

УДК 78.2У. 78.461

В. Я. БОРЕЦЬКИЙ

**НАЦІОНАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА СУЧАСНОГО ЕСТЕТИЧНОГО КОНЦЕПТУ
УКРАЇНСЬКОЇ КЛАРНЕТОВОЇ МУЗИКИ**

Стаття присвячена висвітленню національних джерел української кларнетової музики в її естетичному вимірі, аргументовано використання поняття «естетичний концепт», кларнетова музика розглядається як естетичне явище музичного мистецтва.

Ключові слова: кларнетова музика, естетичний концепт, джерела української кларнетової музики, тембр.

В. Я. БОРЕЦЬКИЙ

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ СОВРЕМЕННОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО КОНЦЕПТА
УКРАИНСКОЙ КЛАРНЕТОВОЙ МУЗЫКИ**

Статья посвящена освещению национальных истоков украинской кларнетовой музыки в ее эстетическом измерении, аргументировано использование понятия «эстетический концепт» в исследовании кларнетовой музыки как эстетического явления музыкального искусства.

Ключевые слова: кларнетовая музыка, эстетический концепт, истоки украинской кларнетовой музыки, тембр.

V. J. BORETSKYYY

**NATIONAL SOURCES OF THE MODERN AESTHETIC CONCEPT OF THE UKRAINIAN
CLARINET MUSIC**

The article is devoted to the national sources of the Ukrainian clarinet music in its aesthetic dimension. We argue the use of the term « aesthetic concept» in the research of the clarinet music as an phenomenon of musical art.

Key words: clarinet music, aesthetic concept, courses of the Ukrainian clarinet music, music timbre.

Музична культура сьогодення постає як полікультурне явище, адже, на відміну від попередніх епох, починаючи з ХХ ст., в її просторі співіснують не лише розмаїті напрями власне сучасного музичного мистецтва, але й музика різних культур як в горизонтальному (сучасному слухачеві доступною є не лише музика власної національної культури, але й далеких країн), так і в вертикальному зрізі (завдяки дослідженням науковців в сучасному звукопросторі звучать музичні твори різних історичних епох). Такий масив музичного мистецтва, задіяного в сучасному культурному просторі, очевидно, впливає і на творчість сучасних митців, і на слухача, адже стає часткою їх природної звукосфери, а, отже, потребує осмислення тих критеріїв, які лежать в основі сучасного звуковідбору. Якщо для музики попередніх епох однією з найважливіших категорій впізнаваності була інтонаційність, то власне сучасна творчість на перший план висуває інші засоби музичної виразовості, серед яких вагоме місце належить тембру. Переосмислення класичної тембральної характеристики звучання, розширення її меж сучасними композиторами, очевидно, викликає і нову естетику тембральності. Чуттєве сприйняття тембру завдяки дуже об'ємному музичному матеріалу, доступному сучасній людині, вимагає наукового осмислення як самого явища, так і джерел, що його формують.

Якщо загалом поняття тембральності висвітлюється в наукових працях з інструментознавства, оркестровки, музичної естетики, то поняття тембрального багатства окремого інструмента в його естетичному вимірі, зокрема, кларнета, або побіжно згадується, або ж оминається. В українському музикознавстві останніх десятиліть кларнетова музика досліджується в ракурсах органології (К. Мюльберг, Р. Вовк), методології виконавства (В. Гурфінкель, І. Мозговенко, К. Мюльберг, В. Носов, З.Буркацький), історії розвитку кларнетової музики (К. Мюльберг, Р. Вовк, В. Громченко) та виконавства (К. Мюльберг). Проблеми еволюції української духової музики а, отже, кларнетової, висвітлені в працях В. Апатського, П. Круля, В. Богданова, Ю. Рудчука. Фактично, кожен з дослідників торкається естетичного виміру кларнетової гри, роботи рясніють такими поняттями, як «естетика звука», «естетичне», «художнє» тощо. Проте досліджень, в яких естетика кларнетової музики вивчається як науково структурована система з власним категоріально-понятійним апаратом, уточненою термінологією та відповідною методологічною базою, дотепер немає.

Вивчення естетичного як засадничої ознаки музики є достатньо вагомим галуззю у вітчизняній естетиці, яка має багатющі традиції, що сягають перших рукописних трактатів давньоруського періоду. Фактично кожен мислитель, що торкався питань естетичного, не оминав і його значення в музичному мистецтві. Проте більшість робіт, присвячених музичній естетиці, мають описово-узагальнений характер і розглядають музичний естезис як доволі розмите, навіть певною мірою невловиме явище.

Розвиток естетичної думки радянського періоду охоплює такі проблеми естетичного в музиці, як історичні закономірності музичного мистецтва, його соціальні детермінації, гносеологію, онтологію та аксіологію музичного естезису [18]. Декларуючи важливість як загального, так і внутрішньовидового в музичній естетиці, найважливішою ділянкою естетичного впливу залишається інтонаційність, тоді як тембровий фактор або зовсім не береться до уваги, або ж згадується як побічний, додатковий елемент музичної естетики. Якщо в естетичних трактатах до XVII ст. питанню естетики тембру надається вагомим значення, то в працях мислителів XVIII – поч. XX ст. тембральність поступово втрачає свої пріоритети, що частково пояснюється новою ментальністю, яка трактує музику як вільне від побутової функційності мистецтво XX ст., будучи періодом революції у музичній культурі, що призвело і до нового бачення музичного естезису. Полістилістичність музичного простору вимагає нових точок опори. Нова інтонаційність, відмова від ладо-гармонічної опори, мажоро-мінорної системи виводить власне тембральний чинник як один з впізнаваних і разом з тим відкритих до експериментаторства елементів музичної мови, а його значення в музичній подієвості творів часто постає одним з найважливіших факторів у розвитку художньої образності. Проте тембральність, будучи на загал присутньою у більшості естетичних досліджень музики, надалі залишається поза увагою дослідників.

Коло проблем, яке порушується українськими сучасними науковцями, екстраполюється на узагальнені рівні музичної свідомості [11], естезису як універсальної умови соціокультурного буття музики [6] та рівень естетичного феномену музичної події [14]. На відміну від властивого радянській естетиці опису категорій соціального буття музики, стилеутворень, історично-мистецьких процесів, сучасна естетична думка, базуючись на здобутках класичної та некласичної естетики, досліджує згадані музичні явища, виходячи з позицій структурованої науки з чітко визначеним категоріально-понятійним апаратом.

Естетичний вимір музичного мистецтва не лише визначає його функцію в площині людської життєтворчості¹, але виявляє чуттєве і на рівні морфологічної мистецької одиниці – кларнетової музики. Формулювання «кларнетова музика», або ж «концепт кларнетова музика», передбачає не лише загальну думку, висловлювання, а постає як свого роду «згусток культури у свідомості людини» [15, с. 14] і є чітко структурований. Структуру концепту творять такі її

¹Естетичне як тип духовності існує в єдності трьох іпостасей (формотворення духовного світу людини, світоглядна універсалія духовності, вимір реального життєвого процесу), яка розгортається як форма естетизму (панівна ознака специфічної професійної орієнтації художньої інтелігенції), що одночасно є формою людського життєстварення [12].

рівні, як основна, актуальна ознака (кларнетове звучання, що розкривається через кларнетову музику), додаткові, пасивні ознаки, важливі для окремої групи (особливості звукотворчого процесу кларнетового звучання) та етимологічна ознака, що не усвідомлюється носіями, і відкривається тільки дослідникам (внутрішня форма явища кларнетової музики, що виявляє його життєтворчу сутність крізь призму естетичного як сутнісної ознаки мистецтва). Властивий сучасному музикознавству міждисциплінарний підхід дозволяє вивчати кларнетову музику як феномен української музичної культури, а, отже, потребує досліджень в руслі пізнавального дискурсу, що поєднуватиме музикознавство з культурологією та естетико-філософськими методами осмислення естетичного концепту кларнетової музики. Оскільки концепт несе «відбиток тієї культурної системи, якою був сформований і є особливою ментальною структурою, а, отже, представляє колективну спадщину духовного життя, є результатом, осадом культурного життя різних епох» [13, с. 74], тому при дослідженні естетичного концепту «українська кларнетова музика» необхідним постає вивчення джерел його формування, зокрема, в національному вимірі.

Філософсько-естетичне осмислення таких категорій, як буття музичного твору, музичного часу, звукової мови, інтерпретації тощо оминає буття морфологічних одиниць музичного мистецтва, побіжно торкаючись рівня узагальнених опозиційних понять «вокальна – інструментальна музика», «сольна – ансамблева», тощо. Ймовірно, такий стосунок пов'язаний з відсутністю естетичного осмислення підвидів музики, їх іманентної природи, адже тембральна характеристика того чи іншого звучання є однією з основних естетичних ознак музичної події, вагомою опорою естетичного відбору музичної свідомості, стає знаком звукової моделі світу в діалозі «Культура – Особистість». Саме тому наукового осмислення потребує і кларнетова музика як підвид музичного мистецтва. Лише завдяки чітко структурованому естетичному аналізу можна виявити і вивчити це естетичне явище в контексті сучасних наукових методів дослідження чуттєвого як засадничої властивості мистецтва в цілому.

Концепт як культурологічна і лінгвістична даність потребує певної часової тривалості для того, щоб відбутися у свідомості певної спільноти, а також передумов своєї появи, які зможуть приготувати ґрунт для його формування. Поняття ж естетичного концепту формується нашаруванням тих естетичних почуттів та переживань, що історично склалися в цій групі та створюють відповідний рівень естетичної свідомості, здатної до естетичного світопереживання художньої реальності, задекларованої концептом «українська кларнетова музика». Отже, чинниками, що формували підґрунтя цього естетичного концепту, є духовна музика автентичної традиції, духове музикування придворного середовища, міська музична культура.

Автентична інструментальна традиція українського народу представляє собою багатющий пласт музичної культури, зокрема, в його естетичному вимірі. Властива автентичній музиці спадковість традиції, яка визначається дослідниками на рівні органології [8], звукових структур [10], підтверджується й археологічними даними. Формуючи звукоферу людей протягом тисячоліть, саме народноінструментальна музика усної традиції зберігає в собі ті артефакти музичного мистецтва, які згодом стали основою естетичного звуковідбору сучасного людства [9, с. 22].

Палеолітична людина, виконуючи певні магічно-ритуальні дії, ототожнювала себе з метою цих дій – твариною, на котру полювали. Таке ототожнення ще довгий час зберігалось в ритуальному середовищі людства (жертва, принесена богам, з'їдалася жертводавцями для їх ототожнення з нею). Нероздільна єдність у первісній свідомості тварини-людини, що згодом переросла в тотемізм, трактувала речі, виготовлені з цієї тварини, не як утилітарні предмети, а спосіб воскресіння тварини, а, отже, і можливості впливу через ці предмети на реально існуючих тварин. Оскільки звук віддавна є ознакою живого, життя, то і музичні інструменти, виготовлені з кісток тварин в період первісного мисливства були своєрідними магічними приваблювачами, що повинні були забезпечити вдале полювання.

У середовищі народних виконавців побутує думка про одухотвореність кожного музичного інструмента. В ньому живе душа того, з чого зроблено інструмент (таке трактування музичного інструментарію зафіксоване в «Лісовій пісні» Лесі Українки), музичні інструменти вважаються засобом спілкування з духом лісу [10], зі світом духів (інструментальна музика

пастушого середовища), померлих (інструментальна гра похоронної обрядовості та колядування) як оберіг реального світу від втручання потойбіччя (новорічні обрядодійства) [17].

Характерно, що в згаданих обрядових системах у даному смислово контексті використовуються в основному аерофони. Група духових музичних інструментів усної традиції є надзвичайно різноманітною, зустрічаються і язичкові інструменти – дідик, дуда, бойківська джоломія, власне кларнет. Традиційно дідик звучить у часі новорічних карнавальних вистав Кози, Маланки, інколи його використовують у поховальній обрядовості. Дуда ще в XIX ст. була надзвичайно поширеним інструментом, деякі дослідники вважають дударів носіями епічної традиції [4], її звучання було присутнє в більшості обрядових систем. Традиційні язичкові інструменти за своєю тембральною характеристикою є досить різкими, мають специфічне носове звучання і якнайкраще виявляють трактування інструмента як видозміненого людського голосу, який треба приховати з певних причин (за І. Мацієвським). Отже, в народноінструментальній музичній культурі склався певний тип естетичного сприйняття звучання язичкових інструментів як видозміненого людського голосу (у новорічних травестіях) та засобу спілкування з померлими (похорони). Тембр автентичних язичкових викликає і відповідне естетичне переживання – їх звучання трактується як сакральне, потойбічне, духовне. Приблизно з кінця XIX ст. в традиційній інструментальній культурі з'являється класичний кларнет, який в багатьох етнографічних регіонах стає частиною традиційного інструментального ансамблю – трістих музик. Отже, язичкові інструменти в культурі усного побутування є інструментами, які використовуються власне в обрядовій сфері, а їх звучання викликає естетичне переживання сакрального, яке можна віднести до категорії піднесеного.

Якщо традиційна музична культура народу є доволі консервативною сферою існування мистецтва, то музична культура княжого двору представляє відкриту до впливів, зокрема, чужоземних, систему. Вже при дворах киеворуських князів зустрічаються іноземні музиканти. Відома фреска з Софійського собору презентує візантійських музик, один з яких грає на язичковому інструменті [9]. Зображення шалмею є і на фресці Люблінського замку [7]. Основна інформація про використання тих чи інших музичних інструментів знаходиться в рукописних пам'ятках X–XVII ст. Більшість тогочасної літератури становила полеміка, повчання та гомілії видатних церковних діячів, у яких музичний інструментарій трактується як бісівське знаряддя, що відвертає душу від правдивого шляху її спасіння. Незважаючи на доволі непримириме ставлення церкви до музикування, князівська знать, шляхта, козацька старшина та дворянство завжди в своєму побуті використовувала інструментальну музику. Проте якихось певних тверджень про рівень виконавства, репертуар, будову самих інструментів немає. Завдяки збереженим пам'яткам можна зробити такі висновки: інструменти за типом шалмею побутували в придворних музичних осередках, використовувалися в складі інструментальних ансамблів, звучали в основному в камерних умовах, очевидною була потреба і високого (наскільки це дозволяв інструмент) віртуозного рівня, адже основне завдання придворної музики – розвеселити і дивувати свого володаря. Окрім того, шалмею використовувалися для супроводу танців, тобто ця сфера побутування формує іманентну інструментальну природу звукового концепту кларнета, розвиває технічні можливості шалмеїв, бере безпосередню участь у творенні інструментальної фактури, яка вже з XVII ст. стає панівною у європейській музичній культурі. Отже, в середовищі придворного музикування формувалася така складова естетичного концепту «української кларнетової музики», як категорія естетичного.

Географічне положення, історична доля України та колонії іноземців у великих українських містах сприяли проникненню сюди впливів як західних, так і східних. Перебуваючи в ареалі культурного впливу античної культури, згодом візантійської, українські землі були й одним із шляхів проникнення інструментальної культури арабо-мусульманського світу. Приблизно з XIII ст., завдяки зміцненню культурних зв'язків із Західною Європою, тут починає формуватися новий тип музичної інструментальної культури. Музична культура міст стала важливим осередком розвитку інструментальної музики, зокрема духової. Шалмеїсти, дударі є членами музичних цехів, а отже, безпосередньо формували музичну культуру

українського міста XV–XVIII ст. Власне у цехових об'єднаннях з'являється згодом і кларнет [16]. Проте стосунок до язичкових залишається незмінним – на відміну від ратної музики, підтримуваної церквою, камерні інструменти, функції яких зводилися до обслуговування різних важливих подій міста та його городян, не викликали одобрення церковних діячів. У середовищі цехів відбувається і становлення музичної педагогіки – за статутом музиканти брали до себе в науку учнів, а, отже, необхідним було не лише володіння самим інструментом, але й осмислення його технології, вирішення тих чи інших методологічних проблем, формування певної якості звука.

Поряд з цеховою освітою, починаючи з братських шкіл, музична освіта стає обов'язковою складовою навчальних закладів України, формуючи відповідне професійне підґрунтя для становлення кларнетового виконавства XVIII–XX ст. Хоча в братських школах власне інструментальна музика не викладалася, але згадки про неї в статутах цих навчальних закладів свідчать про велику любов учнів до інструментального музикування [8]. В Києво-Могилянській академії звучала інструментальна музика, але перебувала на рівні аматорства¹. Уже на початку XIX ст. був заснований оркестр та навчальний оркестровий клас, студенти якого вивчали інструментальну гру. Поява музичних навчальних закладів в українських містах в XIX ст. [1] та відкриття театрів значно сприяли становленню професійності українського кларнетового виконавства. Зрештою, потребу відповідного професіоналізму міських інструменталістів провокували і ринкові відносини, які панували у міському середовищі, а, отже, в сфері міського музичного побутування язичкових формувалася категорія прекрасного як складова концепту.

Очевидно, що, будучи естетичними категоріями тогочасної музичної культури України, для естетичного концепту «українська кларнетова музика» окреслені ознаки є цінностями, що формуватимуть його і який як явище музичної культури існує протягом двох останніх століть. Отже, естетичний концепт «кларнетова музика» формувався на ґрунті таких естетичних цінностей, як піднесене, прекрасне, естетичне (чуттєве). Саме вони, що в середовищі іманентних сфер свого існування є естетичними категоріями, формували особливу ментальну культуру сприйняття кларнетового звучання, викликають відповідні естетичні переживання в сучасних учасників музичного буття і є підґрунтям певного художньо-образного відображення дійсності, задекларованого українською кларнетовою музикою на рівні її творення – виконання – сприйняття.

Будучи вагомою складовою естетичного концепту, все ж національні джерела не є єдиною сферою формування явища кларнетової музики в українській культурі. Вагомою часткою є і загальноосвітня музична практика використання кларнетової тембрової палітри, задекларована як в оркестровій, так і камерній музиці. Будучи висвітленою в працях українських дослідників [2; 3; 5], перетендує на подальше наукове осмислення естетичного концепту «українська кларнетова музика», який, сформувавшись на національних традиціях музикування, в XX ст. розкриває багатогранний світ української кларнетової музики, зокрема в її естетичному вимірі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов В. О. Деякі загальні міркування про роботу класів духових інструментів у музичних училищах при відділеннях ІРМТ Києва, Харкова та Одеси (1870–1917 років) / В. О. Богданов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – Харків, 2006. – № 8. – С. 9-17.
2. Буркацький З. П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста: навчальний посібник / З. П. Буркацький. – Одеса: Друкарський дім, 2010. – 166 с.
3. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета: Автореф. дис... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. «Муз. Мистецтво» / Р. А. Вовк. – Київ, 2004. – 19 с.

¹ Є відомості про те, що в часі випускних іспитів поміж диспутами звучала інструментальна музика, студентські оркестри грали і в часі рекреацій – святкових вихідних [14].

4. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – Київ: Наукова думка, 1979. – 248 с.
5. Громченко В. Кларнет в оркестрі XVIII століття як прогресивний композиторський засіб музичного смислоутворення / В. Громченко // Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 60. – Київ, 2006. – С. 134-140.
6. Капічіна О. О. Музичний естетизм в контексті концепції діалогу культур: автореф. дис... канд. філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / О. О. Капічіна. – Луганськ, 2003 – 21 с.
7. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / Б. Кіндратюк. – Львів, Івано-Франківськ: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2001. – 144 с.
8. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / П. Козицький: [Заг. ред., вступ. стаття, коментарі та розшифр. текстів О. Я. Шреєр-Ткаченко; пер. з рос. І. І. Стешенко]. – Київ: Музична Україна, 1971. – 147 с.
9. Круль П. Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування / Круль П. Ф. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – 164 с.
10. Мацієвський І. Інструменталізм та вокальна музика / І. Мацієвський // Ігри й співголосся. Контонація: музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002 – 172 с.
11. Назаренко Н. В. Буденно-музична свідомість як предмет філософсько-естетичного аналізу: автореф. дис... канд. філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / Н. В. Назаренко. – Луганськ, 2006. – 20 с.
12. Наконечна О. П. Естетичне як тип духовності: автореф. дис... д-ра філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / О. П. Наконечна. – Київ, 2004. – 40 с.
13. Петров С. І. Культурологічні засади поняття «концепт» / С. І. Петров // Культура народів Причорномор'я: Научн. журн. – 2006. – № 82. – С. 73-75.
14. Рябініна О.В. Музична подія як естетичний феномен: автореф. дис... д-ра філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / О. В. Рябініна. – Луганськ, 2005. – 44 с.
15. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е / Ю. С. Степанов. – Москва: Академический проект, 2001. – 990 с.
16. Фільц Б. М. Музикантські цехи // Історія української музики. Т. 1. Від найдавніших часів до середини XVII ст. / [Редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін.]. – Київ: Наукова думка, 1989. – С. 318-328.
17. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М. Хай. – Київ, Дрогобич: Коло, 2007. – 543 с.
18. Чередниченко Т. В. Эстетика музыкальная / Т. В. Чередниченко // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Москва: Изд-во «Советская энциклопедия», 1982. – Т. 6: Хейнце – Яшугин. – С.554-566.