

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-1-6>

Дмитро ГОЛОБОРОДОВ,
 orcid.org/0000-0001-9744-0026
 студент I курсу магістратури
 факультету струнних оркестрових інструментів
 Навчально-наукового інституту культури і мистецтв
 Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
 (Полтава, Україна) dmitry.malz@gmail.com

ВИТОКИ ТА СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ МУЗИЧНОГО МУЛЬТИІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

У статті висвітлюється історія виникнення та розвитку музичного мультиінструменталізму. Вивчення цього явища є дуже актуальним. Упродовж тривалого періоду мистецтво гри на двох і більше музичних інструментах переживало стан занепаду, що пояснює малодослідженість явища мультиінструменталізму. Поява наприкінці XX – на початку XXI століття значної кількості музикантів-мультиінструменталістів спричинила інтерес учених-музикознавців до цього явища.

Як наслідок народного професіоналізму явище мультиінструменталізму почало з'являтися вже в XI столітті. Мультиінструменталізм проявлявся у творчості трубадурів, труверів, менестрелів, мінезингерів, міських ремісників, скоморохів тощо. Найбільшого поширення в музичному мистецтві це явище набуло в епоху Відродження, коли композитори писали твори без зазначення конкретних інструментів, що дозволяло музикантам під час виконання творів змінювати музичні інструменти. До XVIII століття спостерігалися цілі династії мультиінструменталістів. Але в епоху становлення раннього класицизму змінилися вимоги до музикантів-мультиінструменталістів. Від них вимагалось високопрофесійне виконання класичних творів. А оскільки дуже складно володіти грою на кількох музичних інструментах і водночас грати на них якісно, явище мультиінструменталізму поступово почало зникати серед класичних музикантів. Початком відродження цього явища можна вважати середину XIX століття, коли був винайдений музичний інструмент саксофон. У XX столітті поширенням стало дублювання в музичній індустрії, коли саксофоністи могли виконувати партії всіх дерев'яних духових інструментів.

Автором проаналізовано відомі факти про витоки явища музичного мультиінструменталізму, уточнено сутність понять «мультиінструменталіст» та «мультиінструменталізм» у сучасній музичній культурі, наведено приклади виконавців-мультиінструменталістів різних періодів.

Ключові слова: мультиінструменталізм, музиканти-мультиінструменталісти, дублер.

Dmytro HOLOBORODOV,
 orcid.org/0000-0001-9744-0026
 first-year Master's Student
 of the Faculty of String Orchestral Instruments
 Institute of Culture and Arts
 of Luhansk Taras Shevchenko National University
 (Poltava, Ukraine) dmitry.malz@gmail.com

ORIGINS AND ESSENCE OF THE CONCEPT OF MUSICAL MULTI-INSTRUMENTALISM

The article covers the history of the origin and development of musical multi-instrumentalism. The study of this phenomenon is very relevant. For a long time, the art of playing two or more musical instruments was in a state of decline, which explains the poor research of multi-instrumentalism. The emergence of a large number of musician multi-instrumentalist in the late XX and early XXI centuries has aroused the interest of musicologists in this phenomenon.

As a consequence of folk professionalism, the phenomenon of multi-instrumentalism began to appear in the XI century. Multi-instrumentalism was manifested in the work of troubadours, trouveres, minstrels, minstrels, urban artisans, buffoons, and so on. This phenomenon was most widespread in the musical art during the Renaissance, when composers wrote works without specifying specific instruments, which allowed musicians to change musical instruments during the performance of opuses. Until the XVIII century, there were large dynasties of multi-instrumentalists. But in the era of early classicism, the requirements for multi-instrumental musicians changed. They were required to perform classical works highly professional. And because it is very difficult to play several musical instruments and play them well at the same time, the phenomenon of multi-instrumentalism gradually began to disappear among classical musicians. The beginning of the revival of this phenomenon can be considered the middle of the XIX century, when the musical instrument

saxophone was invented. In the XX century, doubling became common in the music industry – saxophonists could often perform parts of all woodwinds.

The author analyzes the known facts about the origins of the phenomenon of multi-instrumentalism, clarifies the essence of concepts «multi-instrumentalist» and «multi-instrumentalism» in modern music culture, gives examples of performers-multi instrumentalists of different periods.

Key words: *multi-instrumentalism, musicians multi-instrumentalists, doubler.*

Постановка проблеми. Музичне мистецтво кінця XX – початку XXI ст. відзначається появою значної кількості музикантів-мультіінструменталістів, тому явище мультіінструменталізму потребує ґрунтовного дослідження. В різні історичні періоди були поширені різні визначення музикантів, що грають на кількох музичних інструментах. Натепер мультіінструменталізм викликає в науковців низку нез'ясованих питань. Однією із проблем є пошук чіткого розуміння визначення поняття *музичного мультіінструменталізму* в сучасних реаліях.

Аналіз досліджень. Серед науковців, які досліджували історію розвитку явища мультіінструменталізму, можна відзначити Ю. Усова (Усов, 1975; Усов 1989), В. Апатського (Апатський, 2000), І. Мацієвського (Мацеевский, 2007), В. Біласа (Білас, 2017), Е. Джоффе (Joffe, 2016). Але, незважаючи на наявність низки наукових праць про мультіінструменталізм, натепер немає чіткого визначення поняття «музичний мультіінструменталізм».

Мета статті полягає в тому, щоб дослідити витоки мультіінструменталізму в музичному мистецтві й уточнити сутність поняття «музичний мультіінструменталізм».

Виклад основного матеріалу. Музичний мультіінструменталізм зароджується в епоху середньовіччя в Західній Європі. Саме в цей період починає розвиватися світське музикування. Спочатку світська музика була представлена у творчості двірських музикантів, пізніше – напівпрофесійним мистецтвом трубадурів і труверів у Франції, менестрелів та мінезингерів у Німеччині, серед міських ремісників тощо.

До початку XII ст. у феодальній Європі на перший план виходить клас воєнної аристократії – лицарство. У лицарському середовищі починають цікавитися літературою, музикою, поезією (Левин, 1973: 46). Важливою складовою частиною лицарської культури XI–XIII ст. була куртуазна поезія. Свого найбільшого розквіту вона досягла у творчості мандрівних поетів-музикантів – трубадурів та труверів. Трубадурами називали світських поетів, які походили з різних прошарків суспільства, головною темою їхніх творів була куртуазна любов (Гісем, 2013: 139). Трубадури з'явилися у другій половині XI ст., спочатку

в Південній Франції, у Провансі, де вперше в Європі сформувалася літературна мова. Труверами називали трубадурів на півночі Франції (Левин, 1973: 46). Поезія трубадурів обов'язково виконувалася під акомпанемент музичних інструментів самими трубадурами або найнятими мандрівними співцями-жонглерами. Серед трубадурів були навіть жінки, зокрема Елеонора Аквітанська. Наприкінці XIII ст. з підкоренням Провансу французькими королями і за підтримки католицької церкви багата культура регіону була знищена (Гісем, 2013: 139). Слідом за Францією мистецтво мандрівних співаків-лицарів розцвіло у XII ст. в Німеччині. Воно дістало назву «мінезанг», що в перекладі означає «любовна пісня» (Левин, 1973: 47). Мінезингери, спираючись на народні пісні, оспівували високе кохання, красу природи, особливо весни. Найвидатнішим мінезингером вважається Вальтер фон дер Фогельвайде (Гісем, 2013: 140). У репертуарі трубадурів, труверів та мінезингерів були любовні пісні, пісні-жалоби, втішні пісні, пісні-пасторалі (прообрази пастушачої поезії), пісні-посвяти, варіації (пісні баладного характеру), численні хороводні й танцювальні пісні. Лицарі-трубадури працювали у співдружності з мандрівними музикантами з народу – жонглерами. Останні наймалися за плату і тривалий час жили в лицарських замках як учителі музики. Жонглер, що поступив на службу до лицаря, називався менестрелем. Виняток становили німецькі мінезингери, які без участі жонглерів-менестрелів виконували свої твори. Мандруючи з лицарями, жонглери супроводжували їхній спів грою на різних музичних інструментах: струнних (щипкова віола, ліра, арфа, псалтеріум тощо), духових (флейтові і гобойні типи, басові труби, різноманітні роги, дудки тощо). Окрім цього, жонглери разом із лицарями брали участь у музично-поетичних турнірах, нерідко писали музику для трубадурів (Левин, 1973: 48).

Водночас із мистецтвом лицарів-трубадурів у другій половині XI ст. в Європі розвивається музична культура, пов'язана зі становленням середньовічних міст (Левин, 1973: 46). Невід'ємною частиною міської культури була творчість мандрівних акторів, музикантів, співаків, танцюристів і акробатів, фокусників, яких називали жонглерами. Вони були улюбленцями мешканців

міст. Мандруючи від міста до міста, вони показували свої вистави на міських площах просто неба (Гісем, 2013: 140). Народне музикування в містах тісно пов'язане з ярмарками, вулицями, тавернами. У цей час дуже поширюються сатиричні пісні, інсценування й памфлети, породжені мистецтвом жонглерів, шпільманів та менестрелів. Шпільмани – мандрівні комедіанти, співаки, музиканти в середньовічній Німеччині. При дворах виникають інструментальні та вокальні капели, які виступали не лише під час богослужінь, а й для виконання застольної музики. У придворних концертах брали участь жонглери й менестрелі (Левин, 1973: 50).

З розвитком міст більшість мандрівних музикантів переходять на осілий спосіб життя, що дозволило їм уникнути переслідувань із боку церкви. До XIV ст. у середньовічних європейських містах виникають цілі колонії музикантів. Використання музичних інструментів стає невід'ємною частиною міського побуту. Конкретні музичні інструменти супроводжували різні свята, передували промовам провісників, подавали сигнали на сторожових баштах для зазначення часу доби, попередження про наближення чужого війська тощо. Із часом вимоги до якості виконання таких сигналів збільшувалися – на башти почали призначатися кваліфіковані музиканти (Левин, 1973: 53). Окрім цього, активно починає розвиватися світська музика, з'являються перші ансамблі й оркестри, які вимагали від виконавців професійної гри на різних музичних інструментах.

Композитори писали п'єси без вказання інструментів. Це дозволяло музикантам виконувати композицію на різних інструментах (Усов, 1989: 13). У XVI ст. у Відні виконавців на дерев'яних духових інструментах використовували для врочистих заходів, процесій і танців. Музиканти змінювалися від одного інструмента до іншого, щоб уникнути монотонності у звучанні творів, урізноманітнити виступи виконавців (Joffe, 2016). У XVII ст. на територіях колишньої Русі до будинків багатіїв почали запрошуватися польські музиканти, які грали на різних інструментах та навчали цього ремесла своїх замовників (Усов, 1975: 89).

У XVII ст. французький придворний композитор Жан-Батист Люллі включав до своїх творів партії гобоїв, які мали грати інші гравці з дерев'яних духових інструментів. Як диригент Жан-Батист Люллі здійснював величезний вплив на французьке інструментальне мистецтво XVII ст. та брав активну участь у вихованні музикантів. Він перший уводить *конкурсні іспити*, у результаті яких в оркестр відбиралися кращі з найкращих. В оркестрі опери за Ж.-Б. Люллі грали 50 музи-

кантів, серед яких були відомі віртуози та композитори (Левин, 1973: 122). При французькому королівському дворі у XVII–XVIII ст. серед музикантів-мультиінструменталістів спостерігалися знамениті династії: Отетери, Філідори, Шедевілі. Видатний флейтист Жак-Мартін Отетер, наприклад, грав на гобої, блок-флейті, скрипці, клавесині, мюзеті. Йоганн Йоахім Кванц також грав на різних інструментах, як-от: скрипка, гобой, труба, фагот, поздовжня флейта, тромбон, корнет, басова віола, віола да гамба, валторна (Білас, 2018).

У Німеччині протягом XVII та XVIII ст. у муніципалітетах працювали обдаровані міські музиканти-мультиінструменталісти, відомі як “Stadtpeifers” («Міський свист» у перекладі з нім.). Кілька поколінь родини Й. С. Баха належали до цієї професії, і сам Й. С. Бах був призначений для цієї кар'єри, якби не зважився слідувати за старшим братом, який став церковним органістом. В епоху бароко найвидатніші європейські оркестри демонстрували схильність до використання дублерів із дерев'яних духових інструментів. Це дозволило фаготистам та гобоїстам (панівні інструменталісти того часу) грати на флейтах та кларнетах. У великому Мангаймському оркестрі XVIII ст. працювали гобоїсти, які «подвоювалися» (були дублерами) на флейті та кларнеті. Кілька творів Й. Гайдна та В. Моцарта були задумані з подвійними партіями, тобто вимагали від гобоїстів переходити на флейти чи кларнети протягом одного твору. Наприклад, це можна бачити в симфоніях Гайдна № № 9 і 24 та в симфоніях Моцарта № № 6, 9, 12 та 24 (Joffe, 2016).

Жорстока конкуренція, прагнення захистити свої права від чужих музикантів, необхідність взаємної підтримки привели до виникнення міських музичних корпорацій. Кожен охочий вступити до корпорації повинен був пройти спеціальний курс навчання: для діяльності в сільській місцевості (1 рік) або для гри в містах (2 роки). Члени корпорації були зобов'язані грати на всіх міських святах: парадах, банкетах, балах, весіллях, виборах ради тощо. Кожен виступ оплачувався відповідно до точно розробленого тарифу. Іноді музикантські цехи різних міст об'єднувалися у величезні союзи музикантів, що охоплювали цілі провінції. Привілеї музикантських союзів підтверджувалися верховною державною владою, а їхні керівники отримували широкі повноваження. Найпершим таким союзом було «Братство святого Миколи», яке зародилось у Відні в 1286 р. і поширилося на Баварію. Мюнхенський союз охопив всю провінцію Вюртемберг; із Страсбурзького виникло «Рапшольштайнське королівство дударів» (Левин, 1973: 53).

У Франції більше чотирьох століть (1321–1776 рр.) існувала «Менестрандіза» – корпорація менестрелів, музикантів, танцюристів і артистів вуличних театрів. Розквіт припав на XVI ст. Це була організація із суворою ієрархією: із закритою радою майстрів, трьома керівниками й одним генеральним директором, який мав звання «короля менестрелів» або «короля скрипки» і призначався самим королем Франції. У 1659 р. французький король Людовик XIV наділив «Менестрандізу» правом допускати музикантів до публічних виступів. Грати публічно могли лише ті, хто заплатив мито в «Менестрандізу». Ця організація надавала звання музиканта тільки після чотирьох років навчання і після тривалого іспиту, що проходив у присутності короля або його представників. У XVII ст. вплив «Менестрандізи» починає поступово слабшати через появу сильних об'єднань, які не бажали підкорятися правилам корпорації. Ними були: *придворна Королівська капела, Королівська академія танцю* (1661 р.), *Королівська академія музики* (1669 р.). Низка судових процесів «Менестрандізи» із цими організаціями не дала результатів. У 1693 р. група композиторів, серед яких був Франсуа Куперен, подає Людовику XIV скаргу на «Менестрандізу», звинувачує корпорацію в тому, що вона надмірно обмежує свободу музикантів. Аналогічна петиція була подана в 1707 р., і кожен із цих випадків мав для «Менестрандізи» негативні наслідки. За підсумками цих подій у 1717 р. Ф. Куперен написав 5-частинну сюїту “*Les Fastes de la grande et ancienne Menestrandise*” («Святкування великої і давньої Менестрандізи»). Це ціла галерея пародійних образів паризьких менестрелів, корпорації яких обмежували діяльність музикантів поза межами музичних цехів. Там є пародії на пісні і танці менестрелів, на їхні ходи, свята, навіть на вуличні п'яні бійки. Є там і сумні сторінки, де проривається співчуття композитора до бідних музикантів та їхнього невеселого життя. Корпорація менестрелів на 46 років залишилася без керівника (1695–1741 рр.). У 1776 р. «Менестрандіза» скасовується (Менестрандіза, 2020). Незважаючи на це, явище гри на різних музичних інструментах залишається у творчості бродячих музикантів та в народному мистецтві.

Якщо говорити про українські землі, то в першій половині XI ст. на територіях Русі високого рівня досягає прикладне мистецтво. У селянському середовищі розвивається фольклор. З'являється народне мистецтво скоморохів (Усов, 1975: 8–9). Ними були різносторонні професійні артисти часів Русі й пізнього середньовіччя. Інша їхня

назва, що побутувала в народі, – сміхованці. Вони поєднували в собі таланти музикантів, співаків, фокусників, танцюристів та інші. Виступи цих лицедіїв супроводжувалися грою на різних музичних інструментах: гудках, гушлях, басах, дудах, зозульках, сопілках, бубнах тощо. Завдяки своїм умінням розважати і веселити людей, відволікати від повсякденних клопотів і турбот скоморохи набули великої популярності серед народу. У давньоруських текстах збереглися такі назви скоморохів: «ігреці», «глумці», «перелесники», «сміхотворці», «гудці», «шпільмани» та інші (Курочкін, 2012). Зображення скоморохів-музикантів є на одній із фресок Софійського собору в Києві, датованій 1037 р. У народних піснях та казках також часто трапляється образ народного професійного музиканта, актора-скомороха. Це – вишукані співаки та виконавці на різних народних інструментах, комічні актори, учасники всіх свят (Усов, 1975: 8–9). Прикладами українських народних пісень, що містять образи народних музикантів, є: «На вулиці скрипка грає», «Заграй мі, цигане старий», «Летіла пава, летіла», «У нашої свашки весілля гуляло», «Заграй мі, гудачку».

Простий людя Стародавнього Києва (XI ст.) любив духові інструменти. Вони були неодмінним супроводом усіх свят, гулянь, народних ігрищ. Найбільш популярними інструментами в мандрівних скоморохів-дударів були: окарини (глиняні свистульки яйцевидної форми), кувикли, або цівниці (різновид флейти Пана), сопіли (інструменти на кшталт поздовжньої флейти), жалійки (інструменти з одинарним язичком), роги, дерев'яні труби, сурни (інструменти на кшталт гобоя з різким звуком), різноманітні дудки тощо. Мистецтво мандрівних музикантів передавалось із покоління в покоління («від батька до сина») (Апатський, 2000).

У XII та XIII ст. мистецтво скоморохів продовжує розвиватися. Київські князі часто запрошували на різні церемонії не лише русинських умільців гри на різних інструментах, гуслах, гудках, басолях дерев'яних духових, ударних, а й іноземних музикантів. У Дрогобичі й інших містах України деякі скоморохи через економічні чинники об'єднувались у музичні цехи і платили податки (Курочкін, 2012).

У XV та XVI ст. діяльність скоморохів поступово витіснялася церквою, бо їхнє мистецтво часто висвітлювало недоліки наявного ладу та закликало народні маси до активних дій (Усов, 1975: 9–10). Через переслідування й заборони репертуар скоморохів не зберігся в цілісному вигляді. Уявлення про нього можна скласти з окремих тем і фрагментів календарних, весільних,

гумористичних пісень, ігрових сценок у новорічних обрядах «Коза» і «Маланка» та з усної прози (казки, прислів'я, нісенітниця, анекдоти) (Курочкін, 2012). У XVIII–XIX ст. мистецтво українських скоморохів знайшло своє продовження в ритуальній практиці колядників і щедрівників, у витівках весільних ряджених, у діяльності ярмаркових балаганщиків, ведмежатників, вертепників. До XX ст. на білоруському й українському Поліссі сільських музик називали «скоморохами» (Курочкін, 2012). Інструментальне мистецтво в житті українського народу завжди відігравало важливу роль. Ігор Мацієвський зазначав, що всі обряди, свята відбувалися з музикантами. «Немає гуцула, який не грав би на кількох інструментах: сопілці, трембіті чи волинці, скрипці чи цимбалах. Музикальність українських людей вражає!» (Мацієвський, 2007: 75).

Бродячі музиканти Західної та Центральної Європи грали за допомогою однієї руки на флейті, а іншої – на барабані («барабанна флейта»). Прикарпатський сільський музикант Д. Сенік заміняв цілий ансамбль: однією ногою за допомогою педального механізму керував цимбалами, іншою ногою – барабаном із тарілкою, у руках – скрипка (Мацієвський, 2007: 92). У 1788 р. в Москві виступав чеський музикант Й. Фіала – віртуоз на віолі, гобой та ще двох інструментах (Мацієвський, 2007: 191).

У результаті проведеного аналізу вищесказаного виділимо причини спаду мультиінструменталізму в музичному мистецтві європейських країн другої половини XVIII ст.: 1) створення професійних оркестрів, підвищення вимог до виконавців-мультиінструменталістів, уведення конкурсних іспитів під час прийому в оркестр; 2) закриття музичних цехів через появу інших професійних об'єднань, які не були учасниками корпорації мультиінструменталістів.

Початком відродження популярності мультиінструменталізму як явища в сучасному розумінні можна вважати винаходження музичного інструмента саксофона. Адольф Сакс, бельгійський віртуозний флейтист та кларнетист, створив інструмент, який суттєво зміцнив духові секції у французьких військових оркестрах середини XIX ст. У результаті протягом 1850-х рр. саксофон став відомим військовим інструментом оркестру в Європі, а першими гравцями на саксофонах були кваліфіковані кларнетисти. Новий інструмент зробив свій перший значний вплив в Америці наприкінці XIX – на початку XX ст. як учасник циркових шоу, духових і танцювальних колективів, а також піт-гуртів водевілів. У 1910–1930-х рр. популярність саксофона у США (та кількість саксофонних дублерів)

різко зростає завдяки діяльності Пола Вайтмена, успішним виступам талановитого саксофоніста Руді Відофта й секстета саксофоністів “Six Brown Brothers”. З 1927 р. в мюзиклах на Бродвеї почали з'являтися перші вакансії «подвійних крісел» для мультиінструменталістів-дублерів. З міркувань компактності сцен *аранжування* супровідної музики робилося таким чином, щоби вона без якісних втрат гралася якомога меншою кількістю виконавців. З відомих саксофоно-кларнетових виконавців першої половини – середини XX ст. можна відзначити Бастера Бейлі, Барні Бігарда, Джонні Годжеса, Дональда Редмана, Коулмана Гокінса. Прикладом найбільш популярного ДД-дублера – гравця на різних дерев'яних духових інструментах в історії є Джин Сипріано (Joffe, 2016).

Для багатьох сучасних гравців на дерев'яних духових інструментах у Бродвеї подвоєння (дублерство) є важливою частиною професії, а робочі місця, які створюють бродвейські мюзикли, залишаються чи не найбільшим джерелом доходу та можливостями працевлаштуватися для будь-якого комерційного *саксофонного дублера* у 2010-х рр. (Joffe, 2016). Так, наприклад, у сучасній бродвейській виставі «Крижане серце» штатний музикант Чарльз Піллов виконує партії флейти, гобоя, англійського рижка, кларнета та тенорового саксофона за один сеанс показу дійства (Frozen Orchestra, 2018).

На початку XXI ст. все в більшій кількості країн можна спостерігати випадки *офіційного працевлаштування* музикантів як дублерів – у Великій Британії, Австралії, Новій Зеландії, Франції, Канаді, Японії тощо. Прикладом можуть бути Девід Саммер, Джош Плотнер, Джеймс Моррісон, Шимоба Мінамі, Джин Сипріано, Метт'ю Гсу та багато інших.

З вищесказаного ми побачили, що в різні історичні періоди музикантів, що грають на кількох музичних інструментах, називали по-різному. Визначимо сутність понять «музичний мультиінструменталізм» та «мультиінструменталіст» у сучасному розумінні.

Слово «мультиінструменталізм» складається із двох частин:

1. «Мульти-» – від лат. *multi*, що означає «багато», «кілька».

2. «Інструменталізм» – від лат. *instrumentum*, яке означає «знаряддя», та давньогрецького наростка *-ismós*, який у нашому випадку використаний як позначник дії чи стану, що належить до якогось окремого класу або групи осіб (СТСУМ, 2006).

Тобто поняття «мультиінструменталізм» з етимологічного погляду дослівно окреслює спільну

для якоїсь групи осіб діяльність, в основі якої лежить використання кількох знарядь праці. У музикантів такими знаряддями є музичні інструменти. У контексті музичного мистецтва різні науковці та музиканти дають різні варіанти трактування цього терміна.

І. Мацієвський у своїй праці дав таке визначення: «Мультиінструменталізм – володіння кількома музичними інструментами, необхідна якість для керівника ансамблю» (Мацієвський, 2007: 191).

У джазовому словнику університету Колумбії дається таке визначення мультиінструменталізму: «гра на інструментах різних типів як засіб розширення творчих можливостей музиканта» (Jazz Glossary).

Ми бачимо, що всі визначення поняття «мультиінструменталізм» так чи інакше згадують про вміння музиканта грати на кількох різних музичних інструментах.

Спільнокореневий до поняття «мультиінструменталізм» термін «мультиінструменталіст» утворений іншим давньогрецьким наростком *-istēs*, який, попри велику кількість варіантів застосування, завжди вказує на особу, точніше, на її зв'язок із тим, що описує корінь слова: дисципліною, діяльністю, синдромом, ідеологією тощо. Етимологічно термін «мультиінструменталіст» можна розтлумачити так: «особа, яка використовує кілька знарядь праці», проте це лише за умови трактування наростка *-istēs* як такого, що позначає особу, яка займається якоюсь діяльністю.

Автор статті пропонує таке визначення поняття «мультиінструменталіст» у контексті музичного мистецтва – музикант, який володіє технікою гри на двох і більше неблизькоспоріднених інструментах однієї або кількох різних груп.

Під *інструментами однієї групи* маються на увазі інструменти з однаковим принципом звукоутворення. В одній групі – музичні інструменти всіх типів спорідненості (близька, середня, далека). *Інструменти різних груп* – інструменти з різним принципом звукоутворення та мають різну початкову методику навчання та техніку гри (наприклад, струнні смичкові, клавіатурні, духові тощо). *Близькоспоріднені інструменти* – інструменти, що мають дуже схожий принцип звуковидобування та схожу або ідентичну (єдину) початкову методику навчання (принципи однієї методики підходять для опанування кількох інструментів – напр., методика опанування гри на скрипці цілком підходить до альтя). *Рівень спорідненості* музичних інструментів визначається за тим, як людина взаємодіє з ними (Голобородов, 2021).

У сучасній термінології є низка синонімічних термінів, які так чи інакше заміщують назву «музикант-мультиінструменталіст»:

– «музичний дублер» (від лат. *duplus* – «двійний», «подвоєний», «парний»). Назва “doubler” поширена в англійських країнах;

– «мультиплеєр», «мультигравець» (яп. マルチプレイヤー). Термін поширений в Японії;

– «альфасоліст» (англ. *alphasoloist*) – музикант, що *самостійно* записує студійні треки за допомогою одноосібного виконання партій усіх необхідних музичних інструментів та вокалу;

– «людина-оркестр» (англ. *one-man band*) – музикант, який грає *водночас* на кількох інструментах;

– «скоморох», «жонглер», «менестрель», «трубадур», «трувер», «мінезингер», «шпільман» – історичні назви артистів, які, як зазначено в деяких писемних згадках, грали на різних музичних інструментах.

До терміна *музичний мультиінструменталізм* синонімами в українській мові є *дублерство* (*дублювання*) або *інструментальне подвоєння*.

У сучасному музичному мистецтві найбільш поширеним типом мультиінструменталіста є *дублер на дерев'яних духових інструментах* (англ. *woodwind doubler* або *reed doubler*). Розгляньмо його детальніше.

Дублер на дерев'яних духових інструментах (далі – ДД-дублер) – це музикант, який уміє грати принаймні на двох дерев'яних духових інструментах з однієї або кількох традиційних дерев'яно-духових родин (флейти, кларнети, саксофони, гобої, фаготи) та застосовує це вміння, тобто гру більше ніж на одному інструменті, під час концертного виступу. Гравці, які грають на двох інструментах з однієї родини (напр., гобой і англійський ріг, кларнет та бас-кларнет, флейта та піколо), зазвичай мають меншу оплату праці, ніж музиканти, які володіють інструментами з різних дерев'яно-духових родин (Woodwind doubler, 2021). Автор статті останніх відносить до вільжомультиінструменталістів. Також ДД-дублером можна вважати виконавця на кількох народних або етнічних дерев'яних духових інструментах (наприклад, блок-флейти, пан-флейти, ірландській флейти тощо).

За багато років у *класичній музиці* склалися чіткі традиції подвоєння: за необхідності змінити інструмент під час твору зміну робить не головний гравець секції, а допоміжний. Наприклад, музикант, який виконує партію другої флейти, за потребою буде «подвоюватися» на піколо, а 2-й гобоїст – на англійському ріжку. У комерційній

роботі, включно з голлівудськими кінофільмами, рекламними роликами та бродвейськими мюзиклами, практика дублювання поступово еволюціонувала. Деякі талановиті ДД-дублери завдяки наполегливості та цілеспрямованості розвинули прекрасні навички гри на музичних інструментах із трьох, чотирьох і навіть із усіх п'яти традиційних дерев'яно-духових родин (зазначених вище). Термін «дублер» застосовується незалежно від того, на скількох (двох чи більшій кількості) інструментах грає музикант (тобто той, хто грає на саксофоні, флейті та кларнеті, не є «триплетом») (Woodwind doubler, 2021).

Зважаючи на вищеописане, пропонуємо таке тлумачення терміна *мультиінструменталізм* у контексті сучасного музичного мистецтва: «музичний мультиінструменталізм – це явище володіння грою на двох або більше неблизькопоріднених музичних інструментах з однієї або кількох різних груп». Спорідненість та розподіл інструментів за групами мають визначатися класифікацією музичних інструментів за методою взаємодії людини з ними.

Висновки. У результаті проведеного аналізу низки джерел з історії виникнення та розвитку мультиінструменталізму було з'ясовано, що музичний мультиінструменталізм бере свій початок від видовищних виступів народних музикантів середньовіччя. Виявлено причини поширення мультиінструменталізму в середніх віках та причини його спаду наприкінці XVIII ст. У статті описано значення винаходження саксофона для відродження музичного мультиінструменталізму. Уточнено сутність понять «музичний мультиінструменталізм» та «музикант-мультиінструменталіст» у реаліях початку XXI ст. Наведено синонімічний ряд до поняття «мультиінструменталіст».

Результати нашого дослідження можуть у майбутньому бути використані студентами та викладачами на заняттях з інструментознавства, історії виконавського мистецтва. Окрім цього, визначення сутності поняття музичного мультиінструменталізму відкрило необхідність подальшого дослідження таких питань, як: вивчення рівнів спорідненості музичних інструментів та розроблення класифікації музичних інструментів за методою взаємодії людини з ними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. Духові інструменти в музичному житті людства. *Мистецькі обрії* : збірник наукових праць. Київ : Музична Україна, 2000. Вип. 2. С. 105–115.
2. Білас В. Традиції мультиінструменталізму у духовому мистецтві Німеччини та Франції XVIII ст. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць. Рівне : Волинські обереги, 2017. Вип. 10. С. 166–170.
3. Гісем О., Мартинюк О. Всесвітня історія : довідник. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2013. 784 с.
4. Голобородов Д. Специфіка підбору музичних інструментів та навчального репертуару для майбутніх мультиінструменталістів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць. Рівне : Волинські обереги, 2021. Вип. 13. С. 131–135.
5. Курочкін О. Скоморохи. *Енциклопедія історії України*. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 9. С. 610–611.
6. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград : Музыка, 1973. Ч. 1. 264 с.
7. Мацневский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алма-Ата : Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
8. Менестрандиза. 2020. URL: <https://amp.ru.google-info.com/7317128/1/menestrandiza.html> (дата звернення: 24.04.2021).
9. Сучасний тлумачний словник української мови / за ред. В. Дубічинського. Харків : ВД «Школа», 2006. 1008 с.
10. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1989. 105 с.
11. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1975. 199 с.
12. Edward Joffe. The Evolution of Doubling, 2016. URL: <https://www.local802afm.org/allegro/articles/the-evolution-of-doubling/> (дата звернення: 24.04.2021).
13. Frozen Orchestra. 2018. URL: <http://www.broadwaymusicians.com/frozen> (дата звернення: 02.05.2021).
14. Jazz Glossary. Multi-instrumentalism. URL: <https://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/multiinstrumentalism.html> (дата звернення: 25.04.2021).
15. Woodwind doubler. 2021. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Woodwind_doubler (дата звернення: 25.04.2021).

REFERENCES

1. Apatskyi V. Dukhovi instrumenty v muzychnomu zhytti liudstva [Wind instruments in the musical life of mankind]. *Art horizons* : a collection of scientific works. Kyiv : Musical Ukraine, 2000. Issue 2. P. 105–115 [in Ukrainian].
2. Bilas V. Tradytzii multyiinstrumentalizmu u dukhovomu mystetstvi Nimechchyny ta Frantsii XVIII st. [Traditions of multi-instrumentalism in the wind art of Germany and France in the XVIII century]. *History of formation and prospects of development of wind music in the context of national culture of Ukraine and abroad* : a collection of scientific works. Rivne : Volyn charms, 2017. Issue 10. P. 166–170 [in Ukrainian].
3. Hisem O. Vsesvitnia istoriia : dovidnyk [World History : A Handbook] / O. Hisem, O. Martyniuk. Kamyanets-Podilsky: FOP Sysyn O., 2013. – 784 p. [in Ukrainian].

4. Holoborodov D. Spetsyfika pidboru muzychnykh instrumentiv ta navchalnoho repertuaru dlia maibutnykh multyinstrumentalistiv [Specifics of selection of musical instruments and educational repertoire for future multi-instrumentalists]. *History of formation and prospects of development of wind music in the context of national culture of Ukraine and abroad* : a collection of scientific works. Rivne : Volyn charms, 2021. Issue 13. P. 131–135 [in Ukrainian].
5. Kurochkin O. Skomorokhy [Buffoons]. *Encyclopedia of the History of Ukraine*. K. : Naukova dumka, 2012. V. 9. P. 610–611 [in Ukrainian].
6. Levyn S. Dukhovye instrumenty v istorii muzykalnoi kultury [Wind instruments in the history of musical culture]. L. : Music, 1973. Part 1. 264 p. [in Russian].
7. Matsievskii Y. Narodnaia instrumentalnaia muzyka kak fenomen kultury [Folk instrumental music as a cultural phenomenon]. Almaty : Daik-Press, 2007. 520 p. [in Russian].
8. Menestrandiza [Menestrandiza], 2020. : website. URL : <https://amp.ru.googl-info.com/7317128/1/menestrandiza.html> (Last accessed: 24.04.2021) [in Russian].
9. Suchasnyi tлумachnyi slovnyk ukrainskoi movy [Modern explanatory dictionary of the Ukrainian language] / ed. V. Dubichynsky. Kharkiv : VD “School”, 2006. 1008 p. [in Ukrainian].
10. Usov Yu. Istoriia zarubezhnogo ispolnitelstva na dukhovnykh instrumentakh [History of foreign performance on wind instruments]. M. : Music, 1989. 105 p. [in Russian].
11. Usov Yu. Istoriia otechestvennogo ispolnitelstva na dukhovnykh instrumentakh [The history of domestic performance on wind instruments]. M. : Music, 1975. 199 p. [in Russian].
12. Edward Joffe. The Evolution of Doubling, 2016 : website. URL: <https://www.local802afm.org/allegro/articles/the-evolution-of-doubling/> (Last accessed: 24.04.2021).
13. Frozen Orchestra, 2018 : website. URL: <http://www.broadwaymusicians.com/frozen> (Last accessed: 02.05.2021).
14. Jazz Glossary. Multi-instrumentalism : website. URL: <https://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/m/multiinstrumentalism.html> (Last accessed: 25.04.2021).
15. Woodwind doubler, 2021 : website. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Woodwind_doubler (Last accessed: 25.04.2021).