

УДК 781:785

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153373

*Алла Черноиваненко,  
кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры народных инструментов,  
Одесская национальная музыкальная академия  
имени А. В. Неждановой,  
Одесса, Украина  
e-mail: alla\_ch-ko@ukr.net  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8413-6172>*

## МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭТОСА

Античная концепция музыки как выходящего за рамки искусства явления с функцией устроителя гармонии космических сфер, способной соединять и уравнивать противоположные начала в «единстве многого», позволила древнегреческим мыслителям соотносить музыкальные средства и возможности с характером цельной человеческой личности. Понятие «этнос» (ethos) в древнегреческом языке обозначает характер, нрав, обычай. Указанные параметры научного исследования представляются актуальными в свете выявления «чистоты» художественных функций современного академического инструментализма. Статья посвящена исследованию сущностных идейно-эстетических модусов и вещественных возможностей музыкального инструментализма в аспекте музыкального этоса. Методология исследования предусматривает применение историко-культурологического, логико-семантического, эстетического, историко-логического, обобщающего методов. Научная новизна работы заключается в расширении представлений о развитии академического инструментализма, отличающегося исключительностью чисто художественных законов и приемов с позиций музыкального этоса. Утверждается, что академическая музыкально-инструментальная культура фактически развивалась в рамках музыкального и христианского этоса, обретая мелос, пространство гармонии, формообразующей логики, полифоническую всеобъемность содержания. Как специально «сотворенные», искусственно (и искусно) «сделанные», материализованные орудия, музыкальные инструменты аккумулируют в своей вещественности, а также «направляют» в адрес своих создателей и слушателей новые нематериальные ценности. Анализируются истоки музыкального инструментализма в церковном и фольклорном пластах вокальной и инструментальной музыки.

**Ключевые слова:** музыкальный инструмент, инструментальная музыка, библейский инструментарий, академический инструментализм, музыкальный этос, христианский этос.

Музыка как искусство и наука, загадочная сила и математически выверенная сфера воздействия от Сократа и Платона, Аристотеля и Аристоксена, Плутарха и Квинтилиана, Птолемея, Пифагора и других мыслителей рассматривается и изучается в трактах по философии, этике,

воспитанию, религии, математике, риторике, медицине, космологии, астрономии и т.п. Именно в музыке ученые и художники усматривают связующую нить между всеми областями знания, утверждая одну из важнейших ее функций – единения.

В музыке мыслители находят «гармонию сфер» и гармонию человеческой души, обретая в музыкальном этосе некий универсальный способ мировосприятия, «этос жизни», ключ к совершенствованию мира и самосовершенствованию. В работах Пифагора явственно выделяются такие аспекты воспитания посредством музыки, как врачевание нравов, страстей, избавление от пороков. В традиции античности заложено понимание музыки как явления, выходящего за рамки искусства, убеждение в ее космическом предназначении как создателя гармонии сфер. Более того, в музыке они находят «гармоническое соединение противоположностей, приведение к единству многого и согласие разногласного» (Щербакова, 2012, с. 15). Такое единство музыки отвечает ее трактовке древнегреческими мыслителями как подобия нраву, характеру цельной человеческой личности. А нрав, характер, обычай в древнегреческом языке обозначаются понятием «этос» (ethos).

По мнению А. Ключева, мысль об указанном подобии легла в основу древнегреческого учения о музыкальном этосе, согласно которому «любой элемент, образующий музыку как вид искусства – лад, ритм, метр, тембр, мелодия и даже музыкальное произведение в целом, обладает этосом, т.е. неповторимым характером» (Ключев, 2002, с. 269). Добавим в этот список и музыкальные инструменты, поскольку древние греки считали, что действие такого этоса в музыкальном или риторическом произведении определяется как музыкальными ладами (эта сфера получила наиболее детальную разработку), так и музыкальными инструментами. В частности, ионийский и лидийский лады считались «расслабляющими»; фригийский – «страстным», оргиазмическим; миксолидийский – страстно-жалобным; эолийский – глубоким, «выражающим чувства любви»; дорийский – достойным, сдержанным, «благородно-мужественным» (Ключев, 2002, с. 269). Последний с его характеристиками мыслился как подлинно греческий лад.

Из музыкальных же инструментов, представленных в Древней Греции довольно разнообразно, поощрялись только «деликатные» струнные – лира и кифара, и не рекомендовались «открытые» и более звучные, динамически гибкие духовые, например, «экстатическая» флейта, проигравшая в знаменитом соревновании бога Аполлона и сатира Марсия; и только для пастухов допускалась свирель (Лосев, 1975). Птолемей утверждал, что этос звукового ряда связан прежде всего с механикой инструмента; этой точки зрения придерживается и современный венгерский исследователь Д. Золтаи: «импортированный» с Востока авлос, судя по всему, ускорил в V столетии распространение хроматического лада «нового стиля» (Золтаи, 1970, с. 44).

Следующим этапом разработки учения о музыкальном этосе становится средневековое учение о восьми так называемых «церковных» ладах с более строго определяемым характером по сравнению с древнегреческими, необходимости благочестивого характера музыки. Дальнейшее осмысление музыки как отражения человека сказалось в теории аффектов (Р. Декарт, Г. Лейбниц, М. Мерсенн) и уже вполне воплотилось в музыкальном инструментализме. Мощнейший ряд исследований музыкального этоса представляют работы о соотношении музыки и человеческой речи (от Ж.-Ж. Руссо до Б. Асафьева и его последователей), включая позиции влияния на развитие сонатности и сонатной формы античной ораторской диспозиции (Холопова, 2014, с. 25), «дыхания руки» исполнителя-инструменталиста (Б. Асафьев), теории музыкально-инструментальной артикуляции, фразировки и т.п., а также выражения эмоциональной, психологической, душевно-духовной жизни личности. Таким образом, внутренний строй музыки и характер ее воздействия на психику человека как «сферы влияния» музыкального этоса имеют собственные устойчивые сущностные проявления в музыкальном инструментализме, что и является объектом данного исследования; предметом – служат, прежде всего, духовно-сакральные, а также темброво-фактурные, функционально-исторические, жанрово-стилевые аспекты этих проявлений в музыкально-инструментальном творчестве. Целью статьи является выяснение позиций развития академического музыкально-инструментального искусства в рамках христианского этоса. В этом процессе музыкальный инструментализм отличается исключительностью чисто художественных законов и приемов с «перенаправлением» искусственно созданными орудиями – музыкальными инструментами – в адрес своих создателей и слушателей новых нематериальных ценностей. Сказанное обусловило выбор методологических векторов исследования: эстетический метод – для анализа функциональной природы и семантических параметров вещественных характеристик музыкального инструментализма, историко-культурологический – необходимый для выявления закономерностей развития музыкальных инструментов и игры на них, историко-логический – для анализа научной литературы по проблематике исследования, выстраивания логики сопоставления и анализа инструментальных артефактов и сведений о них, обобщающий – для выявления специфики исследуемого предмета. Вместе они создают единую методологическую базу исследования.

Анализируя структуру исторического музыкознания и процессы происхождения музыки, Ю. Бычков констатирует: «Лишь с формированием инструментальных жанров можно говорить об относительном завершении становления музыкального искусства» (Бычков). Специальная глава («Вопросы происхождения и первоначального развития музыкального инструментария») в книге Р. Грубера

«История музыкальной культуры» анализирует археологические музыкально-инструментальные артефакты, так как «музыкальный инструментарий, являясь ценнейшим музыкально-историческим источником на всем протяжении музыкальной культуры, особенно незаменим в этой роли на самых ранних ступенях развития при полном отсутствии нотной записи и ряда других музыкально-исторических источников» (Грубер, 1941, с. 134).

Чрезвычайно высоко оценивает «историческую память» ископаемых инструментов Е. Назайкинский: «Если физические законы на земле не изменились, а наше дыхание, руки, тело не ушли далеко от того, что было присуще древним музыкантам, то спровоцированное нами возбуждение акустического процесса в инструменте, найденном археологами, даст такой же, как и давным-давно, звуковой результат, ибо с этой стороны историческая память-запись инструмента безупречна» (Назайкинский, 1988, с. 93).

И. Мациевский утверждает, что «инструментальное звукоизвлечение ориентировано на *необыденное высказывание...* собственно инструментальная и аутоинструментальная музыка в значительно большей степени, чем песня управляются *специфически музыкальными законами*» (Мациевский, 2007, с. 91). Такая дифференциация лингвистически отражается в народной славянской терминологии: «Музыкой на всех славянских землях считают лишь *инструментальную* музыку. Терминологически противопоставление инструментальной и вокальной музыки зиждется на оппозиции "музыка – пение"» (Мациевский, 2007, с. 92).

Подобная точка зрения поддерживается многими исследователями и аргументируется, прежде всего, способностью инструментальной культуры к проявлению чисто художественных функций. Именно инструментальное искусство демонстрирует особые, только ему присущие способы музыкальной выразительности и мышления, выявляя особые формы отражения действительности: движение музыки «...от магии и обряда, где она была частью внехудожественного (или сверххудожественного) целого, через синкретические формы искусства, где она приобрела значение одного из компонентов нерасчлененного художественного комплекса (античный театр, вокальная и танцевальная музыка), к функционированию в качестве самостоятельного вида искусства представляет собой цепь шагов, которые привели к выявлению специфики музыкального искусства» (Мациевский, 2007, с. 28).

Как глубоко своеобразный, специфичный вид искусства, музыка стала первой формой беспредметного искусства, выполняющего чисто художественную функцию. Именно об этом пишет С. Рапопорт: «главная особенность музыки ... состоит, по-видимому, в том, что она несомненно является наиболее "чистой" моделью искусства как особой системы, действующей в личностной плоскости общественной практики и не пригодной ни для чего другого» (Рапопорт, 1980, с. 98–100). И в «такой

роли выступать, прежде всего, инструментальная непрограммная музыка, не имеющая непосредственных связей со словом, танцем, театральным действием и потому в наибольшей степени способная раскрыть специфику музыкального искусства» (Бычков). Сегодня на очередном «витке спирали», инструментальная музыка все чаще обретает формы, базирующиеся на тех или иных внемузыкальных факторах, то есть снова выявляет, по существу, синтетический характер искусства в выражении целостности восприятия и понимания человека. Впрочем, древнегреческие философы придерживались противоположной точки зрения: об однозначной «приятности» человеческого голоса по сравнению с инструментальными звучаниями для древнегреческого мировоззрения, по причине своей большей потенциальной предметной выразительности, пишет А. Лосев (Лосев, 1975).

Эволюция различных видов искусства, процессы их дифференциации и интеграции выступают, с одной стороны, отражением эволюции и усложнения человеческой психики, отражением развития, совершающегося в сфере мышления и чувственного опыта общественного человека, а с другой стороны – способом их развития, той материальной формой, в которой эта эволюция совершается. В этом смысле музыкальные инструменты, пожалуй, наиболее показательны: они являются специально «сотворенными», искусственно (и искусно) «сделанными», материализованными орудиями, аккумулирующими в себе и «направляющими» в адрес своих создателей и слушателей новые нематериальные ценности. Такая овеществленная идея не только помогает, но и начинает «провоцировать» в сознании человека художественные образы. В звуковом творчестве музыки инструмент своим звуковым (и не только) образом – тембровыми характеристиками, пространственно-игровым полем, мифологическим «шлейфом», чисто исполнительскими находками часто «подсказывает» композитору саму идею или, по крайней мере, ход ее развития (достаточно вспомнить, например, «черно-белые» пассажи *martellato* во втором фрагменте транскрипции «Петрушки» И. Стравинского, основанные на совмещении верхней и нижней плоскостей фортепианной клавиатуры или сонористические имитации «пилки деревьев», «чавканья» шагов колонны по размытой дороге с помощью глissандо по ненажатым клавишам и переключателям регистров баяна в «Пяти взглядах на архипелаг ГУЛАГ» В. Власова и т.п.).

«Отделяя» от себя сотворенный музыкальный инструмент (в отличие от голосовых связок) и получая, таким образом, дополнительные технико-технологические, абстрактно-логические, эмоционально-динамические, театрально-артистические возможности выражения, человек «присваивает» себе этот новый обогащенный «*óрган*» в творческом музыкально-исполнительском акте единения с инструментом. О хорошем

инструменталисте часто говорят, что он «срастается» со своим инструментом подобно кентавру, а инструмент, в свою очередь, является продолжением рук и корпуса исполнителя, подчиняется ему, как собственный *орган*. И вместе они составляют уже «непростую сумму» (всегда *большую* формально-математического суммирования), наделенную некоей магической силой воздействия на слушателя. В этой связи уместно напомнить о специфическом отношении исполнителей (и даже композиторов) к своему инструменту, как в фольклорной, так и в академической сфере музицирования.

В самом понятии инструмента как «орудия» (последнее, по мнению П. Флоренского, «есть проекция во вне творческих недр человеческого существа, строящих и все его собственное эмпирическое бытие – его тело, его душевную жизнь» (Флоренский, 1980, с. 102), а также ввиду пронизанности всех типов деятельности «искусством Богоделания» (Феургией, по П. Флоренскому) (Флоренский, 1980, с. 107), к которой ближе всех предстоит художественное творчество (Флоренский, 1980, с. 105), – В. Петрик выявляет «специальное, отдельное от прочих предметов качество, конечно, далекое от культовой «самоценности», но все же в большей степени одухотворенное, нежели «молоты, плуги, колеса и тому подобное – словом, в грубейшем смысле слова, материальные орудия технической культуры» (Петрик, 2009, с. 16). П. Флоренский фиксирует, «что по-гречески орудие – *ὄργανον* (орган).

Действительно, органы нашего существа – душевные и телесные – суть орудия духа, строимые им себе; и наши вместе орудия, нами строимые, суть тоже органы нашего эмпирического душевно-телесного состава» (Флоренский, 1980, с. 102). В музыкальном инструменте-орудии поэтому проявляется «цельность реальности и смысла», свойственная феургической деятельности, а музыкальные инструменты – «вещества» искусства – пусть «только вещества, не осмысленные насквозь, не претворенные... не золотые», но все же «озолоченные Логосом» (Флоренский, 1980, с. 105). Таким образом, богослов объясняет магическую силу музыкальных инструментов, действующую в исполнительской практике; проявление музыкального этоса посредством инструментального искусства.

Эта магическая сила музыкальных инструментов в разные времена проявлялась в разных формах, вплоть до фетишизации (собственные имена инструментов, уподобление их формы животным, антропологические сравнения с частями тела, табу на определенные инструменты) и даже демонизации (последнее связано также с исторически сложившейся оппозицией к инструментализму официальной христианской церкви). Однако причастность инструментов к сакральной, духовной сфере (неоспоримая в языческих культурах) не отрицалась даже в христианском понимании. Так, М. Имханицкий приводит свидетельства

православного духовенства в пользу музыкального инструментария, правда, в качестве сопровождения духовным текстам (Имханицкий, 2002, с. 65–66). «Моральный облик» инструмента в таком случае зависел от того, кто и что на нем исполнял: если это духовные, нравственные песнопения – то инструмент признавался как полезный, нравственный, причастный духовной жизни; если «непристойные» куплеты или пляски – то «сосуд бесовский».

Отрицание музыкального инструментализма в православной культуре основано, по утверждениям отцов церкви, на его механическом, а стало быть, лишенном живого духа начале (свт. Иоанн Златоуст, блж. Августин, блж. Феодорит Кирский, Георгий Писидя), а также излишней в духовной жизни чувственности, которую привносит звучание разного рода «органов мусикийских» (Климент Александрийский, Исидор Пелусиотский, Фома Аквинский). Впрочем, о. П. Флоренский, на наш взгляд, здесь вносит некоторую ясность («озолоченность Логосом»).

С течением времени, например, уже в эпоху Средневековья, когда многие из библейского инструментария вышли из употребления либо лишь отдаленно напоминали своих предшественников, конструкция инструментов часто трактуется богословами иносказательно – в духовном или мистическом планах с присутствием ветхозаветной, евангельской и христианской в целом числовой символики. Например, 10 струн псалтерия олицетворяют собой Декалог Моисея; 24 струны китара – 24 старцев Апокалипсиса; три стороны корпуса китары сопряжены со Святой Троицей; четыре звучащие ствола тубы – с четырьмя Евангелистами, так же как и квадратная форма псалтерия; десять струн асора, по предположению свт. Климента Александрийского, могут ассоциироваться даже с самим Логосом – Иисусом, а по мнению блж. Августина, они подчиняются некоему высшему музыкальному закону (О христианском учении) и т.д. Музыкальные образно-сравнительные характеристики встречаются и в самом Священном Писании, например, уподобление человеческого голоса трубному звуку шофара (Ис. 58:1), определение представителей струнных «инструментами пения» (келлер, 1 Пар. 15:16; 16:42; Неем. 12:36 и т. д.) или приписывание земной природе и небесным светилам: деревьям, полям, лесам, горам, пустыням, звездам – способности пением славить величие Творца (1 Пар. 16:33; Иов. 38:7; Пс. 65:14; Ис. 35:1, 2; 44:23; 55:12). «Подобная метафоричность мышления, представляющая общение человека с Богом посредством наиболее богатого, самим Творцом дарованного нерукотворного, живого инструмента – голоса сквозь призму инструментов рукотворных, механических и потому не столь выразительных, отражает новый аспект их эстетического восприятия и определенный этап осознания их роли в исторической ретроспективе» (Коляда, 2015). Католическая же традиция допускает орган и смычковые инструменты к участию в мессе вместе

с «ангельским пением» голосов, а также позволяет проводить концерты чистой инструментальной музыки в помещениях своих храмов вне службы.

П. Мастерс указывает на трехступенчатую иерархию (личная, общественная, храмовая сферы) музыкального инструментария древности. Так, в Ветхом Завете упоминаются «восемь видов музыкальных инструментов, которые были в обиходе в те дни, и все они были дозволены для употребления в личной и общественной жизни. Однако только четыре из них разрешалось применять на богослужении в доме Божьем» (Мастерс, 2001). Разрешаются струнные – псалтирь, арфа, цитра; подобных рекомендаций придерживаются и в древнегреческие философы (Лосев, 1975). В особых оговоренных случаях (для пробуждения в людях серьезного отношения к богослужению) допускаются: из ударных – кимвалы (тарелки – главным образом, для управления оркестром или отбивания тактов для пения, причем только главные музыканты могли играть на них – 1 Пар.15:19), тимпан (барабан, обтянутый с обеих сторон кожей – предписанный только в 90-м Псалме для участия в самом радостном из всех празднике Кущей; напомним, что в Древней Греции тимпан – неперемный атрибут оргиастического ритуала в честь Диониса); из духовых – трубы (для созыва народа на торжественные собрания и сопровождения жертвоприношения, только в руках священников). Запрещаются для служения в храме флейта (используется в скорбном 5-м Псалме, который исполнялся во время паломничества в Иерусалим), ударные, орган (в Ветхом Завете).

Таким образом, мелодичные, «камерные» струнные – псалтирь, арфа, цитра, гусли, воспроизводившие «не кричащую, а благозвучную музыку» – «издают звуки благодарности и любви» (хвала должна быть сердечной, покаянной). Медная труба представляет торжество победы (хвала должна быть праздничной, торжественной, возвышенной). Тимпаны и лики (танцы) свидетельствуют о «кипучей энергии, усердии и упоении, свойственным детям и молодежи, вовлеченным в любимое ими дело» (хвала должна быть усердной и приносить радость). «Кимвалы громогласные» символизируют громкость, силу и величие истинного поклонения Богу (хвала должна быть искренней, сильной).

Такой инструмент, как орган, предназначенный изначально не для богослужения, а для развлечения (что подспудно свидетельствует о том, что истинная хвала должна быть для верующих предметом величайшего удовольствия, а не просто выполнением долга), впоследствии стал репрезентантом христианской картины мира, метафорически обобщающим философские идеи космического порядка и микрокосмоса человеческой души, «наиболее активным звеном триады: алтарь-орган-собор» (Будкеев, 2011). Однако, как утверждает Шестой стих 150-го Псалма, «сами по себе музыкальные инструменты не могут



воспроизводит хвалу. Лишь то, что имеет дыхание, может поклоняться Богу» (Мастерс, 2001). Но ведь любое музыкальное произведение (в том числе, и вокальное) обретает жизнь исключительно в творческом акте живого исполнения, т.е. с непосредственным участием «имеющего дыхание» музыканта.

Фактически все указанные «знаки» храмовой фоносферы (правда, уже на основе равноправия всех ее «игроков», что отвечает новой идейной парадигме, этической концепции эпохи) переносятся на «высокое» музыкальное искусство, профессиональную музыку Европы, возникшую, по мнению В. Конен, «в средневековом соборе как непосредственный и жизненно важный элемент литургии... как искусство возвышенное, проникнутое глубоким серьезным настроением, как носитель высокой нравственной идеи» (Конен, 1994, с. 20). Ведь именно музыкальное искусство оказалось непосредственно связанным с самими словами молитвы, вырабатывая такие художественные приемы, которые порождали «подлинность и возвышенность переживания» (там же, с. 21). Впрочем, Э. Курт, «имея перед глазами огромную панораму исторического развития «абсолютной музыки», отметил, что «незримое томление по абсолютной музыке» существовало еще в вокальной церковной музыке нидерландского или римского стиля» (Холопова, 2014, с. 29). Отходя от потенциальной предметной выразительности голоса в «чистом» инструментализме, музыкальное искусство не просто неуклонно расширяло свою образную палитру, но и вырабатывало специфические законы высшей логики, как бы «перерастая учителя» – голос (с опредмеченным смыслом-словом).

Каждая эпоха привносила свое, новое видение мира, новые формы его выражения, свой тип инструментализма, в котором отражаются родовые черты эпохи. В свою очередь, инструментальная культура по мере её формирования становится все более активным компонентом, оказывающим значительное влияние на облик художественной эпохи в целом вплоть до создания «законченной нерушимой художественной логики» (Конен, 1994, с. 11). Но во все эпохи «глубокое воздействие на воображение» с «возбуждением высоких духовных переживаний» остается «неотъемлемым признаком всех классических музыкальных произведений, восходящих к первой сложившейся композиторской школе Европы, ее хоровому многоголосию» (там же), что требует и от слушателя сосредоточенной подготовленности восприятия и глубины реакции (в «бессловесном» инструментализме – тем более). Наиболее яркими образцами жанров, «непосредственно развивавших церковное многоголосие и его принципы композиции в инструментальном звучании» (там же) являются канцона, ричеркар, трио-соната, фуга. Через них ведет прямой путь к симфонии и родственной ей инструментальной культуре – *concerto grosso*, сольному концерту, сонате, камерным жанрам.

При этом музыка XVII в., отмеченная в музыковедческих трудах, прежде всего, переломным переходом к монопольному господству гомофонно-гармонического стиля, по справедливому указанию В. Конен, характеризуется как эпоха *инструментального мышления*. Именно тогда утвердилась самостоятельная развитая инструментальная культура, которая стала полноценным выразителем высших духовных идеалов наравне с вокальными жанрами. Собственный репертуар, художественные приемы, исполнительские школы (в этом первенство принадлежит английским вирджиналистам) привлекли к себе внимание и смогли создать конкурентоспособность вокальному искусству (признанному церковью как «ангельское пение»).

Истоки же стиля вирджиналистов восходят к демократичным жанрам лютневой музыки и народно-бытовым песенным жанрам. В профессиональной школе вирджиналистов появился новый тип инструментального тематизма (мелодика песенно-танцевального склада, простое гармоническое сопровождение, четкий ритм с подчеркиванием первой доли). Господствующим в эпоху Ренессанса франко-фламандским и итальянским традициям противопоставляется неповторимый национальный колорит, характерный для фольклора. Наблюдается и родство с лютневой музыкой (в этом сказывается как близость щипкового способа звукоизвлечения, так благородная деликатность щипкового инструмента, оцененная еще в Древней Греции и в Библейском инструментализме).

Органическая принадлежность к аристократической среде и базирование на народных песнях определилась в развитую вариационность формообразования – удивительно жизнеспособного и актуального в дальнейшем. Фактически тема «обрастала» инструментальной фактурой, мелодическими и гармоническими приемами, токкатной пассажной техникой. Обращение к светским жанрам позволило музыкальному инструментализму пустить «свежую кровь» в высокую музыку, сохраняя свою магистральную линию воплощения высших духовных идеалов, Красоты мира и духа.

С другой стороны, в фольклорном пласте много веков существовала уже достаточно развитая инструментальная культура, основанная на особом типе профессионализма – в основном, в досуговой бытовой (народные исполнители) и концертно-развлекательной (скоморохи, трубадуры и т.п.) сферах, вырабатывающая определенные музыкальные формы и средства для эффектного воздействия на слушателей (что окажет влияние на качество концертности). Помимо танцевальной сферы, инструментальная игра оттачивалась и в развернутых проигрышах (вступления и интермедии) фольклорных вокальных жанров, в некоторых специфических инструментальных жанрах «для слушания».

Веками находясь «в глубоких подпочвенных слоях народной жизни, оставаясь свободным от наслоений музыки городского быта, не тронутым «нивелирующей косой» (Стасов) общеевропейской культуры» (Конен, 1994, с. 13), фольклорный слой в XIX в. «освободил» век романтизма от классицистского универсализма (в том числе, и в исполнительском творчестве), а в XX – смог «поставить» академической культуре целый ряд «свежих» инструментов (необходимых в русле концепции «поиска нового звука»). Академическое же композиторское творчество второй половины XX – начала XXI вв. демонстрирует как апробированные в классике музыкального инструментализма средства инструментальной выразительности, так и «крайние диспропорции, дисбаланс инструментария... новая функциональность инструментария... сочетается с обращением к привычным тембрам... перечисленные факторы указывают на повышение роли тембра ... как эмоционально-выразительного и композиционно-структурного элемента, на увеличение его удельного веса в общей фабуле и архитектонике произведений» (Грибиненко, 2017, с. 8).

**Выводы.** Учение об этосе как продукте древнегреческой культуры и философии сегодня является непревзойденной и уникальной системой, объединяющей такие различные сферы, как музыка, философия, этика, психология, наука. Так, еще на начальных этапах европейской цивилизации древнегреческие мыслители выделили музыку в качестве средства, морально совершенствующего человека и общество. Инструментальной музыкальной культуре в этом ракурсе принадлежит собственная важная роль. Академическая музыкально-инструментальная культура фактически развивалась в рамках музыкального и христианского этоса (эстетическое начало вообще «чрезвычайно сильно проявляется в интерпретации славянскими философами христианской идеи» (Щербакова, 2012). Обретая мелос, пространство гармонии, формообразующей логики, полифоническую всеобъемность содержания, музыка одновременно «обретала этос, вернее, в этосе обретала себя» (Суханцева, 2017). В этом процессе инструментальная культура, «многократно транслируемая в усложняющейся овеществленности инструмента» (Суханцева, 2017) воссоздавала образы глобальной проблематики Бытия, устойчивых катарсических структур на языке чисто художественных законов и приемов. Идея Иоанна Экзарха Болгарского о красоте мира, созданного Богом таким прекрасным для того, чтобы человек, поражаясь этой красотой, устремлялся к совершенству, к своему Творцу, пытаясь стать подобным ему, – представлена в «мощи доказательств» (О. Мандельштам), заключенной в инструментальной музыке И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. Моцарта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, И. Стравинского, А. Шнитке, С. Губайдулиной и др.

Мощный этос пронизывает собой не только профессиональную музыкальную культуру, но и толщи национального и даже обыденно-музыкального сознания: «Коллизия выбора и поступка, долженствования и причастности к родовым ценностям, лирической идиллии и самоотречения вычерчивает гигантские параболы от культуры мугама до украинской думы, от курского мелоса до американских спиричуэлс» (Суханцева, 2017). История музыкальной культуры постоянно «схватывала и обобщала на уровне духовной квинтэссенции основные этические парадигмы» (Суханцева, 2017). Фактически каждая значимая стилистическая концепция есть одновременно концепция этическая. Здесь очевидна параллель с фундаментальным понятием древнегреческого этоса о «чистоте» (духовной, которую представляет в мифологии Аполлон), с понятием которой древнегреческое сознание объединило музыку. Аполлон же непосредственно связан с определенным музыкальным инструментарием (лира и кифара).

Проницательное наблюдение о появлении новой ветви «абсолютной», свободной от слова – инструментальной – музыки сделал в 1820 г. Г. Берлиоз: «Искусство звуков в точном смысле этого слова, т.е. независимое от всех остальных, появилось на свет очень недавно, оно в юношеском возрасте, ему лет двадцать, не больше. Оно прекрасно, всемогуще, это Аполлон Пифийский новейшего времени. Ему мы обязаны целым миром чувств и ощущений...» (Берлиоз, 1956, с. 188). Полное и окончательное становление музыкального инструментализма и его «важнейшее диалектическое следствие – формирование представлений о музыкальной интерпретации» (Холопова, 2014, с. 31) возвратило старую категорию – практику, хотя и в другом смысле слова, чем в Античности и Средневековье, выдвинув вместо старой категориальной пары «наука и практика» новую – «произведение (композиция) и исполнение (игра)».

### Список источников

---

- Берлиоз, Г. (1956). Критический очерк о Симфониях Бетховена. В Г. Берлиоз. *Избранные статьи*. Москва: Музгиз.
- Будкеев, С. (2011). *Архитектура органа как отражение картины мира* (Автореферат диссертации доктора искусствоведения). Алтайский государственный университет, Барнаул.
- Бычков, Ю.Н. (2000). *Введение в музыковедение*. Москва: РАМ им. Гнесиных.
- Грибиненко, Ю. (2017). Особливості тембрової драматургії інструментальних творів Галини Уствольської. *Музичне мистецтво і культура*, 24, 8-19. doi: 10.31723/10.31723/2524-0447-2017-24-8-19.
- Грубер, Р. (1941). *История музыкальной культуры*. (Т. 1, ч. 1). Москва: Музгиз.
- Золтаи, Д. (1970). *Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля*. Москва: Прогресс.

- Имханицкий, М. (2002). *История исполнительства на русских народных инструментах*. Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных.
- Клюев, А. (2002). Музыкальное искусство в человеческом измерении. В *Философский век*, Материалы Международной конференции (с. 269-281). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Центр истории идей.
- Коляда, Е. (2003). Библейские музыкальные инструменты в восточно- и западнохристианской экзегезе. В *Византия и Восточная Европа: Музыкальные и литургические связи*. Москва.
- Конен, В. (1994). *Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка.
- Лосев, А. (1975). *История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика*. Москва: Искусство.
- Мастерс, П. (2001). *Богослужение: библейское и современное*. Москва: Принткорп.
- Мацневский, И. (2007). *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*. Алматы: Дайк-пресс.
- Петрик, В. (2009). *Категория инструментализма в музыке (на примере домрового творчества)*. (Диссертация кандидата искусствоведения). Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса.
- Рапорт, С. (1980). Природа искусства и специфика музыки. В *Эстетические очерки* (с. 63-102). Москва: Музыка.
- Суханцева, В. (2000). *Музыка как мир человека. От идеи Вселенной – к философии музыки*. Киев: Факт.
- Флоренский, П. (1980). Из богословского наследия. В *Богословские труды* (Вып. 17, с. 91-117). Москва.
- Холопова, В. (2014). *Феномен музыки*. Москва: Директ-Медиа.
- Щербакова, А. (2012). *Феномен музыкального искусства в становлении и развитии культуры*. (Автореферат диссертации доктора культурологии). Краснодарский государственный университет культуры и искусств, Краснодар.

## References

---

- Berlioz, G. (1956). Kriticheskiy ocherk o Simfoniayah Bethovena [Critical Essay on Beethoven's Symphonies]. In G. Berlioz. *Izbrannyye stati* [Featured Articles]. Moscow: Muzgiz [in Russian].
- Budkeev, S. (2011). *Arhitektura organa kak otrazhenie kartinyi mira* [The architecture of the organ as a reflection of the picture of the world] (Extended abstract of Doctor's thesis). Altayskiy gosudarstvenniy universitet, Barnaul [in Russian].
- Byichkov, Yu.N. (2000). *Vvedenie v muzykoznanie* [Introduction to musicology]. Moscow: RAM imeni Gnesinyih [in Russian].
- Florenskiy, P. (1980). Iz bogoslovskogo naslediya [From theological heritage]. In *Bogoslovskie trudy* [Theological Works] (Issue 17, pp. 91-117). Moscow [in Russian].
- Gruber, R. (1941). *Istoriya muzyikalnoy kulturyi*. (Vol. 1, pt. 1). Moscow: Muzgiz [in Russian].

- Holopova, V. (2014). *Fenomen muzyki* [Music phenomenon]. Moscow: Direkt-Media [in Russian].
- Hrybynenko, Yu. (2017). Osoblyvosti tembroyi dramaturhii instrumentalnykh tvoriv Halyny Ustvol'skoi [Features of the tone drama of instrumental works by Galina Ustvol'skaya]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 24, 8–19. doi: 10.31723/10.31723/2524-0447-2017-24-8-19 [in Ukrainian].
- Imhanitskiy, M. (2002). *Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh* [History of performance on Russian folk instruments]. Moscow: The Gnessins Russian Academy of Music [in Russian].
- Klyuev, A. (2002). Muzykalnoe iskusstvo v chelovecheskom izmerenii [Musical art in the human dimension]. In *Filosofskiy vek* [Philosophical age], Proceedings of the International Conference (pp. 269–281). St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy Tsentr istorii idey [in Russian].
- Kolyada, E. (2003). Bibleyskie muzykalnyie instrumentyi v vostochno-i zapadnohristianskoy ekzegeze [Biblical musical instruments in East and West Christian exegesis]. In *Vizantiya i Vostochnaya Evropa: Muzykalnyie i liturgicheskie svyazi* [Byzantium and Eastern Europe: Musical and liturgical ties Byzantium and Eastern Europe: Musical and liturgical ties].
- Konen, V. (1994). *Tretiy plast: Novyye massovyye zhanry v muzyke XX veka* [The third layer: New popular genres in the music of the twentieth century]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Losev, A. (1975). *Istoriya antichnoy estetiki: Aristotel i pozdnyaya klassika* [The history of ancient aesthetics: Aristotle and the late classics.]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Masters, P. (2001). *Bogosluzhenie: bibleyskoe i sovremennoe* [Worship: biblical and modern]. Moscow: Printkol [in Russian].
- Matsievskiy, I. (2007). *Narodnaya instrumentalnaya muzyka kak fenomen kulturyi* [Folk instrumental music as a cultural phenomenon]. Almaty: Dayk-press [in Russian].
- Petrik, V. (2009). *Kategoriya instrumentalizma v muzyke (na primere domrovogo tvorchestva)* [The category of instrumentalism in music (on the example of Domra creativity)]. (Candidate's thesis). Odessa national A.V. Nezhdanova academy of music, Odessa [in Russian].
- Rapoport, S. (1980). Priroda iskusstva i spetsifika muzyki [The nature of art and the specificity of music]. In *Esteticheskie ocherki* [Aesthetic Essays] (pp. 63-102). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Scherbakova, A. (2012). *Fenomen muzykal'nogo iskusstva v stanovlenii i razvitiy kulturyi* [The phenomenon of musical art in the formation and development of culture]. (Extended abstract of Doctor's thesis). Krasnodarskiy gosudarstvennyy universitet kulturyi i iskusstv, Krasnodar [in Russian].
- Suhantseva, V. (2000). *Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei Vselennoy – k filosofii muzyki* [Music as the world of man. From the idea of the Universe to the philosophy of music]. Kyiv: Fakt [in Russian].
- Zoltai, D. (1970). *Etos i affekt: istoriya filosofskoy muzykal'noy estetiki ot zarozhdeniya do Gegelya* [Ethos and affect: the history of philosophical musical aesthetics from birth to Hegel]. Moscow: Progress [in Russian].

UDC 781:785

*Alla Chernovanenko,  
Ph.D. in Arts, Associate Professor,  
Professor of the Folk Instruments Department  
The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music,  
Odessa, Ukraine  
e-mail: alla\_ch-ko@ukr.net  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8413-6172>*

## MUSICAL INSTRUMENTAL CULTURE IN THE SYSTEM OF MUSICAL ETHOS

The ancient concept of music as a phenomenon beyond the scope of art with the function of the organizer of cosmic spheres' harmony, capable of connecting and balancing opposite principles in the "unity of much", allowed ancient Greek thinkers to relate musical means and possibilities with the character of an integral human personality. The concept of "ethos" (ethos) in ancient Greek language means character, temper, custom. The parameters of scientific research are relevant in the light of identifying the "purity" of the artistic functions of modern academic instrumentalism. The article is devoted to the study of the essential ideological and aesthetic modes and the material possibilities of musical instrumentalism in the aspect of musical ethos. The methodology of the study includes the use of historical-cultural, logic-semantic, aesthetic, historical-logical, synthesis methods. The scientific novelty of the work is to expand the ideas about the development of academic instrumentalism, which is distinguished purely by the exclusiveness of artistic laws and techniques from the standpoint of the musical ethos. It is argued that the academic musical-instrumental culture actually developed in the framework of the musical and Christian ethos, finding melos, a space of harmony, form-building logic, polyphonic comprehensiveness of content. Being specially "created", artificially (and skillfully) "made", materialized instruments, musical instruments accumulate in their materiality, as well as "send" new intangible values to the address of their creators and listeners. The origins of musical instrumentalism in church and folk vocal and instrumental music are analyzed.

**Key words:** musical instrument, instrumental music, biblical toolkit, academic instrumentalism, musical ethos, Christian ethos.

УДК 781:785

*Алла Черноіваненко,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри народних інструментів,  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової,  
Одеса, Україна  
e-mail: alla\_ch-ko@ukr.net  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8413-6172>*

## МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА В СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ЕТОСУ

Антична концепція музики як явища, що виходить за рамки мистецтва, із функцією організатора гармонії космічних сфер, здатної з'єднувати й урівноважувати протилежні начала в «єдності множинного», дала підстави давньогрецьким мислителям співвідносити музичні засоби й можливості з характером цільної людської особистості. Поняття «етос» (ethos) у давньогрецькій мові означає характер, вдачу, звичай. Означені параметри наукового дослідження представляються актуальними в світлі виявлення «чистоти» художніх функцій сучасного академічного інструменталізму. Стаття присвячена розглядові сутнісних ідейно-естетичних модусів і речових можливостей музичного інструменталізму в аспекті музичного етосу. Методологія дослідження передбачає застосування історико-культурологічного, логіко-семантичного, естетичного, історико-логічного, узагальнюючого методів. Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про розвиток академічного інструменталізму, що відрізняється винятковістю чисто художніх законів і прийомів з позицій музичного етосу. Стверджується, що академічна музично-інструментальна культура фактично розвивалася в рамках музичного й християнського етосу, віднаходячи мелос, простір гармонії, набуваючи формотворної логіки, поліфонічної всеосяжності змісту. Як спеціально «створені», штучно (й майстерно) «зроблені», матеріалізовані знаряддя, музичні інструменти акумулюють у своїй речовості, а також «направляють» на адресу своїх творців і слухачів нові нематеріальні цінності. Аналізуються витoki музичного інструменталізму в церковному і фольклорному пластах вокальної та інструментальної музики.

**Ключові слова:** музичний інструмент, інструментальна музика, біблійний інструментарій, академічний інструменталізму, музичний етос, християнський етос.