Volotka A. **Genre-stylish features of choral style of E. Stankovch.** In the article the stylish features of choral concert are examined in the aspect of synthesis of two traditions of the domestic Ukrainian culture – church-choral and symphonic. Canonical text is incarnate on principles of symphonic dramaturgy which underlines influence of thought on the technique of letter and formation of form.

Key words: choral concert, genre-stylish signs, composer's style, musical thought.

УДК 78. 01 : 785

Дарья Рубцова

ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ КАК АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ СТИЛЬ (опыт дефиниции понятия)

Целью данной статьи является комплексное методологическое обоснование понятия и явления «инструментализм» в музыке. **Объект** изучения – специфика инструментального мышления, **предмет** – его стилевая составляющая.

В основе понятия «инструментализм» лежит латинское слово «инструмент» (instrumentum) – орудие для работы, «…особый прибор, предназначенный для извлечения музыкальных звуков определенного тембра (т. е. характера звучания, окраски)» [10, с. 239]**.** Производное от понятия «инструмент» слово «инструментализм» имеет не только музыкальный, но и философский смысл, отраженный, например, в теоретико-познавательной концепции Дж. Дьюи, в которой идеи и понятия рассматриваются «…не как отражения объективной действительности, а как орудия, инструменты для упорядочения субъективного опыта» [10]. Еще одно производное от «инструмента» значение – «инструменталист», т. е. музыкант, играющий на каком-либо инструменте. С понятием инструмента как орудия мышления музыканта связано и глобальное подразделение музыки на инструментальную и вокальную, выступающие как противоположности в логиче-

ском плане, но постоянно взаимодействующие в практике общественного музицирования.

Критерием такого подразделения музыки является не только чисто внешняя сторона – функциональная, различающаяся по исполнительскому составу участников акта музицирования и способу исполнения, но и глубинная, «мышленческая», связанная с интонационным содержанием самой исполняемой музыки. Связь инструментализма с музыкальным мышлением – ключевая основа для понимания тех процессов, которые происходили и происходят в этой сфере музыкально-общественной практики. Если в самом общем плане охарактеризовать специфику музыкального мышления, то можно указать на главный момент: музыка как искусство звуков во времени (временное звуковое искусство) создается и воспринимается с помощью слуха, который у человека «мыслит», в психофизиологическом смысле выступает как «память времени» (И. Сеченов). Понятие инструментализма в аспекте музыкального мышления вытекает из содержания последнего, определяемого в самом общем метафорическом смысле как «сознание слуха» или «слуховое сознание» [12, с. 40]. Вводя эти метафоры, Т. Чередниченко имеет в виду философское понимание музыки, музыки как философии, а для этого перефразирует емкое определение философии как «сознания вслух», данное М. Мамардашвили [5].

Инструменты, выступающие как орудия музыкального мышления, входят в т. н. вторую природу, т. е. природу рукотворную, созданную человеком в процессе освоения действительности. В философском плане здесь наблюдается соединение науки и культуры, о чем М. Мамардашвили говорит следующим образом: «Человечество <…> изобрело своего рода машины (условно назовем их экстатическими машинами). <…> Человек в них переведен в более интенсивный регистр жизни, и, находясь «вне себя», чем-то в себе овладевает <…>. Экстазируя, усиливая возможности и состояния человеческого психического аппарата, они переводят его в другое измерение, в другой способ бытия, лежащий вне отдельного человека и к тому же являющийся более осмысленным и упорядоченным, чем сам человек» [5, с. 46].

Музыкальные инструменты входят в обобщенное понятие «экстазирующие машины», но отличаются тем, что, в отличие от инструментов научного познания, они предназначены для познания художе-

ственного, музыкального и являются с древних времен составляющими этого познания. Еще в Средние века, у Боэция, который следовал образцу античных философов, находим разделение музыки на три области: musica mundana, musica humana, musica instrumentalis (musica sonora). Musica mundana – гармония макрокосма. Musica humana – гармония человеческого микрокосма. Наконец, musica instrumentalis – это «…гармония музыкальных созвучий, доносимая человеческими голосами и музыкальными инструментами. Пифагорейцы считали, что <…> система мироздания и система музыки отображают одна другую» [3, с. 130]. В первых двух случаях речь идет не о звучащей музыке, создаваемой и исполняемой людьми, а об истоках музыкальных звучаний, среди которых «музыка космоса» – «звучащее число», а «музыка человеческая» – человеческие темпераменты, движения, отношения между людьми – этические и эстетические. Наконец, «инструментальная музыка» или «музыка звучащая», реальная, а не подразумеваемая, – это уже музицирование в виде либо импровизации, либо произведения, зафиксированного в записи или исполняемого на основе этой записи.

Как видим, «инструментальная музыка» здесь еще не дифференцируется на исполняемую голосами или инструментами. Такое подразделение постепенно вызревало в Ренессансе, хотя и носило сначала чисто условный характер: cantata – это то, что пелось, а sonata – то, что игралось (часто это была одна и та же музыка). Даже в эпоху барокко инструментальная музыка еще не получает достаточно четкого теоретического обоснования, хотя и фигурирует в учениях о музыкальных стилях. В имеющейся системе обозначений музыкального барокко как исторического стиля фигурирует понятие «концертирующий стиль» или «концертирующий стиль basso continuo из Италии» (Г. Шютц). В других стилевых классификациях возникает термин «стиль симфоний» («stylus symphoniacus») (И. Кирхер). Под этим понятием (достаточно обтекаемым) подразумевались различные инструментальные сочинения, «…в которых используется совместное звучание различных инструментов. Разновидности зависят от составов» [4, с. 172].

«Стиль симфоний» описывается барочными теоретиками мало, а если и характеризуется, то в связи с теорией аффектов – главной эстетической базой музыкального искусства того времени. В «Музы-

кальном словаре» С. де Броссара (1703) находим идущее от И. Кирхера описание «стиля симфоний», который зависит от исполнительского состава и предполагает аффектную характеристику отдельных инструментов. По С. де Броссару, стиль скрипок – «веселый», поперечных флейт – «печальный, томный», стиль труб – «оживленный, веселый, воинственный» и т. д. [4, с. 177]. Аналогичную теорию инструментальных стилей-аффектов предлагает и И. Маттезон (1713), говорящий о «пышнозвучных тромбонах», «чарующе-помпезных валторнах», о «гордых фаготах», «вкрадчивой лютне», «визгливой арфе», «влюбленной виоле д'амур», «полновесной виоле да браччио», «шепчущей виоле да гамба», «рычащей виолоне» и т. д. (цит. по: [4]). Как отмечает Е. Назайкинский, рассматривая инструменты, данные (и другие) их метафорические характеристики, отождествление с человеком и его психическими свойствами далеко не случайны: «Вся эволюция музыкальных инструментов <…> шла по пути поисков органоподобной, т. е. органической, напоминающей организмы конструкций. Поэтому бесчисленные метафоры, в которых фиксируется отождествление инструмента с живым существом, метафоричны вовсе не на все сто процентов» [5, с. 81].

Инструментализм как художественно-эстетическое явление многосоставен и многозначен. Его развитие и внедрение во все большем объеме в практику общественного музицирования было исторически закономерным этапом в эволюции музыки, ее автономизации как отдельного самостоятельного вида искусства (т. н. «чистая музыка»). Типы музыкальных инструментов как «органов», «орудий», «машин», создаваемых человеком для музыкального выражения, различаются по степени их «удаленности» от самого человеческого организма как участника создаваемого музыкального звучания. Самый близкий человеку инструмент – его голос, непосредственно «вмонтированный» в его организм, способный на непосредственную передачу тончайших оттенков эмоционального состояния в музыкально-звуковых образах. Прямым продолжением голоса являются духовые инструменты, в которых присутствуют человеческое дыхание и человеческое тело как резонатор. Струнные инструменты (щипковые и смычковые) соединяют в себе модифицированную вокально-духовую природу с естественными звуками, которые приходят в музыкальный инструментарий

из окружающего мира («звуки природы»). Клавишные гармонические инструменты являются наиболее отчужденными от человеческого организма, что не означает «отсутствия» человека в воспроизводимых на них звучаниях. В данном случае исполнитель как бы сливается с инструментом, ведет с ним диалог, раскрывает в процессе этого диалога заложенные в инструменте силы эмоционально-художественного воздействия.

Отвечая на вопрос, «что такое музыкальный инструмент?», Е. Назайкинский дает общую дефиницию этого понятия: «…это особое орудие производства, возникшее в музыкальной деятельности, нечто вроде выращенного культурой искусственного органа фонации, отделившегося от человека-музыканта или же, напротив, пришедшего к нему из природы и прирученного им» [5, с. 85]. Инструменты, выступающие в таком качестве, с одной стороны, отражают внеличностные объективные, общественно-культурные основы музыкального мышления, с другой стороны, «приручаются», используются человеком как «центром» образования музыкального стиля. В определениях музыкального стиля ключевым всегда является известная аксиома Ж. Бюффона «стиль – это человек». Опираясь на нее, Е. Назайкинский характеризует стиль в музыке как «…личность, воплощенную в музыкальных звуках» [6, с. 20]

Далее автор дает развернутое и обобщающее определение музыкального стиля как базовой фундаментальной категории музыкального искусства: «Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [6].

В системе музыкального стиля действует и фактор инструмента (инструментов, если идет речь об инструментальном ансамбле), выступающий в качестве его (стиля) детерминанты. Ведь стиль в музыке «…служит узнаванию творца-автора в широком смысле слова» [6, с. 35]. Широкий смысл слова «автор» включает не только

индивидуально-личностные, но и общественно-культурные факторы. В их числе и инструменты, сами по себе обладающие в системе стиля определенным генетическим качеством. Инструментализм, понимаемый в аспекте стиля, – сложное и многосоставное понятие, выступающее как во внешнем, так и во внутреннем облике. С одной стороны, «…в инструменте проявляют себя разные силы, способные заслонять собою непосредственные проявления индивидуальности» [6, с. 35]. С другой стороны, инструмент есть продукт индивидуального творчества мастера-изготовителя, т. е. творческой личности, поступающий «…в собственное владение к другому мастеру – исполнителю» [6, с. 35].

Если «стиль – это человек», «личность, воплощенная в музыкальных звуках», то инструмент (-ты) двойственны. Для музыканта они – «…часть природы, диктующей ему некоторые собственные законы и правила – например, регистровые и динамические ограничения, трудности в чем-то одном и режим максимального благоприятствования в другом» [6, с. 36]. Одновременно инструменты и «личностны», поскольку они берутся на вооружение музыкантами, несут на себе «следы обобщенного человека, типичного представителя эпохи и культуры, отражают <…> свойства его слуха и памяти, эмоциональной возбудимости и разумности; <…> стиль переплавляет в нечто принадлежащее ему и то, что не имеет прямого отношения к человеку, к субъекту, индивидууму» [6, с. 36].

Таковы методологические основания, дающие возможность подойти к определению инструментализма в аспекте стиля. Этот вектор изучения стиля в наименьшей мере разработан, что связано, как было показано выше, с особой природой инструментального мышления, которое предполагает соединение «сознания слуха» с «готовыми» артефактами культуры, которыми являются инструменты, складывающиеся в систему инструментария определенной эпохи, региона, школы, жанров, доминирующих на разных этапах музыкально-творческой эволюции и т. д.

Комплексное определение стиля в музыке, данное Е. Назайкинским, сам автор конкретизирует в более общей (рабочей) дефиниции, где объединяются два главных параметра стиля – композиторский и исполнительский, между которыми находятся инструмент (-ты):

«Стиль в музыке <…> есть проявление характера творческой личности, создающей музыку или интерпретирующей ее» [6, с. 36]. И в том, и в другом случаях музыка «овеществляется» через голоса или инструменты, для которых она предназначена.

История инструментализма показывает, что путь развития каждого инструмента или инструментального ансамбля индивидуален, часто дискретен и неоднозначен в смысле прогрессирования в характере и объеме применения в музыкальных жанрах и стилях. Некоторые инструменты «стабильно» прогрессируют, приобретая все большее и большее значение в музыкальной практике, а некоторые на время «уходят в тень», остаются невостребованными в силу разнообразных причин, среди которых главная – социально-эстетический спрос. Однако в каждом инструменте, если он уже попал в «орбиту» композиторско-исполнительского внимания, всегда действуют две противоборствующие силы: «Две противоборствующие силы заложены в желании музыкантов овладеть инструментом: стремление к универсальности, к безграничному расширению выразительных возможностей любимого инструмента – и стремление усилить, подчеркнуть яркость, индивидуальность, специфичность звучания, его своеобразие. Сами инструменты также могут быть более или менее универсальными или, напротив, специфическими. Фортепиано универсальнее скрипки, гобой специфичнее кларнета…» [7, с. 91].

Диалектика специфики и универсализма, выделяемая в приведенной мысли Е. Назайкинского, состоит в том, что универсализм есть «углубление» специфики, осуществляемое путем ее «преодоления». На каждом историко-стилевом этапе формируются некоторые общие черты «образа инструмента», который устойчиво функционирует в совокупном музыкальном сознании музыкантов и слушателей. Это – аспект понимания его специфики, «привязанности» тембра и технических возможностей инструмента к определенному параметру образности. Одновременно с этим действует и принцип перехода от вариативности (взаимозаменяемость инструментов в доклассическом ансамбле) к стабильности, хотя генетическая «версионность» инструментализма дает свои «рецидивы» и в новейшей музыкальной практике, что связано с творчеством романтиков XIX в, например, Й. Брамса, написавшего две свои последние камерные сонаты ор. 120

как для альта, так и для кларнета. Вместе с тем, такого рода версионность означает сознательную ориентацию композитора на «полиобразность» инструментального материала, пригодного для дуалистической трактовки.

В основном же инструменты и их ансамбли в европейской традиции стремились к более четкой обозначенности своих образно-технических свойств, что отражено в понятии «тембровые ярлыки», предложенном А. Веприком. В статье И. Рыжкина приведен фрагмент из дневниковых записей А. Веприка по этому поводу: «Огромная сила воздействия, которая таится в новых средствах выразительности, связанных с новым звуковым содержанием, такова, что она <…> заслоняет перед современниками иные возможности использования тех же выразительных средств»; на этой основе и возникают «тембровые ярлыки», в которых «получили отражение типовые свойства инструментов на определенном стилевом этапе» (цит. по: [8, с. 110]).

Наличие «тембровых ярлыков» (например, гобой – «пасторальный», виолончель – «элегическая» и т. д.) означает установление определенных моментов равновесия в инструментальном стиле, составляющем в ту или иную эпоху некое художественно-стилевое единство. Парадигмы инструментальных стилей меняются по эпохам и периодам, что не означает полной смены инструментария, а проявляется в двух направлениях: его расширении и выявлении новых, ранее не использовавшихся возможностей инструментального интонирования. Здесь, наряду с концертно-сольной практикой (сонаты и концерты для того или иного инструмента), большую роль играли ансамблевые и оркестровые сочинения, где инструменты, выступая в ансамблях разного типа и масштаба, взаимодействовали между собой, перенимали друг у друга приемы игры и стоящие за ними средства выразительности. В качестве примера можно привести струнно-смычковую технику, в которую исторически внедрялись pizzicato, идущее от струнно-щипковых инструментов, col legno, имитирующее эффект молоточковой системы клавира, специальные эффекты тембровых имитаций – флажолеты (само название указывает на флейту), позиции sul tasto и sul ponticello, позволяющие достичь существенных тембровых изменений в звучании инструмента.

Зарождение инструментальной культуры в Европе, если иметь в виду академический пласт, т. е. профессиональную ветвь музыкального искусства, происходило под знаком не только версионности и мобильности инструментальных и вокально-инструментальных составов, но и в условиях импровизаторско-письменного дуализма [9, с. 56]. Это означало, что музыка для инструментов, голосов, инструментов и голосов, если и фиксировалась письменно, то только в «общих чертах» или с указанием для исполнителей приемов нахождения нужных звуков и их комбинаций на инструменте. Такая запись получила название табулатуры – инструментальной формы нотации, где используются особые формы записи, применяемые вместо нот (или наряду с нотами), различные условные буквенные или цифровые обозначения.

Еще в XVI–XVII вв., табулатурами называли любые виды специфически инструментальной нотации. В рамках такой формы записи складывался первичный европейский инструментальный стиль, репертуарной основой которого была интабуляция (от слова «табулатура»). Это явление обозначает исток инструментализма профессиональной традиции, а также дает возможность увидеть и услышать в сохранившихся образцах первые примеры инструментальных жанров – сольных и ансамблевых. Как отмечает Д. Голдобин, «… интабуляцией принято называть переложение (обработку) для многоголосного инструмента музыкального произведения, изначально рассчитанного на ансамблевое исполнение (вокальное, инструментальное или смешанное). Переложение может в точности следовать оригиналу или содержать разного рода изменения – упрощения либо, наоборот, обогащающие детали (в первую очередь, орнаментацию)» [2, с. 7]. «Табулатурный инструментализм» Ренессанса был связан с необходимостью развития сольного исполнительства и применялся для гармонических инструментов – органа, лютни, гитары (виуэлы). Характерной особенностью интабуляции являлся «перевод» вокального многоголосия на инструментальный сольный «язык», что определяло основное направление развития стиля указанных инструментов, доминировавших в практике музицирования того времени. Вместе с тем, интабулирование вокально-хоровых произведений, в числе которых были даже части из популярных

месс Ж. Депре и других корифеев строгого письма, способствовало распространению ансамблевых форм инструментализма, заявивших о себе в барочной практике.

Месса (мотет, позже мадригал, ричеркар, кансона) давала устойчивый блок четырехголосного ансамбля, соответствующего естественному разделению женских и мужских голосов хора – сопрано, альт, тенор, бас. Этот «голосовой» прообраз определил и развитие ансамблевого инструментализма в той же трио-сонате, где два солирующих инструмента сочетаются с basso continuo. Трио-соната репрезентировала новый стиль инструментального письма, основанный на гомофонии. Модель этой фактуры определялась триадой «ведущий голос – контрапункт – бас» и была устойчивой в инструментальном ансамбле барокко, причем как солисты, так и continuo могли быть представлены разными инструментами. Например, две скрипки могли заменяться двумя гобоями, а basso continuo исполняли на чембало, иногда даже на фаготе или виолончели.

Параллельно с трио-сонатой как «ядром» инструментального ансамбля формировался жанр concerto grosso – прообраз симфонического оркестра классицизма. Н. Арнонкур находит много общего между этими жанрами, считая concerto grosso «расширительной» трактовкой трио-сонаты [11, с. 137]. В обоих жанрах сохраняется устойчивое «трио» - два ведущих голоса и бас, но в concerto grosso принцип ансамбля с его главным атрибутом – камерностью, реализуется на базе концертного (концертирующего) стиля, в котором совмещены три функции инструментального мышления, – солирование, концертирование, оркестровость.

Практика барочной и раннеклассицистской профессиональной инструментальной музыки демонстрирует не только версионность инструментальных составов и «модуляцию» из вокального ансамблирования в инструментальное, но и связанную с последним тенденцию к несовпадению письменного текстового и реального звукового (исполнительского) вариантов произведения. Речь идет не только об импровизаторстве, но и об особой роли исполнительского фактора в стилистике и технике тех инструментов, которые использовались в данном произведении. Дошедшие до нас записи струнно-смычковой музыки, в частности, скрипичной, демонстрируют сущест-

венные различия между композиторским «схематическим» текстом и его исполнительскими расшифровками. Как отмечает Г. Шохман, ссылаясь на книгу Д. Бойдена «История скрипичной игры от истоков до 1761 года», правила чтения старинных нотных текстов предполагали активное в них вторжение, которое осуществлялось как самим композитором, если он работал непосредственно как исполнитель или руководил исполнителями, так и любым квалифицированным скрипачом, знающим правила расшифровки нотной «схемы». В качестве примера Г. Шохман приводит факсимиле нескольких тактов одного из тартиниевских скрипичных концертов с расшифровкой, сделанной самим автором для своих учеников. Характерна аналогия с джазом XX в., используемая здесь Г. Шохманом: «Два текста отличались друг от друга почти так же, как непритязательный канонический мотивчик какого-нибудь джазового evergreen'а от ослепительной его версии, данной Оскаром Питерсоном или Джорджем Ширингом» [13, с. 9].

Инструментальный стиль через подобные исполнительско-композиторские версии приобретал не только универсализм, но и подчеркивал специфику инструмента, делал этот инструмент стабильным участником совместного музицирования, развивал его функции солирования, камерного и оркестрового ансамблирования. Музыкальный материал – тематический и фактурный – становится постепенно не «нейтральным», пригодным для разных инструментальных воплощений, а специфическим и неотделимым от тембра и техники конкретного инструмента. Процесс формирования инструментальных стилей при этом был направлен на стабилизацию, устойчивость и преимущественное применение тех инструментов, которые наиболее соответствовали мышлению эпохи. Ведущую роль здесь играли струнно-смычковые инструменты, сначала виолы, затем скрипки и «хоры» скрипок, альтов и виолончелей, где наиболее мог реализоваться инструментально-мелодический стиль, сочетающий новую гомофонию и «старую» вокальную полифонию. Струнно-смычковые «хоры» (ансамбли) и оркестры становятся базовыми в инструментальном мышлении и сохраняют свое непреходящее значение вплоть до наших дней.

Таким образом, инструментальный стиль есть многосоставное и исторически детерминированное явление, отражающее закономер-

ности эволюции музыкального мышления и отличающееся следующими типовыми признаками:

– многоэтапностью формирования, основной тенденцией в которой был переход от вокального к инструментальному, что отражало смену эстетических установок, произошедшую при выходе музыки из системы «обиходных жанров» в область жанров «преподносимых», концертных [14, с. 13];

– синкретизмом и версионностью истоков, что зафиксировано в «барочном концертирующем» стиле и связанном с ним отдельным «стилем симфоний», где ни сами инструменты-участники, ни общий жанрово-видовой статус произведений еще не были дифференцированы: такие факторы, как солирование, ансамблирование, оркестровое концертирование еще находились в единстве и лишь постепенно приобретали устойчивый облик;

– совместным функционированием композиторского и исполнительского начал в инструментальном мышлении (импровизаторско-письменный дуализм) с последующим размежеванием этих двух профессий, что полностью осуществилось лишь в позднем барокко и классицизме;

– формирование (выделение, вычленение) из тембровой палитры тех инструментов, которые в наибольшей мере способны отразить задачи, стоящие перед «чистым» инструментальным мышлением, уже не связанным с литературным текстом или прикладными функциями; такими инструментами были струнно-смычковые, составившие «ядро» жанровой дифференциации в сфере инструментального мышления благодаря их темброво-звуковым и виртуозно-техническим возможностям, а также монотембровости их «хоров».

Последующее развитие инструментального стиля в целом повторяет последовательность чередования зон «стабильного» и «мобильного» в их композиторском и исполнительском воплощениях. Главным фактором здесь становится видовой стиль инструмента, развивавшийся в диалектическом соотношении специфики и универсализма. «Тембровые ярлыки» (А. Веприк) постепенно снимаются, инструменты перенимают друг у друга, благодаря практике совместного ансамблирования, свойственную им образную характерность, не теряя при этом свою специфику. Новое инструментальное мышле-

ние, обнаруживающее свои черты на рубеже Х1Х–ХХ вв., направлено к индивидуализации инструментов и их составов, плюрализму стилевых и жанровых моделей (полижанровость, полистилистика). В этот период возрождается и практика импровизационности, а также тембровой версионности, что составляет противоположность инструментальной «персонификации», когда конкретный инструмент выполняет только ему присущие задачи, а композитор, пишущий для этого инструмента (инструментов) стремится подчеркнуть значимость его тембра и техники в образно-содержательном плане.

Таковы, в общих чертах, характеристики инструментального стиля – обширнейшей сферы музыкального мышления, где действуют «образы инструментов» как носители художественно-эстетических идей и установок различных стилевых эпох и периодов, национальных школ, стилей творческих личностей – композиторов и исполнителей.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. Веприк. — 2-е изд., испр. — М. : Сов. композитор, 1978. — 437 с.*
2. *Голдобин Д. Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструметальной музыке Возрождения и раннего барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Д. Ю. Голдобин ; Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — М., 2008. — 19 с.*
3. *Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. / Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. — М. : Музыка, 1974. — 448 с.*
4. *Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1974. — 320 с.*
5. *Мамардашвили М. Наука и культура / М. Мамардашвили // Методологическая проблемы историко-научных исследований. — М. : Наука, 1982. — С. 38–57*
6. *Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.*
7. *Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студентов высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.*
8. *Рыжкин Н. Научный приоритет : об Александре Веприке / Н. Рыжкин // Сов. музыка. — 1981. — № 11. — С. 15–19*

9. Сапонов М. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения / М. А. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 77 с.

10. Современный словарь иностранных слов : ок. 20000 слов / [принимали участие Н. М. Ланда и др.]. — 2-е изд., стер. — М. : Рус. яз., 1999. — 740 с.

11. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / Н. Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.

12. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко. — М. : Композитор, 1992. — С. 40–48.

13. Шохман Г. Размышление о стиле / Г. Шохман // Советская музыка. — 1991. — № 8. — С. 8–12.

14. Besseler H. Aufsatzezur Musikaschetik und Geschite / H. Besseler. — Leipzig, 1978. — 386 p.

Рубцова Д. А. Инструментализм как аспект музыкального мышления. Инструментальный стиль (опыт дефиниции понятия). В статье рассмотрены и систематизированы методологические основы изучения музыкально-инструментальных явлений в аспекте мышления. Инструменты как разновидность «экстазирующих машин» (М. Мамардашвили) несут на себе функции двоякого рода: с одной стороны, они есть продолжение человека, с другой – часть природы в том ее виде, который определяется как природа «рукотворная». Инструментальный стиль означает «точку пересечения» личностных и внеличностных параметров музыкального мышления, выступает как субъективно-объективная дихотомия. Актуальность и научная новизна данной статьи вытекают из того обстоятельства, что в ней впервые предложена дефиниция инструментального стиля как рода музыкального мышления, находящегося в соотношении константы (тембр) и переменных (реализация тембра в фактуре и форме).

Ключевые слова: музыкальное мышление, инструментализм, инструментальный стиль, стиль инструмента, роды инструментального музицирования, темброво-фактурный комплекс в инструментальном стиле.

Рубцова Д. О. Інструменталізм як аспект музичного мислення. Інструментальний стиль (досвід дефініції поняття). У статті розглянуто та систематизовано методологічні засади вивчення музично-інструментальних

явищ в аспекті мислення. Інструменти як різновид «екстазуючих машин» (М. Мамардашвілі) несуть на собі функції подвійного роду: з одного боку, вони є продовженням людини, з другого – частиною природи у тому її виді, який визначається як природа «рукотворна». Інструментальний стиль означає «точку перетину» особистісних та позаособистісних параметрів музичного мислення, виступає як суб'єктивно-об'єктивна дихотомія. Актуальність і наукова новизна даної статті витікає з тієї обставини, що у ній вперше запропоновано дефініцію інструментального стилю як роду музичного мислення, що знаходиться у співвідношенні константи (тембр) та змінних (реалізація тембру у фактурі та формі).

Ключові слова: музичне мислення, інструменталізм, інструментальний стиль, стиль інструмента, роди інструментального музикування, тембровофактурний комплекс у інструментальному стилі.

Rubtsova D. Instrumentalism as aspect of musical thought. Instrumental style (experience of definicion of concept). Methodological bases of study of the musical-instrumental phenomena in the aspect of thought is considered and systematized in the article. Instruments as a variety of «ecstatic machines» (M. Mamardashvili) is carried on itself by the functions of two kind: from one side, they are continuation of man, from other is part of nature in that its kind which is determined as nature «artifical». Instrumental style means a « point of intersection» personality and outpersonality parameters of musical though, act as subjective-objective dichotomy. Actuality and scientific novelty of this article follow from a that circumstance, that in it for the first time a definition of instrumental style is offered as a sort of musical thought being in correlation of constant (timbre) and variables (realization of timbre is in an texture and form).

Key words: musical thought, instrumentalism, instrumental style, style of instrument, kinds of instrumental playing music, timbre-texture complex in instrumental style.