових інструментів очікують втілення героїки, фанфарно призовної, мисливських або військових персоніфікацій і узагальнень, з кінця ХХ століття – джазово-естрадних проявів. Від смичкових струнних – максимального наслідування людського голосу або концертно-віртуозній образності. Від органу – піднесено-духовних музичних втілень. Від баяна-акордеона – швидше популярно-демократичну, естрадну або народну музику. Від нейтрального за тембром фортепіано очікують сонатно-симфонічних концепцій, камерно-вишуканих образів (пов'язаних з професійною композиторською творчістю) або джазових ритмів і т.д. У цьому сенсі важливим є виведене вже в ХХ столітті поняття «звуковий образ інструменту».

Утворюються певні інструментальні архетипи, які склалися на основі історико-міфологічних, семіотичних, звукообразних, тембральних, музичномовних властивостей інструментів в результаті історичного шляху музичного мистецтва, сформувавши певний інструментальний стиль. Але від самого «вибухового» етапу існування системи музично-інструментального мистецтва у XVII столітті відтворення такої звучно-образної семантики пов'язане з неперервним пошуком інструментально-звучної виразності, нарощуванням якості «музичної саморефлексії», самонавчання. Тому не дивно, що поступово інструменти починають не тільки втілювати, а й «підказувати» – як авторам музики, так і виконавцям – напрями і прийоми інструментально-звукової образності. Аналізуючи шляхи музичної творчості, від зародження до найвищих взірців музично-звукового втілення, можна без труда помітити, що у визначенні звукоідеалу епохальної або національної (традиційної) музичної культури найбільш важливим фактором є використовуваний нею музичний інструментарій.

В музичному інструменті, як в Іншому, втілюється якийсь «чарівний» синтез (поліфункціональність) звукового, зримо-образотворчого, чуттєво-дотикового та ідеального (осмислено інтонованого) начал, мов і «мислень» (які, втім, історично розвивалися не ізольовано одне від одного). Цей збіг безтілесного (тобто інтонування) і тілесного (знаряддя, конфігурація, рух) і дозволяє інструменту «піднятися» до статусу Іншого. Мабуть, звідси виникають міфологічні уявлення про якесь «чарівне диво» музичного інструменту, «самограючого» феномену, – знаряддя, яке уявлялося живою істотою, персоніфікувалося. Всі інструменти, від фольклорних (сигнальних, дозвільних, трудових) до складних і витончених академічних, для виконавця і композитора (а часто і для слухача) є знаком самої музики.

Семіологічний підхід дозволяє обґрунтувати ідею про музичний інструменталізм як імпульс до народження нової якості мислення, як символ

відокремлення від людської тілесності жесту і звуку. Музичний інструмент як «продовження» руки, амбушюра, всього людського тіла, «відділяючись і віддаляючись», дозволяє людині на відстані «погляду зі сторони» точніше, ювелірніше, докладніше, об'єктивніше *вивчити саму себе*. Але музичні інструменти, здатні озвучувати генерування смислів без слів (так би мовити, безпосередньо), переростають статус знаку, стаючи фактично «Іншим» (за Ю. Лотманом), здатним вступати у діалог (з виконавцем, слухачем, текстом, композитором, іншими інструментами), пропонувати свої «теми», напрями або засоби, трансформуючи такий діалог або навіть направляючи його. Інструментальна музика від ХХ століття прийшла до такого стану речей, коли фактурні, артикуляційно-динамічні, тембральні та інші особливості і характеристики музичних інструментів «диктують» композитору хід розвитку музичної драматургії, а не тільки вибір засобів її втілення. А отже, музичний інструмент виступає не тільки знаряддям для вираження музичної ідеї, а й *знаряддям мислення музиканта-інструменталіста і композитора*, який володіє інструментом (або покладається на звуковтілення інструменталіста-однодумця). Така ситуація кореспондує з лотманівським розумінням *саморозвитку культури в контексті структурно-семіотичної концепції як діалогічного процесу*, при якому наявність «Іншого» виступає провідною умовою виникнення нових культурних кодів. Музичний інструмент як «Інший» стає здатним *створювати нові музично-мовні коди* як в певному типі культури (національному, стильовому, в тому числі індивідуально-стильовому, епохальному і т.д.), так і поза ним.

Сказане дозволяє сформулювати поняття **музичного інструменту** наступним чином: *це спеціально створене знаряддя або природний предмет, призначений для втілення (передачі) композиторського і виконавського мислечуття спеціальними засобами у трансляції відповідних історико-стильових та музично-мовних кодів культури*. Відповідно **музичний інструменталізм** визначається нами на двох рівнях. У широкому розумінні – *це узагальнююча дефініція сукупного історико-теоретичного знання і музичної практики, пов'язаних з органологічними, історичними, національними, виразовими, технологічними специфічними та універсальними властивостями музичних інструментів; жанровими, історико- та індивідуально-стильовими, музично-мовними характеристиками (параметрами) звучного матеріалу (музики, зокрема, музичних творів) для інструментів; специфічною музично-інструментальною виконавською технологією (майстерністю) гри та мислення. Музичний інструменталізм у вузькому розумінні – це музичний інструментарій і технологія гри – володіння інструментами*

З функцією знаків музично-інструментальної творчості та їх репрезентативним, комунікативним, а, значить, і когнітивним потенціалом тісно пов'язані семантичні параметри інструментального звучання, що, у свою чергу, вибудовує такий вектор дослідження як *музично-інструментальне мислення*. Індивідуально-виконавська складова формування музичного мислення, що спирається на відчуття інструменту, «мислення на інструменті», помітна вже на початкових «академічних» його етапах. гомофонію і «стару» вокальну поліфонію, а також клавішні (органи, клавіри), які найкраще моделюють ансамблевий принцип на одному інструменті. Далі, у ХІХ столітті «у гру» вступають рояль,

духові; у другій половині ХХ – модернізовані баян, щипкові (гітара, домра, балалайка, бандура), ударні. В ході історичної еволюції музичного інструменталізму вибудовується певний алгоритм розвитку музичного мислення – від наслідування вокальному звуковираженню та іманентного моторно-кінетичного втілення «руху життя» до *специфічних інструментальних його форм*, зокрема «мислення на інструменті» (коли органологія і техніка виконання формують темброво-фактурні кліше) і «мислення інструментом» (коли музичний інструмент стає генератором музично-мовних засобів, їх конструктивного впорядкування, драматургічної динаміки в умовах понадсимволічної культури інформаційного суспільства, тобто – інструментом мислення). Своєрідність музично-інструментального мислення утворюється з двох боків – як втілення загальних параметрів музичного мислення (як частини системи пізнавально-когнітивного процесу людства, єдиної психологічної організації людської свідомості) та з боку специфічних параметрів, пов'язаних з виконавсько-органологічними властивостями (як необхідної ланки системи музично-інструментального мистецтва). Спирання на мовні інструментальні параметри виявляє найважливішу ознаку системи (музично-інструментального мистецтва), де специфічна мова корегується ціннісними відносинами, стає провідником, носієм, важливим елементом смислопокладання.

У підрозділі здійснюються авторські диференціації понять «музично-інструментальне мислення», «музично-інструментальна мова», «музично-інструментальний стиль», які складають необхідні функціональні ознаки системи «музично-інструментального мистецтва»

Підрозділ 4.2. «Віртуозні, кантиленні та фактурні властивості музичного інструменталізму як семантичні ознаки культурних універсалій» систематизує ключові мовні характеристики музичного інструменталізму, які дозволяють представити систему у необхідній «цілісності множинного» і «множинній цілісності», єдності матеріально-ідеальної природи звукового мистецтва. Вказується, що віртуозність є іманентною властивістю музичного інструменталізму як майстерно-технічне і енергетичне «збільшене» подовження людського мислечуття. В основі інструментальної віртуозності полягає смислове інтонування, пережитий рух звукового потоку як втілення модусу радості й позитивної життєтворної енергії. Швидкі або навіть гранично швидкі чергування звуків у віртуозно-технічній музиці охоплюють у своєму значеннєвому, ідейному просторі як *інтонаційно-лінеарну* (відцентрову) якість із відповідними артикуляційними, динамічними, фразувальними, висотно-ладовими вимогами, так і *контонотонаційно-сонорну* (доцентрову) якість природного зближення єдиного сонорного універсуму музичного інструмента, споглядання «гармонії світу в гармонії звукових відносин», а також усі семантичні розуміння Гри (у тому числі, «гри на інструменті»). Ігрові характеристики віртуозності спрямовують її, з одного боку, до завершеності, порядку, введення умов і регламентованих «ролей», а з іншого – створює умови для особливої свободи, імпровізації, втечі від повсякденної реальності, позбавлення від внутрішньо-особистісних проблем. Саме ці філософсько-психологічні та культурні настанови матеріалізуються у швидкості, артикуляційно-динамічній гнучкості,

енергетичному наповненні загальних форм руху, фігураційних, пасажних, акордових інструментальних втіленнях.

Вказане переживання руху інструментально-звукового потоку неминуче вимагає протилежного боку вираження, що уособлює квазі-вокальну кантиленну якість (протяжності, «наслідування голосу», м'якості «перетікання» тонів один в один, динамічної гнучкості та ін.), втілює інтимно-ліричну образну сферу і тому названа нами «інструментальним бельканто» (у якого, власне, і «навчаються» співу інструменти, починаючи з XVIII століття, превстигнувши у цьому у добу романтизму (що відповідало її естетичним настановам). Інструментальне проектування назовні з метою «збагнення через відчуження» виявляє «олюднення» інструменталізму як прояв вищого гуманного принципу – Любові, котра, як і людина, перебуває між відкритістю вічного запитання «хто я?» і можливістю завершення себе, знаходження відповіді в «Іншому» (в «дзеркалі» якого сподівається побачити не тільки своє обличчя). Самий звук (звучання) інструмента в такому разі стає наповнено живим, дихальним, «справжнім», природно красивим. Особлива якість звуку, виявлена в бельканто, погоджує воедино матеріальну й духовну складові.

Таким чином, під *інструментальним бельканто* ми розуміємо специфічний компонент виконавського мислення і стиль виразного кантиленно-віртуозного інструментального інтонування музики професійної європейської композиторської традиції, який втілює повною мірою ідейно-емоційні парадигми надповсякденного плану на основі виявлення якості інтонаційності (тонності-звуконапруженості) інструмента, яка проявляється в артикуляційно-тембральній, дихально-темпоральній, динамічній, театралізованій, органологічній складових інструментального звуковидобування і звуковедення. Мислительно-практичний внутрішній дуалізм інструментального бельканто відбиває органічне сполучення духовних і матеріально-тілесних, віртуозних і кантиленних, імпровізаційних і канонізованих параметрів. Музичний інструменталізм, усвідомлений як «особлива форма думки і духу», матеріалізує в белькантовому «висловленні» надповсякденний зміст більш безпосередньо, ніж вербалізований спів.

Ще одна невід'ємна якість інструментального звучання – фактура, яка прагне багатоголосно спрямованого «множення» в інструментальній якості «збільшення можливостей» (у тому числі, прихована поліфонія, «генетично» традиційна для інструменталізму ансамблева якість – для одноголосних духових, монодійне потовщення тощо). Вже перші інструментальні обробки вокальних і танцювальних мелодій фактично представляли «обростання» теми фактурними лініями (поліфонічними, гомофонними, їх комбінаціями). Фактура постає однією з ключових стильових ознак, вміщуючи сталі знакові (жанрові, стилістичні, інструментальні кліше та ін.) структури – впізнавані, нові та їх комбінування. Причому, навіть фактурні новації так чи інакше спираються на впізнавані фактурні знаки, тобто, апелюють до категорії Пам'яті.

Таким чином, вказані нами мовно-інструментальні категорії – віртуозність, кантиленність, фактурність (володіти якими прагне будь-який інструмент) – утворюють системну цілісність, співвідносну з універсальними семантичними домінантами музики – Гра, Любов, Пам'ять (виведеними О. Самойленко). Дані культурні універсалії (як і мовно-інструментальні) обумовлюються первинними

сміслами і формуються в контексті всього смислового простору культури, стаючи виразом «заповітної» символіки, таким образом беручи участь в її створенні.

Підрозділ 4.3. «Модернізовані народні інструменти як компонент цілісної системи академічної музично-інструментальної культури ХХ-ХХІ ст.» визначає логіку музично-історичного процесу академізації удосконалених баяна/акордеона, домри, балалайки, бандури другої половини ХХ – початку ХХІ століть, яка виявляє соціально-історичні, художньо-естетичні, інструментально-виконавські, культурологічні передумови явища, серед яких автор спеціально виділяє: затребуваність «свіжих» інструментів самою композиторською творчістю в зміні її парадигми на користь емансипації звуку; іманентну готовність «народників» до імпровізаційно-експериментальних актів «пошуку звуку»; перспективність для академічної фоносфери «гранично» камерної природи щипкових, а також їх органічне включення до мовотворного процесу системи. Адже будь-який музичний інструмент здатний одночасно до залучення «чужих» прийомів та кліше і до створення власних, специфічних, які в перспективі можуть отримати статус нових кліше (для інших інструментальних культур). Саме ці звучно-мовні ознаки надають модернізованим народним інструментам (передусім, комплементарно-перспективному баяну-акордеону, але й щипковим, через відродження їх тембральності й етосу у ХХ столітті) можливості «вбудування» у, здавалося б, завершену систему академічного музично-інструментального мистецтва.

У **ВИСНОВКАХ** роботи містяться заключні узагальнення теоретичних підходів, пропонуються основні визначення й представлені досягнені результати.

В результаті теоретичного осмислення історіографічного та музичного матеріалу були виявлені закономірності музично-інструментального мистецтва академічної традиції як *системного культурно-історичного феномена*. Доведено, що для цього склався комплекс об'єктивних факторів, які дозволяють ставити питання про виокремлення академічного музично-інструментального мистецтва в самостійну галузь музикознавчої науки. Такий підхід передбачає погляд на музично-інструментальне мистецтво як на: а) об'єкт, що володіє складною внутрішньою системністю, з комплексом взаємодій і взаємовпливів низки різноманітних підсистем; б) елемент більш великих систем (музичного мистецтва, культури, людської мисленнево-художньої діяльності, ноосфери і т.п.), що володіє широкими зовнішньосистемними зв'язками. Поява будь-якого музичного інструменту (як необхідного елемента системи) або його значна модифікація (тобто, внутрішні дії) завжди викликані цілим комплексом вимог і можливостей – естетичних, соціально-культурних, інженерно-технічних, природних, індивідуально-психологічних, музично-мовних і музично-мисленневих, які сприяли народженню нової «інструментально-специфічної підсистеми», що поступово (або вибухово) розгорталася у власну складну самонавчальну, самоорганізовану систему. Так само, формування та повороти розвитку усієї музично-інструментальної системи підкорювалися невидимим цілісно-культурним і цілісно-ноосферним векторам (одночасно впливаючи й на них) у «непорушній» вертикалі минулого-теперішнього-майбутнього та у структурі ноосферного цілого. Лінійна схема останнього з урахуванням зростаючої

впливовості культурно-мистецьких (зокрема, музичних та музично-інструментальних) чинників виглядає наступним чином: ноосфера (метасистема) → семіосфера та гуманітарні системи → культура → мистецтво і фольклор → музичне мистецтво (академічне, народне, «третій пласт»²) → академічне музично-інструментальне мистецтво (поруч з фольклорним інструменталізмом та інструменталізмом «третього пласта»).

В роботі виявлена низка системоутворюючих факторів, умов та принципів, які протягом тривалого історичного шляху, у складній конфігурації внутрішніх і зовнішніх взаємозв'язків сформували якості самонавчання і саморозвитку, що не тільки забезпечує самозбереження системи, її вдосконалення, а й надає властивостей широкого впливу назовні, включаючи більш великі системні (зокрема музичного у цілому та інших видів мистецтв, філософії, культури і т.п.) та метасистемні (наприклад, ноосфера) утворення. Розкриття саморозвиваних засад музично-інструментального мистецтва як системної організації відбувається шляхом виокремлення, категоріального визначення та подальшої теоретичної розробки явищ *музичного мислення, музичного звуку, музичної мови, музичної текстології, музичного інструменталізму*, д.і. – як сукупності контекстуальних та інтекстуальних умов функціонування даної творчої системи. Опрацьовується спеціальний «музично-інструментальний» глосарій, де надаються авторські наукові дефініції найважливішим категоріям, термінам і поняттям системи музично-інструментального мистецтва.

Специфічною рисою системи «музично-інструментальне мистецтво» можна вважати діалектичне поєднання замкнено-розімкнених характеристик. Прикладом замкненої системи можуть виступати локальні (підсистемні) утворення, як абсолютна інструментальна музика або музика для певних інструментів (наприклад, фортепіанна, що сприяло народженню феномена піанізму). Відкритість системи (дисипативність) пов'язана як з внутрішніми факторами (органологічним – велика кількість інструментів, їх модернізація, сольність або їх поєднання тощо; авторсько-виконавським – поєднання традицій і новацій), так і з зовнішніми (вплив вокалу, вербальності, танцювальності, позамузичних чинників – інших видів мистецтв, жанрово-стильових засад, епохальних естетико-філософських настанов; пошуки свого місця у синтетичних жанрах та у культурі і світі в цілому).

Таким чином, система музично-інструментального мистецтва виявляє наступні дуалістичні пари: матеріальний – ідеальний, специфікація – універсалізація, антропологічність – технологічність, цивілізаційність, одночасної специфікації та універсалізації знаків, символів і смислів у їх ієрархічній взаємозалежності.

Специфіка музичного інструменталізму (передусім, позавербальна основа, здатність до самодостатності вираження – технічно і абстрактно-мисленнево-інтонаційно, необхідність спеціально створеного знаряддя як продовження і відокремлення від себе – як додаткової майстерності або окремої професії, первинний професіоналізм виконавця, опредметнена символіка звучання, вигляду, вживання) – позначена у неминучому історико-міфологічному «шлейфі»

² За В. Конен.

інструмента, утворює і певний *«алгоритм»* свого буття. Отже, концепція роботи містить уявлення про музично-інструментальне мистецтво не просто як про цілісну ієрархічну систему (такий підхід характеризує сьогодні будь-яке явище культури і життя), а як про її здатність до саморозвитку, до статусу *«самозростаючого логосу»*, набуття якої відбувається у низці логічно пов'язаних між собою, але нелінійно розташованих і народжених за принципом *«немиттєвого інсайту»* поштовхів-«вибухів» (які опосередковано можуть бути асоційовані з маленькими «великими вибухами»), «точок біфуркації», *«стрибків до ускладнення»* – з тенденцією накопичення-прискорення (своєрідної «стрети»); це веде до народження специфічного мистецького системного феномену, здатного повноцінно і прогресуюче (очікувано і несподівано) функціонувати:

а) у самодостатній самозростаючій якості аж до *«самозростаючого логосу»* зі стабільною логікою і мислечуттям звукоорганізації, діалектикою самодостатності/розростання, іманентною (позавербальною) властивістю вищого щабелю узагальненості/конкретики, ідеалізації/матеріалізації, магічно-чарівної народженості-зникання/уречовленості,

б) у взаємовпливі і взаємозбагаченні – творчому діалозі – з вокальними, театральними, живописними та багатьма іншими мистецькими і позамистецькими видами,

в) у якості ініціатора, породжувача ідей (вкупі з вокальною сферою і окремо від неї), зокрема, для *«материнського»* поля усіх мислительно-творчих видів діяльності – філософії, тобто – специфічно-мовного звучного уречевлення найскладніших філософсько-духовних концепцій,

г) останніми десятиріччями – через загальну інструменталізацію мистецьких засобів виразовості і «збільшені» знаряддєві можливості – як джерело породження новаційних композиторсько-мовних засобів і технік композиції,

д) у якості загальноприйнятої усталеної символіки для відображення мистецьких, емоційно-чуттєвих психологічних, загально-образних, національних, духовних, історичних знаків людського буття,

є) як дуалістичний матеріально-ідеаційний (семантичний, концептуальний) феномен, здатний до втілення будь-яких мислечуттєвих образів та смислів.

В результаті дослідження поступального шляху музично-інструментального мистецтва до вказаного статусу *«саморозвиваного логосу»* можна виділити кілька значущих інсайтоподібних *«поштовхів»* різного масштабу:

1) виокремлення інструментального звуку, поза голосового втілення, в якості інтонації – осмисленого знаку, власної «внутрішньої форми» з певними характеристиками узагальненості природного, антропологічного, потойбічного начал – перша, початкова ланка формування майбутнього музично-інструментального феномену. Причому, важливим фактором наступного розвитку слід вважати участь інструментів (у сполученні з голосом і у чистому вигляді) у язичницьких ритуально-танцювальних обрядах (цей первинний вектор ритуально-духовних відносин справить свій вплив і на нових витках культурної історії в подальшому). Хронологічно цей етап укладається у первісні часи й початкову фазу формування суспільства.

2) інструменти постають особливою сферою чуттєво-смислового звуковираження у синкретичному цілому мистецтва і керуються потребами

спеціальної майстерності гри та виготовлення інструментарію; формуванням музично-професійної спеціалізації; обростанням практики (музично-інструментальної, у тому числі – як частини музичного цілого і як конкретно-інструментальних порад або узагальнень) теорією і навпаки (аж до їх розриву у давніх греків), паралельним спіранням інтонаційно-ладових, метро-ритмічних та узагальнених філософсько-міфологічних показників музики і музично-мовних засобів на теоретичні (філософсько-математичні) і на інструментальні геометрично-просторово-дотикові схеми; набуттям інструментами диференційованого символічного значення. На цьому етапі музичні інструменти поряд (нарівні) з різними елементами музичної мови (род, лад, метр, інтерваліка) стають об'єктами *етосу*, як *повноцінні* (що підтверджується появою окремих чисто інструментальних творів у репертуарі провідних віртуозів та розмаїттям інструментарію) *носії чуттєво-сміслових* (поки в такій співвіднесеності-послідовності) *показників звуковиразовості*. Для подальшого вектору розвитку музичного мистецтва в цілому, і інструментального зокрема, ключову роль зіграли: набуття певного сакрального значення (інструментів і виконуваних на них мелодій) в організовано-професійних формах *храмових традицій*; становлення та розвиток віртуозності (у широкому сенсі, включаючи прийоми гри) на *світських розважальних та офіційно-державних* заходах, численних професійних агонах; *фольклорно-танцювальні формули* інструментального акомпанементу; усі три, підкреслимо – з утворенням професійного статусу музиканта-виконавця і їх об'єднань, а також – *продуктивність інженерно-технологічного і мистецького (у цілому) мислення*. Хронологія даного етапу – часи Давнього Середземномор'я та античності;

3) *формування мовних особливостей та основних ідейно-образних векторів* інструментальної творчості в цілісному загально-музичному (вокально-інструментальному) контенті – у надширокому розмаїтті інструментарію, рівнозначна функція інструментів в вокальних творах (аж до повної заміни) та інструментально-танцювальні п'єси, значний розвиток органологічних особливостей і розмаїття інструментів; становлення смислових інтенцій музики, зокрема, за активної участі інструментів – у часи Середньовіччя і Відродження; остаточне накопичення «енергії вибуху» в останньому (повсюдне звучання та участь інструментів, народження фактурних інструментальних кліше та деяких чисто інструментальних жанрів і форм, органологічна досконалість – зокрема, поява клавирів та удосконалення органів);

4) *остаточна емансипація інструментального мистецтва*, з виробленням власної музично-інструментальної мови, семантичних та семіотичних параметрів, жанрів, стилів аж до концепції «абсолютної музики» та специфічної романтичної програмності, психологізації, певним «вичерпанням» засобів власної та синтезованої виразовості (XVII–XIX століття);

5) *широкий вплив музично-інструментального мислення та прийомів виразовості на інші види мистецтв, філософію* (коли від кінця XIX століття вона почала черпати ідеї в музиці, зокрема, її інструментальних принципах симфонізму, сонатності, сюїтності, камерності, концертності та ін.) аж до ноосферних явищ («емпіричне узагальнення» В. Вернадського, пневматосфера П. Флоренського, семіосфера Ю. Лотмана, фоносфера М. Тараканова);

інструменталізація вокалу, інструменталізм як провідний принцип технік композиції; універсалізація музикальності, зокрема (або передусім) через опрацьовані, стали інструментальні форми і структури.

Наймасштабнішим і безпрецедентним серед вказаних етапів «немиттевого інсайту» (через тривале і поступове накопичення умов та засобів) є **виокремлення музичного інструменталізму в самостійну сферу творчості**, його остаточної автономізації, що фіксується за часів бароко і не випадково супроводжує такі історично-парадигмальні музичні події, як народження опери і перехід до гомофонного типу мислення, в яких інструменталізм не просто брав активну участь, а, «дорісши» до самодостатнього статусу, багато в чому сприяв їх ствердженню. Так, технічно-інструментальні й інструментально-виконавські можливості дозволяли у цю добу не просто якісно (технічно і художньо) виконувати акомпанемент «гарній» вокальній мелодії, а вигідно *відтіняти солюючий голос через свою іншотембральну, іншоприродну неголосову штучну тембральність, не заважаючи вокалу демонструвати «одноосібну красу» мелодії на фоні органічно «приспосованих» для цього поступово опрацьованих інструментальних педально-акордово-фігуративних формул гомофонного порядку*. «Збільшені» віртуозні властивості інструментарію явно здійснили вплив на «базову» оперно-вокальну техніку бельканто. У розвитку опери з часом великого драматургічного значення набули тембральні характеристики інструментів і груп оркестру, а також виконання ними лейтмотивних утворень. Гомофонна парадигма музичного мислення, з одного боку, дала поштовх для *нової інструментальної мовної системи, здатної транслювати найскладніші концептуально-філософські та безпосередньо-почуттєві смисли, за якими закріплювались (у гнучкій залежності) певні інструментально-тембральні (й звуковидобувальні) сфери*. З іншого ж боку – вона сама найшвидше, найцілісніше та найорганічніше приживалася і розвивалася саме на інструментальному ґрунті, адже інструменти виконували функції басо-континуо та різних видів гомофонного супроводу темі-мелодії у вигляді акордових та, головне – важливих моторно-віртуозних фігураційних засобів; крім того, багатоголосні інструменти представляли можливість поєднання в одних «виконавських руках» усієї гомофонної (як і поліфонічної) вертикалі – у наочному просторово-геометричному втіленні (як і лютневій табулатурі). Кристалізація у лютневому виконавстві XVI–XVIII століть гомофонних фактурних кліше (поруч з одночасною можливістю поліфонії) транслювалась до клавірно-фортепіанного, скрипкового, оркестрового і т.д. (котрі стали розвивати і власну лінію фігураційності, загальних форм руху, педалі і т.п.) мистецтва.

Але, звичайно, ключовою ознакою самодостатності нової системи – музично-інструментального мистецтва – стали її **специфічні мовно-мисленнєві напрацювання**: фактурні кліше і перспективи; артикуляційно-динамічні засоби; схильність до віртуозно-моторних, чітких ритмічних та кантиленно-співучих втілень; чисто інструментальні жанрово-стилістичні і композиційні форми – сюїта, соната, симфонія, концерт та принципи мислення (сонатність, симфонізм, сюїтність, концертність і т.п., навіть – інструментальний тип музичного вираження), які могли виступати у паралель до концептуальності та «людяної» чуттєвості опери; нарешті – формування специфічного музично-

інструментального мислення, здатного втілювати «великі» концептуальні ідеї, співвідносні з філософськими концепціями, а також – постійно нарощувати усі вказані речові та ідеаційні потенції і транслювати їх до сучасних технік музичної композиції у цілому, до вокального мистецтва, до інших видів мистецтв, філософії, природничих і точних наук і т.п. Таке глобальне омузикалення ХХ-ХХІ століть свідчить про найвищий щабель самозростаючого розвитку локальної системи – музично-інструментального мистецтва. Таким чином, парадигмальний «зсув» музики Нового часу у цілому (музика як думка, як мова, як афект, як філософія, етика і естетика) відбувся за рівноправної ролі (поруч та у «співпраці» з вокальною й синтетичними жанрами опери, кантати, ораторії) музичного інструменталізму.

Слід зазначити, що такий «інструментальний інсайт» накопичувався в музиці тисячоліттями – у підсвідомих, позасвідомих, імпліцитних процесах мислення, втілення (виконавства) та сприйняття. Дана автономізація інструменталізму стала поворотним пунктом для набуття системою музично-інструментального мистецтва ознак саморозвитку – через усталення й практично невичерпні перспективи власної *музичної інструментальної мови* – системи структурно-комбінаторних та звучно-інструментальних конструктивно-технологічних, артикуляційно-динамічних, темброво-фактурних, історико-культурних знаків та їх значень, які актуалізуються у звучно-дотиково-візуальній часопросторовій формі і пов'язані зі складно-опосередкованими та наочно-опредметненими шляхами семантичної конкретизації, з універсально-клішованими та специфічними моделями.

Розташована найбільш близько і до ідеї – інформації, і до її матеріалізації – структури, така мова міцніше «стягує» їх у цілісність, а також через формування *музично-інструментального мислення* – процесуально-когнітивної форми функціонування художньої свідомості з метою мислечуттєвого звукового вираження/уявлення, що виникає у зв'язку з *мовними* можливостями інструментального звучання, пам'яттю про них й пошуками їх зміни, комбінацій, нових утворень та безпосередньо на інструменті. Таким чином, утворюється модель музичної мови – безпосередньо в процесі музикування, через рівновагу двох протилежних принципів: від аналізу до синтезу і від синтезу до аналізу. Музично-інструментальне мислення диференціюється на: «мислення на інструменті» (коли органологія і техніка виконання формують темброво-фактурні кліше) і «мислення інструментом» (коли музичний інструмент стає генератором музично-мовних засобів, їх конструктивного впорядкування, драматургічної динаміки в умовах понадсимволічної культури інформаційного суспільства, тобто – інструментом мислення).

На користь якості «саморозвиваного логосу» системи музично-інструментального мистецтва свідчить народження складних інструментів комплементарного типу – органу, клавірів, фортепіано, баяна-акордеона – які органологічно синтезують властивості інших, вже сталих інструментальних культур, у досвіді їх звуковидобування, фактурних прийомів, найважливіше – ансамблевого багатоголосся, за допомогою спеціального новаційного (інженерного) клавішно-механічного устрою – з результатом прибавочної

«системно»-органологічної якості («непростої суми») утворення нових, неможливих раніше властивостей та характеристик як на органологічному, інструментально-технічному, так і на музично-мовному та ідейно-художньому рівнях. Кожен з таких комплементарних інструментів був актуалізований (виник або модернізувався) у «свій» час (коли були «готовими» соціально-культурні світоглядні, естетичні засади відповідних епох), практично відразу заявляючи новий напрям або щабель розвитку системи. Так, органно-клавірні фактурні кліше та образні ідеї постали на порозі автономізованих інструментально-мовних форм світської професійної музичної творчості. Фортепіано породило цілий напрямок і стиль концертного виконавства, специфічну мовну систему узагальненого або конкретизовано-речового типу, явище піанізму, універсалізувавши найдавніший і найшляхетніший спосіб звуковидобування (струнно-ударний). На фоні універсального інструменталізму фортепіано, здавалося б, інструментально-«комплементарні» засади вже вичерпані, але у ХХ столітті стрімко академізується баян-акордеон, на «альтернативних» засобах звуковидобування й звукоутворення (язичково-пневматичний духовий принцип, з можливістю впливу на стаціонарну частину звуку та його закінчення), з відверто демократичним походженням, а отже – жанрово-стильовими масштабами, з привнесенням «свіжості» до академічної інструментальної фоносфери, яка постійно знаходиться у стадії пошуку «нового звуку» та нових мовних засобів. У цілому «стретна» академізація, крім баяна, струнно-щипкових слов'янських народних інструментів (домри, бандури, балалайки) під час функціонування сталої («завершеної») системи академічного музичного інструменталізму також виступає на користь її невинного саморозвитку, заповнюючи невидиму «пусту клітину таблиці». А отже система музично-інструментального мистецтва демонструє і сьогодні активні ознаки «саморозвиваного Логосу»; враховуючи практичну невичерпність музично-інструментального потенціалу щодо власних, запозичених та синтезованих мовних засобів, дана система знаходиться не на початку, але і не наприкінці свого творчого шляху.

**Основні положення роботи
викладено в наступних наукових працях:**

Монографія:

1. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

*Статті у наукових фахових виданнях України,
затверджених МОН України як фахові за напрямом
«мистецтвознавство»:*

2. Черноіваненко А.Д. Музичний інструмент в художньо-інформаційному процесі (на прикладі баянної творчості). *Музичне мистецтво і культура:*

- Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2006. Вип. 7. Кн. 2. С. 189–198.
3. Черноиваненко А.Д. Роль фольклора в академічному баянному творчестві. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2007. Вип. 8, кн. 2. С. 68–76.
 4. Черноиваненко А.Д. Виразовий потенціал фактури в музичному інструменталізмі (на прикладі творів одеських композиторів). *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків-Луганськ: СтильІздат, 2008. Вип. 11. С. 310–316.
 5. Черноиваненко А.Д. Інструментальне виконання в сучасному мистецтві. *Вісник Прикарпатського Університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21-22. С.309–314.
 6. Черноиваненко А.Д. Міфопоетичні аспекти музичної інструменталістики: від давнини до сьогодення. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків-Луганськ: СтильІздат, 2007. Вип. 16. С. 240–249.
 7. Черноиваненко А.Д. Універсальні та специфічні засади музично-інструментальної творчості. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 14. С. 280–288.
 8. Черноиваненко А.Д. Музикально-інструментальне мистецтво як культурний феномен. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2012. Вип. 15. С. 70–87
 9. Черноиваненко А.Д. Символіка музикального інструменталізму: від мифа до сучасності. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 72–83.
 10. Черноиваненко А.Д. Кантлені засади музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 241–250.
 11. Черноиваненко А.Д. «Інструментальне бельканто» як культурний феномен. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 18. С. 205–217.
 12. Черноиваненко А.Д. Передумови віртуозності музичного інструменталізму. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Луганськ: ЛДІКМ, 2014. Вип. 27–28. С. 251–259.
 13. Черноиваненко А.Д. Сучасна хорова концертна практика: до проблеми художньо-стильового синтезування. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*. Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2014. Вип. 29 С.25-34.
 14. Chernoiivanenko A.D. The concept of "absolute music" in the Development of musical instrumentalism. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 224–235
 15. Черноиваненко А.Д. Поетика тиші у музичному інструменталізмі. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В.*

- Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 305–316.
16. Черноіваненко А.Д. Віртуозні засади музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура: Вісник Прикарпатського Університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франковськ, 2014. С. 3–7.
 17. Черноіваненко А.Д. Музичний інструменталізм як феномен духовної та матеріальної культури. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 269–276.
 18. Черноіваненко А.Д. До питання про класифікацію музичних інструментів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 21. С. 215–226.
 19. Черноіваненко А.Д. Про деякі передумови автономізації музичного інструменталізму. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2016. Вип. I (6). С. 269–276.
 20. Черноіваненко А.Д. Академізація вдосконалених народних інструментів як компонент цілісного феномену академічної інструментальної музичної культури сучасності. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2016. Вип. 22: Музичне виконавство. С. 367–381.
 21. Черноіваненко А.Д. Музыкально-инструментальная культура в системе музыкального этоса. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв Серія: Музичне мистецтво*. Київ, 2018. Вип. 2. С. 27–44.
 22. Chernoiivanenko A.D. Revisiting the Polygenesis of Musical Art. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2018. № 1. С.223–227.
 23. Chernoiivanenko A.D. Improved folk instruments as a factor of holistic system of academic musical and instrumental culture of our time. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2018. № 3. С. 370–376.
 24. Черноіваненко А.Д. Композиторсько-виконавські практики бароко у розвитку музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 135–147.
 25. Chernoiivanenko A.D. Performing semantics of silence in instrumental music of the XX–XXI centuries. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2019. № 1. С.412–416.
 26. Chernoiivanenko A.D. Musical and instrumental foundations of modern composition techniques. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2019. № 2. С.429–434
 27. Chernoiivanenko A.D. To the problem of musical thinking: from thinking on an instrument to thinking with an instrument. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної консерваторії ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 28, кн. 1. С. 182–196.

Статті у наукових виданнях,
внесених до міжнародної наукометричної бази

Web of Science:

- 28 Chernoiivanenko, Alla (2018). Revisiting the Polygenesis of Musical Art. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*. Kyiv. Millenium. Vol. 1, pp. 223-227 URL : <https://app.webofknowledge.com/author/record/26390713>

Частина колективних монографій, виданих міжнародним видавництвом «Liha-Pres»:

- 29 Chernoiivanenko A.D. Instruments-images in musical science and practice. *Music semiology: categories and methods: collective monograph* / A. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L. I. Povzun, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. Pp. 113–131.
- 30 Chernoiivanenko A.D. Semiological aspects of musical instrumentalism. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology methods: collective monograph* / A. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L. I. Povzun, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. Pp. 72–88.

Статті у наукових періодичних іноземних фахових виданнях:

- 31 Черноиваненко А. Академический инструментализм как отражение музыкального этоса. Методичка пракса. Часопис за наставу и учење: Годишњак Универзитета у Нишу. Београд : Школска књига, 2015. Година XV. Vol 13. С. 163–174.
- 32 Chernoiivanenko A.D. European musical instrumentalism on the way to autonomization (the middle ages). *European journal of arts*. Vienna (Austria), 2020. Vol. 3. Pp. 183–187.

АНОТАЦІЯ:

Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Кваліфікаційна наукова праця у вигляді монографії.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню музично-інструментального мистецтва як специфічного системного феномену, який здатний інспірувати музичні звукосмислові та ідеально-концептуальні інтенції. Проведено системний аналіз виникнення, функціонування та самозростання феномену музичного інструменталізму від витоків до «вибуху» автономізації, з накресленням векторів подальшого розвитку і саморозвитку. Впроваджується концепція «немиттевого інсайту» щодо виокремлення (автономізації) музичного інструменталізму в самостійну сферу творчості, що фіксується за часів бароко. Ключовою ознакою самодостатності нової системи – музично-інструментального мистецтва – стали її специфічні мовно-мисленнєві напрацювання: фактурні кліше; артикуляційно-динамічні засоби; схильність до віртуозно-моторних, чітких ритмічних та

кантиленно-співучих втілень; чисто інструментальні жанрово-стилістичні і композиційні форми (сюїта, соната, симфонія, концерт) та принципи мислення (сонатність, симфонізм, сюїтність, концертність і т.п.); формування специфічного музично-інструментального мислення, здатного втілювати «великі» концептуальні ідеї, співвідносні з філософськими концепціями, а також – постійно нарощувати усі вказані речові та ідеаційні потенції і транслювати їх до сучасних технік музичної композиції, до вокального мистецтва, до інших видів мистецтв, філософії, природничих і точних наук і т.п.

Здійснені музикознавчі дефініції кола основних категорій – компонентів системи «музично-інструментальне мистецтво» (музичний інструмент, музичний інструменталізм та ін.); до наукового обігу введені і диференційовані такі поняття як «музично-інструментальна мова», «музично-інструментальне мислення», «музично-інструментальний стиль», «комплементарний музичний інструмент», д.і. Простежуються історичний шлях та джерела утворення специфічної мовно-інструментальної системи як ключового чинника функціонування музично-інструментального мистецтва. Виявлені музичні, позамузичні, інструментально-музичні витoki формування й розвитку специфічного «мислення на інструменті» та «мислення інструментом». Визначається інструментальне коріння формування найважливіших жанрових форм музичного мистецтва. Досліджується роль музичного інструменталізму у ствердженні гомофонної мисленнєвої парадигми музики. Виявляється співвідносність віртуозних, кантиленних та фактурних властивостей музичного інструменталізму з основними культурно-філософськими і музично-мовними універсалами. Доводиться логіка модернізації народних інструментів (передусім, баяна) як одного з чинників функціонування системи музично-інструментального мистецтва сучасності.

Враховуючи практичну невичерпність музично-інструментального потенціалу щодо власних, запозичених та синтезованих мовних засобів, дана система знаходиться не на початку, але і не наприкінці свого творчого шляху.

Ключові слова: музичний інструмент, інструментальна музика, музичний інструменталізм, академічне музично-інструментальне мистецтво, музично-інструментальна мова, музично-інструментальне мислення, комплементарний інструмент, «мислення інструментом», «мислення на інструменті».

SUMMARY:

Chernoivanenko A.D. Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Monography as a qualifying scientific work.

Dissertation for a Doctor's degree in Arts by speciality 17.00.03 – Music Art. Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova. Odessa, 2021.

The dissertation is devoted to the research of musical and instrumental art as a specific system phenomenon, which is able to inspire musical sound-sense and ideal-conceptual intentions. The emergence, functioning and self-growth of the phenomenon of musical instrumentalism from the origins to the "explosion" of autonomy, with the outline of vectors of further development and self-development was systematically analyzed. The concept of "non-instantaneous insight" on the separation (autonomy) of musical instrumentalism into an independent sphere of creativity, which is fixed in the Baroque period, is introduced. The key sign of self-sufficiency of the new system -

musical and instrumental art - were its specific linguistic and mental developments: textured clichés; articulatory and dynamic means; tendency to virtuoso-motor, clear rhythmic and cantilena-singing incarnations; purely instrumental genre-stylistic and compositional forms (suite, sonata, symphony, concert) and principles of thinking (sonata, symphony, suite, concert, etc.); formation of specific musical-instrumental thinking, able to embody "big" conceptual ideas, correlated with philosophical concepts, as well as - constantly increase all these material and ideational potentials and translate them to modern techniques of musical composition, vocal art, other arts, philosophy, natural and exact sciences, etc.

Implemented musicological definitions of the main categories - components of the system "musical and instrumental art" (musical instrument, musical instrumentalism, etc.); such concepts as "musical and instrumental language", "musical and instrumental thinking", "musical and instrumental style", "complementary musical instrument", etc. were introduced and differentiated into scientific circulation. The historical way and sources of formation of a specific language-instrumental system as a key factor in the functioning of musical-instrumental art are traced. Musical, non-musical, musical and instrumental origins of formation and development of specific "thinking by the instrument" and "thinking with the instrument" are revealed. The instrumental roots of the formation of the most important genre forms of musical art are determined. The role of musical instrumentalism in the assertion of the homophonic mental paradigm of music is investigated. The correlation of virtuoso, cantilena and textural properties of musical instrumentalism with the main cultural-philosophical and musical-linguistic universals is revealed. The logic of modernization of folk instruments (first of all, accordion) as one of the factors of functioning of the system of musical-instrumental art of the present is proved.

Given the practical inexhaustibility of musical and instrumental potential in relation to their own, borrowed and synthesized language tools, this system is not at the beginning, still not at the end of its creative path.

Keywords: musical instrument, instrumental music, musical instrumentalism, academic musical and instrumental art, musical and instrumental language, musical and instrumental thinking, complementary instrument, "thinking with the instrument", "thinking by the instrument".