

18. Florensky P. From theological heritage / P. Florensky // Theological studies. — М., 1980. — V. XVII. — P. 91–117.
19. Kholopova V. Phenomenon of music / V. I. Kholopova. — М.: Direct-Media, 2014. — 378 p.
20. Philosophy: [textbook for schools / under ed. of prof. V. N. Lavrinenko, prof. V. P. Ratnikova]. — 3rd ed., rev. and supplemented — М.: UNITY-DANA, 2007. — 622 p. — (Series «Gold fund of Russian textbooks»).
21. Cherednichenko T. Trends of modern Western musical aesthetics: [monograph] / T. V. Cherednichenko. — М: Music, 1989. — 229 p.
22. Schopenhauer A., The World as Will and Representation // Schopenhauer A. On the fourth root. The World as Will and Representation: Critique of Kant's philosophy: in 2 vol. / A. Schopenhauer. — М.: Nauka, 1993. — V. 1. — P. 268–371.
23. Shushkova O. M. On the emancipation of instrumental music in the music aesthetics of the XVIII century: from the history of music theory doctrines / Olga Mikhailovna Shushkova // Humanitarian vector. — 2012 — Vol. No. 3. — P. 247–252. — (Series «Philosophy, Cultural Studies»).



УДК 78.03+78.087.3

*Л. Повзун*

## СОЦІОКУЛЬТУРНА АМБІВАЛЕНТНІСТЬ КАМЕРНОСТІ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВИХ ЖАНРАХ

*Генетично камерні інструментально-ансамблеві жанри належать до двох сфер соціального існування — побутової та храмової, кожна з яких має власну соціально-культурну специфіку, багатий історичний досвід функціонування, характерні комунікативні та семантичні особливості. Формуючись у різному соціальному середовищі, інструментально-ансамблеві жанри насичувались характерними властивостями обох сфер, формуючи особливу стильову якість — камерність.*

**Ключові слова:** камерний ансамбль, камерність, інструментально-ансамблеві жанри, соціокультурна амбівалентність.

Становлення та розвиток камерно-ансамблевих жанрів, як і жанрів взагалі, нерозривно пов'язані з їх існуванням у соціумі, всередині цілісної системи культури, оскільки соціальний контекст функціонування жанрів — це вся культура у цілому, у сукупності її економічних, політичних, релігійних, традиційних, національних та інших інститутів.

Провідна роль у суспільному існуванні музичних жанрів як явища культури належить «ситуації функціонування», яка, з точки зору М. Арановського, є конкретною формою соціального контексту, що передбачає звучання музики як особливої ситуації «виокремлення її із повсякденного життя». Цей жанровий контекст є середовищем, в якому формується комунікативний клімат, особливий для конкретної категорії жанрів, що сприймається слухачем як позамузичний фон, відтіняє музичні враження та певним чином впливає на них [1, с. 10].

Саме розгалуженій системі камерно-ансамблевих жанрів притаманний цей особливий комунікативний клімат, що пов'язаний з генетичною природою камерності.

Камерність, що на початковій стадії існування ансамблевих жанрів була характерною ознакою умов виконання, в процесі історичного розвитку отримує додаткові імпульси, що детермінують та принципово змінюють смислові та семантичні складові камерно-ансамблевої музики.

Визначаючи специфіку камерного ансамблю, науковці перш за все акцентують увагу на місці та умовах функціонування, на акустичних особливостях камерного музикування, а також на кількісних канонах камерно-інструментальних складів, в той час як саме поняття камерності як жанрово-стильова ознака музикування стоїть дещо осторонь у такого роду дослідженнях.

Характерні естетичні особливості камерної сфери детерміновані специфікою історичного походження: просторового, соціального, комунікативно-психологічного, темброво-акустичного функціонування.

Генетично камерно-ансамблеве музикування належить до двох сфер соціального існування, кожна з яких має власну соціально-культурну специфіку, багатий історичний досвід функціонування, характерні комунікативні та семантичні особливості. Різні форми існування жанрів камерного ансамблю в певному соціальному середовищі характеризуються рівнем приуроченості до тих чи інших ситуацій функціонування, що передбачає наявність просторових умов, відповідність історичному контексту, особливостям соціальної психології, філософії, етико-естетичної свідомості, суспільного побуту.

Формуючись у різному соціальному середовищі — в побутовій сфері та в храмових традиціях, жанри камерного ансамблю насичувались характерними особливостями обох сфер. Так храмове музи-

кування складало особливий пласт ансамблевої музики, детермінований релігійно-філософським типом мислення та світосприйняття. Розквіт храмового інструментально-ансамблевого музикування відбувався в епоху бароко, де на перший план висуваються інструментальні жанри за участю органу.

Побутове ансамблеве музикування передбачало як вжитково-церемоніальні, так і естетичні функції: домашнє музикування на початковій стадії розвитку передбачало комунікацію не тільки заради слухання-виконання музики, а і задля спілкування, необхідним елементом якого є музика. Мізансцена такого різновиду безпосередньо вписана в оточуючий простір, не відділена від нього, і тут обов'язковим інструментом виступає клавесин.

Еволюція камерно-ансамблевих жанрів тісно пов'язана з традиціями християнської церкви і, в першу чергу, з соціокультурним впливом християнських конфесій, що дозволяли використання музичних інструментів у церкві. Комунікативна специфіка храмового музикування пов'язана з ідеєю духовної монолітності і, в той же час, з певною просторовою диференціацією, зумовленою відокремленням музикантів-інструменталістів від інших віруючих, що не мають змоги брати активну участь у ансамблевому музикуванні.

Функціонування ансамблів у побутових умовах передбачало єдиний музичний простір для всіх присутніх — і виконавців, і слухачів. Музикуванню такого роду також притаманна певна церемоніальність, оскільки поступово складається певний ритуал спілкування (встановлюються дні та конкретні місця музикування), корпоративна спільність постійних учасників таких вечорів, виникають стабільні виконавські склади. Камерне побутове музикування органічно «вписувалося» в соціально-культурний контекст — слухачі, за бажанням, могли брати участь у спільному музикуванні, оскільки не існувало принципового розділення на виконавців та публіку.

Храмове інструментально-ансамблеве музикування, зберігаючи свої особливості духовного світосприйняття, опосередковано впливало на камерно-інструментальну сферу, в той же час, даний різновид поступово стає більш професійним і набуває рис духовної концертно-виконавської діяльності. В свою чергу, побутово-домашнє музикування в процесі розвитку поступово втрачає суто прикладні функції і стає головною метою та засобом спілкування присутніх людей.

Таким чином, на первинному етапі становлення камерно-інструментальних жанрів різні ансамблеві типи були приналежністю

двох різних соціальних культур, що в процесі розвитку взаємно насичуються характерними ознаками обох сфер, тому смислові особливості камерності передбачають, з одного боку, відтворення задушевно-особистісного або довірливо-діалогічного емоційного начала, з іншого, — поглиблено-філософського, поєднуючи таким чином парадоксальні риси: орієнтацію як на доступність, так і на елітарність. Така соціально-культурна, естетична, комунікативна, художня дво-якість, генетично закладена в смислових основах системи жанрів камерного ансамблю, створила можливість стилістичної трансформації та амбівалентного існування в процесі подальшого розвитку.

Камерні інструментально-ансамблеві жанри несуть в тектонічній, комунікативній та семантичній пам'яті всі жанрові компоненти, що пройшли історичну апробацію: музичний матеріал, діючі особи, просторові складові, інструменти, часові характеристики є специфічними смисловими скарбницями жанру і, в той же час, — фундаментом для фіксації та збереження. Специфічність компонентів позамузичного контексту — приналежність двом різним соціокультурним сферам, різним життєвим ситуаціям — створює особливі жанрові смисли, емоційні «градуси», що закладає генетичну основу камерності.

Зазначаючи, що жанрова ситуація зі всіма своїми складовими невід'ємною частиною входить в пам'ять жанру і створює умови для збереження простих та природних рис, Є. Назайкінський акцентує увагу на провідних формах зв'язку музики з контекстом: це опора на конкретне речове та життєве оточення в переданні художнього змісту; конкретна побудова музичного тексту, що несе сліди типового ситуативного комплексу [2, с. 106].

У побутово-вжиткових жанрах немає необхідності запам'ятовувати ситуацію, оскільки вони розгортаються паралельно, діючи спільно, і викликані соціальними установками, традиціями та звичками. При перетворенні первинного жанру у вторинний, при перенесенні вжитково-побутової музики в концертний зал пам'ять про первинні життєві ситуації виявляється важливим з художньої точки зору смисловим та змістовним компонентом. Проте, навіть за відсутності цих «слідів», музичний матеріал жанру у свідомості слухачів, виконавців та учасників комунікації вступає в асоціативний зв'язок із жанровою ситуацією і в інших умовах, в іншому життєвому контексті, починає виконувати функції «нагадування» колишньої ситуації та викликати певні естетичні переживання. І спроба розмежування функції музичних та позамузичних компонентів жанру в процесах збереження та

відтворення виявляє, що всі вони є і матеріалом для фіксації, і компонентами своєрідного пристрою запам'ятовування [2, с. 107].

Отже, термін камерність, з одного боку, є характеристикою позамузичних компонентів, оскільки етимологія слова визначає перш за все умови функціонування-музикування, з іншого, — якісно-стильовою ознакою системи інструментально-ансамблевих жанрів, у яких умови виконання передбачають цілий комплекс музичних складових та елементів музичного порядку.

Дослідження камерно-ансамблевої проблематики та визначення поняття камерності як усталеної характеристики певної системи жанрів нерозривно пов'язані з питаннями жанрово-стильової специфіки, місця та ролі камерного ансамблю у ієрархічній структурі музичних жанрів, диференціювання яких відбувається на основі принципів соціальної інституції, особливостей внутрішньожанрової ієрархії, комунікативності, семантично-змістовних відмінностей.

За історичною логікою розвитку європейської культури в онтології камерних інструментально-ансамблевих жанрів доцільно виділити три соціально значимі форми існування музики, які послідовно нашаровувалися одна на одну. Перша форма є найбільш стародавньою, проте досі зберігає своє значення у фольклорній сфері та побутовому музикуванні. За систематикою Г. Бесселера та О. Сохора їй відповідають побутово-вжиткові жанри, В. Цуккерман називає їх первинними. Друга форма існування-функціонування охоплює музику, що виконує власне художньо-естетичні функції — її розквіт відбувається в епохи пізнього бароко та класично-романтичну. За Бесселером — це презентовані жанри, за О. Сохором — концертні та театральні. Третя форма отримала своє життя у ХХ столітті завдяки інтенсивному розвитку засобів масової інформації, що спираються на електроакустичну техніку. Перша форма існування дала культурі техніку музичних інструментів, друга — техніку нотної фіксації музичних ідей, остання зобов'язана своїм розвитком електроніці.

Перша форма музикування є синкретичною, оскільки поєднаними виявлялися не тільки мистецтво та буття, не тільки засоби, що пізніше відійшли до різних видів мистецтв, але й особлива спільність всього процесу. Музична ідея, її втілення в звуках та сприйняття підкорялися принципу «триєдності часу, простору і дії»: мелодія, з'явившись спонтанно, одразу відтворювалася; якщо поруч виявлялися слухачі, — виникало помітне фізичне розділення, поки що не в часі, а в просторі, що обмежений фізичними властивостями звуку.

Цей етап був досить довгим періодом формування музичних інструментів, які вже усвідомлювалися як технічна підтримка, але сприймалися як нерозривно пов'язані з людиною, що на них грає, тому уподібнювалися голосу немов винесеному назовні. Принцип злитності, синхронічного паралелізму звукового процесу, учасниками якого була людина — носій звукового уявлення, людина, що співає чи грає, та людина, що слухає, не порушувався.

Хронотопічна єдність звукової реалізації та сприйняття стала характерною рисою первинної форми, в якій вже була закладена тріада, що підвищила своє значення на наступних етапах розвитку, — «творець — виконавець — адресат», проте вона знаходилася ще поза межами свідомості. Амплуа автора, виконавця та слухача ще не виокремлювалися, не усвідомлювалися як самостійні.

Друга форма існування музичних зразків починається з удосконаленням музичного інструментарію та появи принципово нового виду техніки — нотного запису, що кардинально змінює розташування сил: акт творчості може бути відсторонений від звукової реалізації на будь-який проміжок часу, що стає характерною та відмінною ознакою цієї форми. Презентовані жанри, що передбачають найвищу майстерність виконавця, не мають змоги отримати широкого розповсюдження без професійної спеціалізації музиканта, без відділення композитора від виконавця, без забезпечення музикантів технікою нотації музичних творів. Ще однією відмінністю другої форми існування-буття є ставлення до комунікаційного простору виконання: просторово визначені умови функціонування жанрів стають обов'язковою характеристикою будь-якої музики, оскільки складно уявити звучання музики поза конкретним простором (зал, кімната, пленер).

Таким чином, принциповим розрізненням вжиткових та презентованих жанрів стає кардинально відмінне ставлення до просторової складової жанру.

Досліджуючи особливості певної жанрової сфери, музикознавці перш за все звертають увагу на умови виконання, так, наприклад, Є. Назайкінський зазначає, що соната та симфонія призначені для виконання в концертному залі, причому камерна музика більш природно звучить в малих залах, а симфонічна в великих, проте ці розрізнення немов би виносяться на дужки як дещо в вищій мірі типізоване та таке, що саме мається на увазі [2, с. 29].

На наш погляд, дослідники часто ототожнюють умови виконання та сприйняття для симфонічних та камерно-ансамблевих жанрів,

хоча етимологічно камерні-ансамблеві твори, і сонати зокрема, не передбачали концертно-філармонійного виконання, і лише з появою в них рис концертності (яскравості подання «камерного музичного матеріалу») змогли претендувати на широку концертну аудиторію. Аналогічної похибки припустився А. Сохор, прирахувавши квартети, сонати та симфонії до однієї групи жанрів [3, с. 136].

Безумовно, і перша, і друга форми існування не тільки співіснують, а й взаємно проникають одна в одну: побутово-вжиткова музика перенесена в концертний зал (якщо до неї прикладає руку професіонал), потрапляє в розділ вторинних жанрів. В межах другої форми існування виникає публіка як побудований з індивідуумів особливий сприймаючий організм-соціум і характер його може варіюватися в досить широких обсягах — камерна, салонна, концертна, естрадна, конкурсна тощо публіка. В цих умовах жанр стає естетичною категорією і починає виконувати художні, музично-сміслові функції.

Певним «вторгненням» первинної форми у вторинну є барокова практика *bassoscontinuo* — цифрованого баса, що складав фундамент камерних жанрів і сприяв виникненню в барокових сонатах функціонально самостійної партії клавіру в ансамблі зі скрипкою чи флейтою. Традиція *bassoscontinuo* — клавірне «заповнення» цифрованого басу — була особливою формою професійної імпровізації у презентованих жанрах, де музикант виступав одночасно як автор і виконавець. У таких творах синхронно існують дві форми музикування — виписаний текст мелодичної партії солюючого струнного або духового інструменту та сигнатури цифрованого басу, які надавали можливість клавіристу, у відповідності до своїх технічних можливостей, професійних вмій та художніх смаків, озвучувати запропоновані автором гармонії. Ця практика сприяла існуванню одночасно різних модифікацій авторського тексту ансамблевого твору.

В ансамблевих творах з *bassoscontinuo* виникає паралельне існування двох форм музикування і певний розрив у хронотопі: партія соліста може бути відсторонена від звукової реалізації на певний проміжок часу, тоді як партія клавіриста імітує синхронізм актів творення та втілення, що є характерним для первинної форми буття музики. Симультанність творення, що є природною властивістю у побутово-вжиткових жанрах, в даному випадку міститься в центрі естетичного сприйняття, оскільки саме від розшифровки *bassoscontinuo* залежить кінцевий художній результат виконання.

Слід зазначити, що камерно-ансамблеві твори є єдиним зразком одночасного застосування двох видів нотації — виписаної та зашифрованої, що використовувалися композиторами барокового періоду в соло-сонатах та тріо-сонатах (або в сучасних творах, що реставрують барокові засади). При цьому традиції basso continuo передбачали імпровізаційність не тільки клавірної партії, але й віоли да гамба або віолончелі, якщо їх залучали *ad libitum*. Проте провідною рисою презентованих жанрів є часове розділення між першою та другою ланкою комунікативного ланцюга, що забезпечується доведеною до досконалості нотною писемністю.

Стосовно естетичної функції жанрів першої та другої форми існування Є. Назайкінський зазначає, що неможливо провести чіткої межі між музикою вжитково-побутових та презентованих жанрів, оскільки в рамках першої форми можливе посилення естетичного начала, коли музичний компонент жанрового комплексу відривається від типового для даного жанру ситуаційного контексту — і в ореолі спогадів відбувається естетичне піднесення прикладної музики. Проте повною мірою жанр як власне художня категорія має змогу проявити себе лише в композиторській творчості, в діяльності професійних музикантів, тобто в межах другої форми існування музики. Естетична функція виходить на перший план, оскільки музика вивільняється від побутового контексту, переводячи його в ідеальний план художньо піднесених асоціацій. Форма контексту як умови існування перетворюється на предмет естетичного відтворення. Так відбувається у вторинних жанрах, якщо вони навіть зберігають ім'я своїх прототипів [2, с. 136].

Спираючись на процитоване джерело, зазначимо, що ознаки камерності, з'явившись у вжитково-побутових жанрах, продовжили своє існування і розвиток у камерному салоні та концертному залі, не змінюючи своєї смислової спрямованості, а набуваючи нових якостей завдяки:

- удосконаленню інструментарію;
- розширенню засобів художньо-інструментального вираження;
- школам професійного виконавства;
- взаємодії з іншими жанрово-художніми сферами — симфонічною, концертно-віртуозною музикою.

Третя форма існування жанрів камерного ансамблю виникла завдяки винайденню фонографа, що відкрило шлях до акустичної фіксації музики. На цій основі розквітла зовсім інша практика спілку-



вання слухача з музикою: якщо в жанрах презентованої концертної музики просторово та в часі були віддалені тільки композитор та виконавець, то в третій формі віртуального існування відмінною ознакою стає розрив між виконуваною музикою та слухачьким сприйняттям, що забезпечується технічними засобами, тобто між синхронними та просторово поєднаними ланками комунікативного ланцюга (у 60-х роках ХХ століття така форма отримала назву «шизофонія» — від грец. *schizo* — розділяю, розколюю та *phone* — звук). Причому цей розрив може бути як тільки просторовим без обмеження відстані (пряма трансляція концерту), так і просторово-часовим (відтворення звукозапису) також без обмеження строків. В результаті такої форми існування музичних творів триєдиність «творець — виконавець — слухач» розпадається остаточно (вона має змогу утриматися тільки в ідеальному плані, в уяві).

Якщо у презентованих жанрах поза увагою залишався лише композитор, то в третій формі за межі виводиться і виконавець. Три ланки комунікативного ланцюжка стають тепер «віртуальною реальністю» і для того, хто створює нотний текст, і для того, хто реалізує його в звуках, і для слухачів, що сприймають звучання за допомогою технічних пристроїв. Всі ці характеристики стають відмінною якістю зазначеної форми існування і в цих межах музичні жанри відриваються як від канонізованої реальної ситуації з її типовим наповненням, так і від закону єдності простору та часу виконання та сприйняття: створюються розбіжності між первинним і вторинним простором, оскільки музику можливо слухати в будь-яких умовах, тому контекст стає в принципі безмежним. Це можливо сприймати як відрив виконавця від публіки, в реакції якої він знаходить натхнення, і, в свою чергу, відлучення публіки від концертного залу. Умови нової форми примушують жанрово орієнтованого слухача виробляти особливі звички слухання, в більшій мірі спиратися на роботу уяви [2, с. 128].

В такій формі існування, на наш погляд, камерно-ансамблеві жанри певною мірою повертаються до етимологічних основ камерності — музика для кімнати, що в даному випадку передбачає фокусування на смислово-естетичних якостях музики, оскільки просторові умови слухачів максимально наближенні до жанрових зразків.

Аналіз трьох форм існування-функціонування, що зазнали камерно-інструментально-ансамблеві жанри протягом довгого історичного періоду, дозволяє зробити висновок, що саме в умовах презентованої музики формується естетичне розуміння камерності як жанрово-

стильової складової ансамблевих творів, кристалізуються різноманітні художні засоби для відтворення їх смислового наповнення.

Таким чином, камерність є особливим стилем інструментально-ансамблевих жанрів, що проявляється у відтворенні певної комунікативної ситуації, просторові якості якої впливають на такі властивості музичної матерії як рівень гучності, артикуляційне подання (крупний штрих чи делікатне звучання). В свою чергу, жанри камерного ансамблю містять різну кількісну та якісну складову: дует, тріо, квартет, квінтет тощо (від двох до десяти виконавців), що кожного разу потребує корегування естетичних норм звучання, гармонізації психологічно-комунікативної сфери, оскільки кожному із ансамблевих складів, в залежності від кількості інструментів та їх темброво-акустичних властивостей, притаманні свої художньо-естетичні (темп, динаміка, артикуляція, вибір репертуару) критерії, образні сфери і навіть суто матеріально-фізичні показники.

Жанрово-стильова парадигма камерності осягає декілька ієрархічних рівнів, що взаємозалежні та взаємодіють між собою: умови виконання-існування інструментально-ансамблевих жанрів, характеристики кількісного та темброво-якісного складу ансамблевого колективу, особливе смислове наповнення та специфічні виражальні засоби, — і зміна однієї складової неодмінно веде до трансформації інших елементів та утворення нової ансамблевої якості. При цьому незмінним залишається смислове ядро камерності як «генетична пам'ять» спрямованості в вищу духовну сферу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : сб. ст. — М. : Советский композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5—44.
2. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : [учебное пособие для студентов высших учебных заведений] / Е. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
3. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики в музыке: Статьи и исследования / [ред.-сост. Д. Дараган; ЛГИТМИК]. — М.; Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд., 1983. — Вып. III. — С. 129—142.

*Повзун Л. Социокультурная амбивалентность камерности в инструментально-ансамблевых жанрах.* Генетически камерные инструментально-ансамблевые жанры принадлежат двум сферам социального существования —

бытовой и храмовой, каждая из которых имеет собственную социокультурную специфику, богатый исторический опыт функционирования, характерные коммуникативные и семантические особенности. Формируясь в разной социальной среде, инструментально-ансамблевые жанры насыщались характерными свойствами обеих сфер, формируя особое стилевое качество — камерность.

Ключевые слова: камерный ансамбль, камерность, инструментально-ансамблевые жанры, социокультурная амбивалентность.

***Povzun L. Socio-Cultural Ambivalence in Chamber Instrumental Ensemble Genres.***

Chamber ensemble genres, its coming to be and development are integral part of social cultural system, as a whole culture in the aggregate of its economic, political, religious, traditional and other institutions makes context of genre functioning. Leading role in the co-existence of musical genres as cultural phenomena belongs to the 'situation functioning, is a specific form of social context that provides the sound of music as a special situation apart from everyday life. This genre context together with the environment in which a communicative climate specific for the particular category of genres is formed.

Keywords: chamber ensemble, chamber, instrumental ensemble genres, social and cultural ambivalence.



UDK 78.03+78.087.3

***L. Povzun***

**SOCIAL AND CULTURAL AMBIVALENCE OF CHAMBER MUSIC  
IN INSTRUMENTAL AND ENSEMBLE GENRES**

*Genetically chamber instrumental ensemble genres belong to two areas of social existence — household and temple, each with its own social and cultural specifics, rich historical experience of the characteristic communicative and semantic features. Being formed in different social environments, instrumental ensemble genres saturated with the characteristics of the two areas, creating special stylistic quality — chamber music.*

**Key words:** chamber ensemble, chamber music, instrumental ensemble genres, social and cultural ambivalence.

Formation and development of chamber and ensemble genres as genres in general, is inextricably connected with their existence in society, within an integrated system of culture as the social context of functioning genres is a whole culture in general in the complex of its economic, political, religious, traditional, national and other institutions.