

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
ДНІПРОПЕТРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ ім. М. ГЛІНКИ

В. В. ГРОМЧЕНКО

**ДУХОВЕ СОЛО
В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ АКАДЕМІЧНІЙ
КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ
XX – ПОЧАТКУ XXI ст.
(тенденції розвитку, специфіка, систематика)**

Монографія

Київ – Дніпро
ЛІРА
2020

УДК 78.087.1

Г 87

*Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол № 1 від 21.01.2020 р.)*

Рецензенти:

Юдкін І. М. – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Посвалюк В. Т. – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений артист України, професор кафедри «Мідні духові та ударні інструменти» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Карп'як А. Я. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри «Духові та ударні інструменти» Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

Єфремова Л. О. – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Вовк Р. А. – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри «Дерев'яні духові інструменти» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Науковий консультант:

Немкович О. М. – доктор мистецтвознавства, завідувач відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Громченко В. В.

Г 87 Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.

ISBN 978-966-981-349-7

Монографію присвячено дослідженню духового соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. У роботі висвітлено основні тенденції розвитку сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах від Античності до початку ХХІ століття включно, визначено специфіку та здійснено систематику сценічно-індивідуальної духової практики соло в академічній музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Дослідження адресоване музикознавцям, культурологам, композиторам, виконавцям, викладачам, студентам, а також усім, хто цікавиться духовим академічним музично-виконавським мистецтвом.

УДК 78.087.1

© Громченко В. В., 2020

© Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2020

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2020

© ЛІРА, 2020

ISBN 978-966-981-349-7

З М І С Т

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1.	
ДУХОВЕ СОЛО	
ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	16
РОЗДІЛ 2.	
ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ДУХОВОГО СОЛО	
ВІД АНТИЧНОСТІ ДО ПОЧАТКУ ХХ ст.	
2.1. Витоки індивідуальної художньо-виконавської духової практики	37
2.2. Специфіка одноосібного духового виконавства в епоху Середньовіччя.....	53
2.3. Характерні риси музичної творчості епохи Відродження в індивідуальному духовому виконавстві	62
2.4. Барокові риси сценічно-одноосібного духового виконавства	73
2.5. Історичні суперечності в розвитку духового соло класицистського і романтичного періодів	89
РОЗДІЛ 3.	
ДЕТЕРМІНАНТИ ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ДУХОВОГО	
СОЛО В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ	
XX – ПОЧАТКУ ХХІ ст.	
3.1. Соціокультурні передумови духового соло	100
3.2. Академічний духовий інструментарій як чинник неповторності духового соло	115
3.3. Інструктивно-педагогічний аспект духового соло	127
3.4. Психофізіологічні особливості сценічно-одноосібного духового виконавства	135

РОЗДІЛ 4.

ДУХОВЕ СОЛО В ЄДНОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ У ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ ст.

4.1. Взаємодія композиторської та виконавської творчості як чинник розвитку духового соло.....	144
4.2. Виконавські засоби виразності в аспекті інструментальної спеціалізації	151
4.3. Трансформації художньо-образного аспекту духового соло.....	195
4.4. Специфічні риси духового соло в контексті мистецтва постмодернізму	229

РОЗДІЛ 5.

СИСТЕМАТИКА ДУХОВОГО СОЛО ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

5.1. Жанрова та стильова систематика композиторської творчості у сфері духового соло.....	240
5.2. Жанрова та стильова систематика духового соло в аспекті персоналістичної композиторської та виконавської специфіки	246

ВИСНОВКИ	252
-----------------------	------------

ДОДАТКИ	257
----------------------	------------

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	265
--	------------

ВСТУП

В історії європейської музично-виконавської культури виразно виокремлюється постать соліста – сценічно-одноосібного творця, самобутнього інтерпретатора художньо-образного змісту композиторського твору. Відтак, сформувався величезний пласт академічних сольних композицій, зокрема духового соло, які дедалі частіше входять до концертно-конкурсних програм, стають невід’ємною складовою навчально-педагогічного репертуару, фокусують у собі своєрідність композиторської та виконавської діяльності у сфері духового академічного музичного мистецтва.

У сучасному розумінні соло (італ. *solo*, від лат. *solus* – один) означає процес одноосібного виконання чи то музикантом (інструменталістом, співаком), чи то танцівником, актором певного фрагменту художнього твору, водночас художньо самотійну сольну композицію, безпосередньо створену для виконання лише одним артистом. Одне з найвідоміших визначень соло, як фрагменту музичної композиції, міститься у московській «Музыкальной энциклопедии», де соло тлумачиться як «...мелодично розгорнутий, найчастіше віртуозний виступ одного співака або інструменталіста, який зосереджує на собі увагу слухачів. Інші вокальні або інструментальні партії, які звучать одночасно із соло утворюють супровід, акомпанемент. Тривалість соло може бути різною – від декілька тактів до цілих розділів. ... У класичному та сучасному концерті поряд зі «справжніми» сольними епізодами (інструментальні соло у виконанні артистів оркестру – В. Г.) майже скрізь застосовується соло інструмента (або інструментів) на тлі оркестрового супроводу. Такого роду соло розповсюджені й у балетах (часто складають в них окремий номер)» [319, 181]. Як правило, твір соло, зокрема, в царині духового виконавства, має надзвичайно виразний, витончено-рельєфний характер тематизму, що виявляється й у природі його розвитку.

Інший зміст вкладається в поняття соло як змістовно завершеного, самотійного художнього твору. Відтворення на сцені лише одним митцем (музикантом, танцівником, актором) відповідного змісту, сюжету, драматургії формує творчу самодостатність та своєрідність композицій соло. Так, художній твір соло у словнику української мови за редакцією І. Білодіда

визначається наступним чином: «Танок або окрема партія, частина його, які виконує один танцюрист», а також «музичний твір чи окрема його партія, які виконує один інструмент або один співак» [314, 444]. Тлумачний словник російської мови Д. Ушакова серед різних визначень поняття «соло» містить таке: «Танець, виконуваний однією особою (театр)» [333, 1170]. У сучасному словнику іноземних музичних термінів та виразів В. Павленка серед можливих варіантів означення поняття «соло» знаходимо визначення музичної композиції *Solo-Violinsonate* – Соната для скрипки соло [313, 298]. У вищезгаданій «Музыкальной энциклопедии» за редакцією Ю. Келдиша вказано: «Музичний твір для одного голосу або одного інструмента (із супроводом або без нього)» [319, 181].

Особливу увагу звертає на себе роз'яснення терміна «соло» у словнику музичних термінів Ю. Юцевича, в якому упорядник подає одразу три, надзвичайно важливі в контексті обраної теми, варіанти тлумачення поняття «соло». Перші два визначення є стереотипними: «1. Музичний твір для одного виконавця (із супроводом або без нього). 2. У симфонічних, хорових та інших великих творах – самостійна партія або епізод, виконуваний солістом» [379, 172]. Але ж третя дефініція соло – «Самостійний виступ одного виконавця» [379, 172], змістовно доповнюючи перше формулювання, розкриває дві взаємозумовлені складові єдиного культурно-мистецького явища – виконання художньо-цілісного, композиційно сформованого сольного твору лише одним виконавцем-солістом [83, 27].

У пропонованій роботі явище «духове соло» розкривається у двох іпостасях – як самостійний художній твір, написаний для одного духового інструмента, та одноосібний (сольний) виступ виконавця-духовика.

Виконавський процес у сценічній репрезентації композицій-соло в різних видах мистецтва має спільні риси. Утверджуючи спілкування виконавця-соліста з глядачами як найвищу цінність моноспектаклю, Р. Колосов констатує: «Відбувається унікальний акт спілкування, діалогу артиста й глядача. Артист, не маючи партнерів на сцені, звертається безпосередньо до глядацької зали, заряджаючи її власною творчою ідеєю, пробуджуючи в людині позицію співпричетності, активної зворотної реакції. Це найголовніша цінність театру одного актора, який завжди

забезпечує підвищену увагу та інтерес до особистості як до такої» [160, 229].

Наведені думки також справедливі стосовно музиканта-соліста: найвищий ступінь взаємної проникливості діалогу соліста й публіки, особлива камерність, інтимність представлення композицій соло належить до основних специфічних характеристик феномену сольного музичного виконавства. Адже композиції соло у виконанні одного музиканта являють собою своєрідний акт подання художньої образності, відповідного емоційного стану слухацькій аудиторії. Водночас виконавець вводить глядачів у власний неповторний духовний світ [90, 82].

Композиції соло висувують до музиканта найвищий ступінь вимогливості щодо його професійної майстерності, відповідних навичок виконавства. Артист, концентруючись на художній образності твору, прагне водночас максимально розкрити потенціал художньо-виражальних можливостей – власних, певного духового інструмента, відповідної сфери виконавства.

Місце виконання художньої композиції соло перебуває у прямій залежності від вищезазначеної специфіки сольної композиторської та виконавської творчості. Так, наприклад, виконання фрагменту оперної вистави не в театрі, а в концертному залі філармонії буде по-іншому сприйматися слухачами. Зосередження в композиціях соло на індивідуальному світі особистості, розкритті її внутрішнього емоційно-психологічного стану в певний момент, віддзеркалення найпотаємніших граней свідомості індивідуума вимагає камерної сфери спілкування артиста з публікою. Великі концертні естради на площах і стадіонах, як правило, унеможливають створення відповідного діалогу між артистом-солістом і публікою.

Феномен духового соло має глибокі історичні корені. Вже сам факт усвідомлення виконавцем інструментальної художньої неповторності, а саме індивідуальності тембру, динаміки звучання, діапазону, регістрових характеристик, віртуозно-технічної гнучкості або, навпаки, її виконавської обмеженості, є яскравим проявом історичної глибинності інструментальної художньо-виконавської духової практики соло.

Історичні витоки духового соло в європейській композиторській та виконавській діяльності сягають архаїчних періодів. Етапною у процесі його становлення як художнього

явища, стала давньогрецька монодія, поширена у практиці стародавніх авлосистів. Середньовічні мандрівні музиканти, численні виконавці-віртуози на багатьох духових інструментах (жонглери, менестрелі, шпільмани, мейстерзінгери, ваганти, арлекіни, скоморохи, дудошники та ін.) зберегли та значною мірою розвинули античне одноголосся. В епоху Відродження, коли відбувалось активне розкриття виражальних можливостей тогочасного музичного інструментарію, сформувалися яскраві зразки одноосібної сольної імпровізації. У добу Бароко з'явилися перші твори-шедеври духового соло (Й.-С. Бах, Г.-Ф. Телеман). Пріоритетність академічного ансамблево-оркестрового музикування та, водночас, сольного виконавства на «емоційно теплих» струнно-смичкових інструментах, а також фортепіано, що мало великий діапазон художньо-виражальних можливостей (зокрема, згадаємо піанізм Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста) у класицистському та романтичному мистецтві зумовило зменшення в той час уваги до явища духового соло з боку композиторів та виконавців.

Упродовж ХХ та, особливо, початку ХХІ століть відбулося відродження сценічно-одноосібного духового виконавства. Академічні духові (дерев'яні та мідні) інструменти в цей період привернули до себе значну увагу як професійних композиторів, так і відомих виконавців-інструменталістів. Має місце істотне розширення кола інструментальних спеціалізацій в означеній сфері. Відтворення художньо-образного змісту музичних композицій досягається завдяки якомога ширшому використанню палітри виражальних можливостей чітко вказаних композитором академічних духових інструментів. Отже, істотно розширилася палітра художньо-виражальних можливостей сольної духової академічної композиторської та виконавської творчості загалом. Відтак удосконалюються відповідні знання музикантів-духовиків та їхні навички щодо новітнього арсеналу музично-інструментальних засобів художньої виразності. У цьому й коріниться відродження давньої історичної традиції, а саме музичного універсалізму, що характеризується поєднанням в одній особі постатей виконавця, композитора, педагога. Утім, на новій сторінці історії таке сполучення розкривається вже не в синкретичній, а в синтетичній іпостасі.

Таким чином, духове соло у виконавському та композиторському мистецтві стверджується як відносно самостійне, художньо-довершене явище сучасної музичної культури. Дедалі частіше духове професійне музично-виконавське мистецтво позначається творчими досягненнями, в яких емоційно-естетична довершеність виконуваних художніх творів досягається завдяки майстерності лише одного сценічно-одноосібного виконавця-інструменталіста – артиста-соліста, підкреслимо, без фортепіанного, ансамблевого або оркестрового супроводу. З цього погляду показовим є як виконавське, так і науково-практичне означення феномену духового соло на численних вітчизняних і міжнародних фестивалях, майстер-класах, конкурсах музикантів-духовиків, а також багатьох наукових конференціях та симпозіумах.

Багатовіковий хронологічний діапазон, принципові зміни, що відбулись у ХХ – на початку ХХІ століть, яскрава самобутність та жанрова й стильова багатоманітність сучасного академічного духового соло, відображення в ньому специфічних рис та провідних процесів еволюції музичної, загалом художньої культури актуалізують осмислення багатьох питань. Поміж них: виявлення основних тенденцій історичної еволюції духового соло впродовж багатьох століть його існування, їх усвідомлення в контексті європейського професійного композиторського та виконавського мистецтва, осмислення специфіки духової академічної сценічно-одноосібної творчості в композиторському й виконавському аспектах на сучасному етапі, її систематика, що, наголосимо, є особливо актуальною з огляду на багатоплановість окресленого музично-творчого явища на межі ХХ–ХХІ століть, тощо.

Деякі питання, пов'язані з технологією виконавського процесу, своєрідністю художньо-виражальної палітри духових академічних інструментів, процесів їх еволюції вже вивчалися на матеріалі найвідоміших творів духового соло такими вченими, як В. Апатський [6–17], К. Мюльберг [231–234], Р. Вовк [49–52], П. Круль [170–172], З. Буркацький [38–41], Г. Марценюк [203–205], А. Карп'як [145–148], І. Гишка [62–64], В. Качмарчик [150–155], В. Богданов [34–36], В. Посвалюк [273–277], С. Цюлюпа [356], Ф. Крижанівський [167, 168], К. Посвалюк [278], Ю. Усов [339–343], А. Кушнір [185, 186], В. Слупський [315], Л. Закопець [129–131], М. Мимрик [211, 212], Б. Бартолоцці [386], Ф. Блджетт [387],

Е. Голдман [387], Я. Делонг [390], Д. Лібман [395], Ч. Найдік [398], Н. Тофф [404], В. Шалонек [401], П. Вестон [409], Г. Ліндман [396] та ін.

Однак спеціального наукового дослідження, в якому панорамно розглядалася б історична еволюція духового соло від найдавніших часів до сьогодення, розкривались провідні діахронні закономірності сценічно-одноосібного виконавства на духових інструментах, виявлялась його специфіка на сучасному етапі та здійснювалася систематика, на жаль, немає. Вказана обставина, а також дедалі активніше звернення сучасних композиторів і музикантів-виконавців до сценічно-одноосібного академічного духового музикування (підкреслимо, без будь-якого фортепіанного, ансамблевого або оркестрового супроводу) зумовлюють *актуальність* пропонованого дослідження.

В центрі уваги у цій роботі – дослідження сучасного стану духового соло, чітко окресленого у своїй специфіці впродовж ХХ – початку ХХІ ст., тобто певного підсумку попереднього багатоміжового історичного процесу, намагання досягнути обране явище в різних аспектах, необхідних для розуміння й пояснення його специфіки у вказаний період. Відтак *метою* означеної праці є вивчення духового соло ХХ – початку ХХІ століть у єдності композиторського та виконавського аспектів, осмислення його в контекстах музичної, художньої культури вказаного періоду й водночас як результату іманентного історичного процесу формування, становлення та розвитку названого явища, здійснення жанрової і стильової систематики аналізованих у монографії творів духового соло.

Зазначеною метою зумовлено розв'язання наступних *завдань*, а саме:

- проаналізувати джерельну базу й наукову літературу з обраної теми;
- вивчити історичний процес еволюції духового соло, починаючи від Античності до кінця ХІХ століття включно;
- визначити детермінанти розвитку сценічно-одноосібного духового академічного виконавства у ХХ – на початку ХХІ століть;

- окреслити особливості композиторської та виконавської творчості у сфері професійного духового соло ХХ – початку ХХІ століть;
- здійснити виконавський аналіз найбільш відомих академічних сценічно-одноосібних композицій духового соло;
- осмислити мистецтво духового соло в контексті естетики постмодернізму;
- створити жанрову й стильову систематику духового соло ХХ – початку ХХІ століть;
- виявити персоналістичну специфіку сучасного духового соло.

Об'єктом дослідження є академічне духове мистецтво в єдності композиторської та виконавської творчості. Безпосереднім *предметом* зазначеного дослідження є духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст., тенденції його історичного розвитку, специфіка та систематика. Вивчення обраної проблеми здійснювалося на художньому матеріалі найбільш знакових, відомих музикантам-духовикам академічних творів духового соло українських та зарубіжних композиторів для дерев'яних та мідних професійних духових інструментів. У своїй сукупності вони складають масштабний і різноплановий у жанровому, стильовому, хронологічному, географічному відношеннях масив творів, що є помітною складовою сучасної європейської музичної культури.

Обраний предмет і завдання зумовили використання в роботі відповідного *методологічного інструментарію*, спрямованого на комплексно-цілісне охоплення явища «духове соло» – осмислення його у співвідношенні синхронного й діахронного аспектів, духової інструментальної специфіки та загальнохудожніх закономірностей ХХ – початку ХХІ ст., виявлення художньо-образної неповторності окремих творів та створення їх жанрової і стильової систематики. Отже, у праці використано такі методи: історичний – у розгляді історичної еволюції духового соло від архаїчних періодів до кінця ХІХ ст. включно; органологічний – у розкритті духових інструментів як чинника неповторності духового соло; виконавського аналізу – в опрацюванні конкретних творів духового соло; теоретичного узагальнення – у створенні жанрової та стильової систематики духового соло; культурологічний підхід – в

осмисленні духового соло в контексті естетики постмодернізму; принцип єдності логічного та історичного в пізнанні – у розгляді взаємодії в духовому соло ХХ – початку ХХІ ст. неповторних конкретно-історичних рис і зумовлених природою духового інструментарію та особливостями сфери сольного музикування.

Предмет і конкретні завдання дослідження визначили його наукову новизну. У роботі вперше:

- комплексно розглянуто духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості;
- визначено провідні тенденції розвитку сценічно-одноосібної духової практики в європейському академічному композиторському і виконавському мистецтві від архаїчних періодів до сучасності включно;
- створено жанрову й стильову систематику задіяних у сучасній виконавській практиці та проаналізованих у цій праці творів духового соло;
- духове соло ХХ – початку ХХІ ст. осмислено в контексті музичної та загалом художньої культури вказаного періоду;
- здійснено спробу дослідження психофізіологічного аспекту сценічно-одноосібної академічної духової художньо-виконавської практики;
- сформовано список основних духових композицій соло, написаних упродовж ХVІІІ – початку ХХІ століть;
- проведено цілісний виконавський аналіз творів духового соло:

Партита а-молл для флейти соло Й.-С. Баха, «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі, Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського, Поема для флейти соло Л. Дичко, «Ното ludens I для...» флейти (або кларнета чи саксофона) соло В. Рунчака, Сюїта «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло Б. Бріттена, «Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба, Соната для кларнета соло Е. Денисова, «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло В. Мартинюк, Три імпровізації для саксофона-альта соло Р. Ноди, «Каскади» для труби соло А. Візутті, Цикл «З подорожніх вражень» для валторни соло В. Буяновського,

Концертна фантазія для туби соло М. Арнольда, Капричіо для туби соло К. Пендерецького та ін.

Отримані результати дослідження можуть бути використані у вивченні широкого кола історичних і культурологічних проблем сучасного професійного духового музично-виконавського мистецтва, при підготовці багатотомних академічних музично-історичних та музично-енциклопедичних видань, у виконавській, популяризаторській, композиторській, культурно-просвітницькій, а також професійній педагогічній діяльності, а саме: у навчальних курсах «Історія виконавства на духових інструментах», «Виконавський аналіз музичних творів», «Інструментознавство», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Композиція», «Педагогічна та виконавська практики» і, безпосередньо, у фахових класах усіх духових академічних інструментів вищих музичних навчальних закладів.

Автор монографії висловлює глибоку вдячність науковому консультанту зазначеного дослідження – доктору мистецтвознавства, завідувачу відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Олені Миколаївні Немкович; рецензентам монографії – доктору мистецтвознавства, члену-кореспонденту НАМ України, провідному науковому співробітнику відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Ігорю Миколайовичу Юдкіну; доктору мистецтвознавства, провідному науковому співробітнику відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Лідії Пилипівні Корній; доктору мистецтвознавства, професору, завідувачу кафедри «Духові та ударні інструменти» Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Андрію Ярославовичу Карпяку; доктору мистецтвознавства, провідному науковому співробітнику відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Людмилі Олександрівні Єфремовій; кандидату мистецтвознавства, професору, заслуженому діячу мистецтв України, завідувачу кафедри «Дерев'яні духові інструменти» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Роману Андрійовичу Вовку

та, на жаль, уже покійному доктору мистецтвознавства, професору, заслуженому артисту України, професору кафедри «Мідні духові та ударні інструменти» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, президенту Всеукраїнської гільдії трубачів Валерію Терентійовичу Посвалюку.

Висловлюю слова щирої подяки вченим, викладачам, композиторам та музикантам-виконавцям, які тією чи іншою мірою сприяли написанню цієї монографії, а саме: доктору історичних наук, професору, академіку НАН України, директору Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Г. А. Скрипник; заслуженому діячеві мистецтв України, професору, ректору Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, піаністу Ю. М. Новікову; доктору мистецтвознавства, професору О. Г. Роценко (м. Харків), доктору мистецтвознавства, професору О. І. Самойленко (м. Одеса); доктору мистецтвознавства, професору Ю. І. Лошкову (м. Харків); доктору мистецтвознавства, професору, заслуженому діячеві мистецтв України М. П. Калашник; доктору мистецтвознавства, професору О. М. Береговій (м. Київ); докторам філософських наук, професорам Ю. О. Шабановій та О. П. Гужві (м. Дніпро), доктору мистецтвознавства, професору О. М. Марковій (м. Одеса); кандидату мистецтвознавства О. В. Зінич (м. Київ); доктору мистецтвознавства, доценту О. Л. Зосім (м. Київ); кандидату мистецтвознавства, доценту І. С. Гишці (м. Львів); кандидату мистецтвознавства, професору С. Г. Горовому (м. Дніпро); кандидату філософських наук, доценту Н. Ю. Тарасовій (м. Дніпро); кандидату філософських наук, доценту Л. І. Мачуліну (м. Харків); кандидату мистецтвознавства, професору З. П. Буркацькому (м. Одеса); кандидату мистецтвознавства, професору А. Д. Черноіваненко (м. Одеса); кандидату мистецтвознавства, доценту М. В. Крупую (м. Одеса); кандидатам мистецтвознавства, доцентам С. А. Щітовій, А. А. Тулянцеву, І. М. Приходько, І. М. Рябцевій, М. І. Варакуті, Ю. В. Фурдуй, Д. Д. Купіній (м. Дніпро); кандидату мистецтвознавства В. В. Кузик (м. Київ); викладачу-методисту Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Л. В. Гонтовій (м. Дніпро); завідувачу відділу «Духові та ударні інструменти» Криворізького музичного коледжу, викладачу-методисту В. В. Онуфрієнку; завідувачу відділу «Духові та ударні інструменти» Кам'янського музичного коледжу,

викладачу-методисту Н. М. Перебийніс; завідувачу відділу «Духові та ударні інструменти» Запорізького музичного училища ім. П. І. Майбороди О. Є. Піддубняку; викладачам спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро) І. О. Грузіну, Г. О. Юшину, В. О. Семерязі, В. П. Ігнатенку, М. З. Руденку, Т. Г. Мазуру, Ю. Ю. Левицькому, П. В. Хмелькову, С. Д. Пятову, Ф. А. Денисенку, О. І. Гуріну, І. В. Гаркуші, В. О. Лебедю, заслуженим артистам України В. Ю. Шульману та О. С. Зернаєвій; композиторам Е. Шнайдеру (м. Мюнхен), В. П. Рунчаку (м. Київ), К. С. Цепколенко (м. Одеса), В. А. Путрі (м. Бахмут), Я. Белай (м. Кам'янське), а також В. М. Мартинюк, О. М. Нежигаю, В. І. Скуратовському, В. М. Фальковій (м. Дніпро).

Уклінна подяка моїй родині та батькам – Громченку Василю Олександровичу та Громченко Катерині Дмитрівні за щирість, розуміння і всебічну підтримку у здійсненні означеного наукового дослідження.

РОЗДІЛ 1

ДУХОВЕ СОЛО ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Вивчення сольної духової композиторської та виконавської творчості спирається на підсумовування даних джерельної і теоретичної баз, зумовлених обраною темою дослідження. Джерельну основу праці утворено академічними композиціями соло, написаними для духових академічних інструментів українськими та зарубіжними композиторами різних історичних періодів, починаючи від епохи Бароко до сучасного етапу включно. Серед них академічні композиції для: **флейти** – Партита *a-moll* Й.-С. Баха, 12 Фантазій Г.-Ф. Телемана, Соната *a-moll* К.-Ф.-Е. Баха, Сюїта № 2 Ж.-Б. Буаморт'є, Рондо-капричіозо А. Стаміца, Каприси А. Фюрстенау, «Сірінкс» К. Дебюссі, Соната З. Карг-Елерта, «Танець кози» А. Онеггера, «Аскези» А. Жоліве, «Щільність 21,5» Е. Вареза, Фантазія М. Арнольда, «Соло» Е. Денисова, Поема Л. Дичко, «Образ» Е. Боцца, «Шлях великого поїзду» Я. Кларка, «Номо ludens I для...» В. Рунчака, Соната Е. Денисова та ін.; **гобоя** – Сюїта «Шість метаморфоз за Овідієм» Б. Бріттена, Фантазія М. Арнольда, «Соло» Е. Денисова, «Вивчення звуків» Х. Холлігера, Сюїта «Маски» С. Кортеса, «Монодія» Г. Розенфельда, «Українські витинанки» Л. Колодуба, «Номо ludens IX (обое: я і гобой), дев'ять невинуватих зупинок для „гулящого” гобоїста» В. Рунчака та ін.; **кларнета** – Каприси Е. Кавалліні, Три п'єси І. Стравінського, Соната Е. Денисова, «Буденні монологи» І. Пауера, Соната Т. Олаха, Фантазія М. Арнольда, «Арлекін» К. Штокгаузена, Прелюд К. Пендерецького, Концерт «Гра над прірвою» Є. Станковича, 20 каприсів І. Оленчика, цикл «Посвяти» Б. Ковача, Монологи Е. Кшенека, «Інтерв'ю на задану тему» В. Мартинюк, «Натхнення» О. Нежигая та ін.; **фагота** – Фантазія М. Арнольда, «Колаж» Б. Бартолоцці, Соната М. Вайнберга, Капричіо В. Ротару, Соната Е. Денисова, Монолог О. Фірсової, «Зошит фаготиста» (дві п'єси для фагота соло) та «Номо ludens XI» В. Рунчака, П'ять етюдів Е. Денисова й ін.; **саксофона** – Три імпровізації Р. Ноди, Соната С. Пілютикова, «Біле вино» Ж. Мішá, етюд-картина «Зранку з високого замку» З. Ковпака, «In B» Г. Гаврилець, «Ворожіння» Є. Подгайця, «Промова» О. Щетинського, цикл

«П'ять соло» Л. Самодаєвої, «Трішки музики на честь Адольфа Сакса» В. Рунчака та ін.; *валторни* – Фантазія М. Арнольда, цикл «З подорожніх вражень» В. Буяновського, «Concorso» Л. Грабовського, «Laudatio» Б. Кроля та ін.; *труби* – «Соло» Е. Денисова, «Каскади» А. Візутті, цикл «Ми побачимо...» Е. Льюїса, П'єса-посвята Т. Докшицеру І. Жванецької, «Номо Ludens V – Інтерв'ю із заїкою або сім хвилин в трубу» В. Рунчака та ін.; *тромбона* – Імпровізація Е. Креспо, «Баста» Ф. Рабе, Дві п'єси А. Скобелева, «Розпади» Л. Юріної, Арія О. Щетинського та ін.; *туби* – Концертна фантазія М. Арнольда, Капричіо К. Пендерецького, Монолог Г. Кóхана, «Номо ludens VIII, три присвяти для туби соло» В. Рунчака та інші твори соло.

Важливою складовою джерельної бази роботи стали програми конкурсів і фестивалів, що були враховані при створенні списку аналізованих у роботі музичних композицій. Ці матеріали стосуються конкурсів: виконавців на духових академічних інструментах (м. Бірмінгем, Англія, 1966; м. Київ, 1976), саксофоністів «Сельмер-Париж в Україні» (м. Київ, 2000), виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. В. С. Антонова (м. Київ, 2013, 2014), флейтистів ім. Георге Діми (м. Клуж-Напока, Румунія, 2015), фестивалю академічного музичного мистецтва «Музика без меж» (м. Дніпро, 2009–2018) [109], а також театральних фестивалів моновистав «Соло» (м. Москва, 2008 – 2018), «Монокль» (м. Санкт-Петербург, 1997–2013), репертуарних програм вітчизняних монотеатрів «МІФ» (м. Київ), «Крик» (м. Дніпро), «Кут» (м. Хмельницький) та ін.

У процесі роботи над темою було використано аудіо-записи композицій соло у виконанні видатних музикантів-духовиків: флейтистів – Ж. Рампаля, О. Ніколé, Л. Перепьолкіна, В. Зверєва; гобоїстів – Х. Холлігера, О. Уткіна; кларнетистів – І. Оленчика, Б. Ковача, С. Майєр; фаготистів – В. Попова, В. Ватерхоуза; саксофоністів – Ж. Мішá, Р. Нода; трубачів – А. Візутті, Е. Льюїса; валторністів – В. Буяновського, Ф. Лойда; тромбоністів – Е. Креспо, Ф. Рабе; тубістів – Д. Флетчера, О. Бадсвіка; застосовано матеріали інтерв'ю з відомими сучасними композиторами, авторами академічних композицій соло, зокрема Л. Дичко, В. Мартинюк, В. Рунчаком, О. Нежигасем, Е. Шнайдером, а також з виконавцями-солістами – Ж. Може, Т. Фредом, О. Тростянським, Ж. Беррі, Т. Актою, О. Суяром та ін.

Наукова література, що становить теоретичну базу роботи, диференціюється на декілька проблемно-тематичних напрямів. Серед них розробки з *історії та теорії культури* (І. Юдкін, О. Маркова, Д. Шульгін, М. Рябоконева, О. Самойленко, О. Берегова та ін.), які є базовими для розгляду композиторської та виконавської творчості у сфері академічного духового соло в контексті загально-художніх закономірностей. Праці з *історії західно-європейської музичної культури* (Г. Благодатов, М. Друскін, Т. Ліванова, В. Носіна, С. Раппопорт, М. Сапонов, А. Швейцер, І. Форкель, Б. Яворський, І. Ямпольський, С. Яроцинський та ін.) у своїй сукупності дають уявлення про специфіку основних етапів еволюції музичної культури, наскрізних тенденцій її розвитку, а відтак, відіграють евристичну роль в осмисленні історичної еволюції професійного духового соло. Дослідження з *історії української музичної культури* (академічні багатотомні видання «Історія української культури», «Історія української музики», «Українська музична енциклопедія»), індивідуальні розробки М. Хая, М. Загайкевич, А. Мухи, І. Мацієвського, А. Тулянцева, Л. Корній, О. Немкович та інших науковців, зокрема, містять відомості про специфіку перетворення загальноєвропейських художньо-культурних закономірностей на українському ґрунті, неповторність розкриття загальноєвропейських процесів в Україні. У низці названих та інших колективних й індивідуальних праць також вивчаються явища національної музично-інструментальної, зокрема духової культури.

В аналізі конкретних композицій духового соло використано дані теоретичних праць щодо *жанру й стилю в музиці* (А. Коробова, І. Коханик, Є. Назайкінський, О. Сокол, А. Сохор, Б. Сюта, О. Царьова, Л. Мазель, В. Цуккерман, М. Ройтерштейн, С. Шип, Л. Гонтова, Г. Дауноравичене та ін.), що стало підґрунтям для виділення типологічних жанрових і стильових ознак в академічних творах сценічно-одноосібного духового виконавства та здійснення на цій основі їх жанрової і стильової систематики.

Розвідки з проблем *української та західноєвропейської музично-інструментальної культури* (В. Сандлер, С. Нестеров, О. Олійник, Є. Мілка, О. Пальмін, І. Ямпольський, В. Сидоренко та ін.) сприяли виявленню процесів і тенденцій розвитку музично-інструментального мистецтва, складовою яких є розвиток духового соло. Зокрема, важливими для цієї роботи в названих працях були

дані, що стосувались особливостей професійного сценічно-одноосібного виконавства на академічних інструментах струнно-смичкової та струнно-щипкової спеціалізацій.

Базовими у пропонованому дослідженні є розділи, присвячені духовому мистецтву в єдності його композиторського та виконавського аспектів та комплексу детермінантів зазначеного явища, праця над якими потребувала ознайомлення з різновекторною науковою літературою, що стосується духової культури. Так, у працях з теорії духового академічного музично-виконавського мистецтва (В. Апатський, К. Мюльберг, З. Буркацький, Р. Вовк, М. Волков, Ф. Крижанівський, М. Крупей, А. Карпьяк, В. Посвалюк, Г. Марценюк, К. Посвалюк, Є. Білий, Б. Бартолоцці, В. Шалонек, Х. Ліндман та ін.) розглянуто конструкційні аспекти академічних духових інструментів, акустичні та фізіологічні особливості гри на відповідному інструментарії, без усвідомлення яких неможливим є ґрунтовне розкриття специфіки означеного виду сольного виконавства (духове соло).

З цього погляду характерною є думка В. Апатського, який стверджує: «Теорія виконавства має не лише прикладне (педагогічне), але й велике самостійне значення. Мистецтво гри на духових інструментах у наш час досягло такого рівня розвитку, коли подальший його прогрес вже не може бути забезпечений одними практичними зусиллями. Емпіризм у цій області в деякій мірі вже вичерпав власні можливості, він має потребу в активній теоретичній підтримці. Відставання теорії сьогодні стає небезпечним, воно може призвести до складних негативних наслідків. Таким чином, створення стрункої, науково обґрунтованої теорії постає однією з найбільш актуальних проблем сучасного духового виконавства» [9, 3–4].

У низці досліджень, присвячених теорії духового академічного музично-виконавського мистецтва, варто також виділити роботи: «Теоретичні основи навчання гри на кларнеті» К. Мюльберга (1975) [231], «Технологія та мистецтво гри на тромбоні» С. Горового (1998) [68], «Технологія гри на трубі» Є. Білого (2013) [32] та ін. Заглиблюючись у складні технологічні процеси виконавства на духових інструментах, названі автори теоретично обґрунтовують основи духового звукоутворення, своєрідність функціонування виконавського апарату музиканта-

духовика, специфіку формування апертури губ виконавця, психофізіологічні особливості виконавського процесу та низку інших питань духового академічного мистецтва. Проте, маємо констатувати, що розкриття власне естетико-художніх аспектів духового виконавства у працях вказаного напрямку, на жаль, відсутнє.

Основними щодо методики оволодіння мистецтвом гри на духових академічних інструментах є низка праць, написаних у різні роки ХХ століття, а саме: «Основи методики викладання гри на духових інструментах» С. Розанова (1936) [286], «Питання методики навчання гри на духових інструментах» М. Платонова (1958) [265], «Про динаміку на фаготі» В. Апатського (1971) [6], «Методика навчання гри на гобої» Є. Носирєва (1971) [248] та «Методика навчання гри на духових інструментах» А. Федотова (1975) [345] й ін. Характерним для них є розкриття зв'язку між методами оволодіння академічним духовим інструментом і художньою сферою професійного музичного виконавства. У розробках С. Розанова, В. Апатського, К. Мюльберга, А. Федотова, Є. Носирєва, Т. Докшицера, Г. Абаджяна, Р. Вовка, В. Качмарчика, М. Закопця, С. Низкодуба, С. Горового, І. Гишки, Г. Марценюка, Д. Лейбмана, Ф. Турстона, Ч. Найдіка особливо цінним є описання методів опанування нетрадиційними засобами художньої виразності [75, 114].

Загалом такого роду праці, зберігаючи ідею зв'язку між художньо-виражальним і методико-інструктивним аспектами виконавства на професійних духових інструментах, суттєво розширюють уявлення про методи вдосконалення гри на духовому академічному інструментарії. З цього погляду найбільш показовими є такі роботи як «Методика розвитку виконавських прийомів на духових інструментах за допомогою візуального індикатора» Г. Абаджяна (1983) [1], «Про розвиток пальцевої техніки кларнетиста» З. Буркацького (1999) [38], «Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні» Г. Марценюка (2007) [203], «Методика оволодіння верхнім регістром на трубі» В. Посвалюка (2013) [277] тощо.

Слід відзначити й праці, в яких питання методики гри на духових інструментах розглядаються в історичному ракурсі. Приміром, у розробці С. Цюлюпи «Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного

університету: минуле і сучасне» (2012) [356] висвітлюються основні етапи наукової, навчально-методичної та культурно-мистецької роботи викладачів і студентів кафедри. Відтак автор не обмежується викладом численних біографічних фактів у створенні творчих портретів відомих музикантів-викладачів, а розкриває мистецьку й навчально-методичну діяльність кожного з них у контексті історії кафедри. Ознайомлення з розвідками такого роду є необхідним для створення конкретних і достатньо повних уявлень про сучасний технологічний рівень духового академічного виконавства в Україні.

Виняткову цінність для осмислення специфіки сучасного етапу духового виконавства мають роботи, написані відомими музикантами-духовиками на основі узагальнення їхнього досвіду гри в різного роду ансамблях та оркестрах. Так, всесвітньо відомий трубач-віртуоз Тимофій Докшицер підсумував власний виконавський досвід у праці «Система комплексних вправ трубача» (1985) [117]. Серед українських робіт, присвячених трубному мистецтву, особливу увагу звертає на себе доробок соліста-трубача, педагога, засновника й президента української гільдії трубачів-професіоналів Валерія Посвалюка, зокрема його праця «Щоденні самостійні вправи трубача» (2003) [273].

Знаний кларнетист, соліст симфонічного оркестру Одеського національного театру опери і балету Каліо Мюльберг наприкінці творчого шляху підсумував власний досвід у роботі «Записки кларнетиста» (1995) [232], в якій розкрив найважливіші практичні аспекти оркестрового й камерно-ансамблевого виконавства за участю музикантів-духовиків. У 2003 році побачило світ видання «Шлях до досконалості гри на кларнеті» [233], а у 2008 – «Оркестрові складнощі для кларнета й особливості їх втілення у творчості П. І. Чайковського» [234] того самого автора, виняткова цінність яких концентрується саме в підсумовуванні практичних спостережень над досвідом духової виконавської академічної творчості.

У цьому контексті варто підкреслити й працю «Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста» (2010) [39] відомого викладача, науковця, кларнетиста З. Буркацького. У ній вперше проаналізовано широко відомі композиції духового соло, а саме – Сонати для кларнета соло Т. Олаха та Е. Денисова, а також цикл Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського (розділ

«Сучасний кларнетовий репертуар ХХ та ХХІ століть»). Названі твори дослідник розглядає з позиції розвитку пальцевої віртуозної техніки. Відтак у роботі вивчаються питання дрібної та крупної виконавської техніки музиканта-духовика, визначаються рекомендації щодо залучення відповідного інструктивного матеріалу, зокрема низки спеціально підібраних етюдів. Водночас автор розуміє виконавську техніку як комплексне явище, своєрідний арсенал усіх засобів виразності, якими має володіти музикант-виконавець. Тому абсолютно природним є звернення З. Буркацького до повільної першої частини (*Lento*), філософського за змістом розділу кларнетової сонати соло Е. Денисова. Дослідник зазначає: «*Lento* досить повільно освоюється, вимагає буквально живої передачі від музиканта до музиканта (від викладача до учня), адже це явно думки про недоступне, незвичне, що є спробою усвідомити Непізнане. У цій частині перевіряється сукупний технічний багаж у нерозривності з артистичною та інтелектуальною широтою» [39, 141]. Проте у названій роботі вчений не заглиблюється в питання специфіки академічного духового соло.

На окрему увагу заслуговує праця американського саксофоніста, педагога, дослідника виконавсько-технологічних аспектів гри на духових академічних інструментах Девіда Лейбмана «Розвиток особистого звуку саксофона» (1994) [395]. У процесі вдосконалення культури звучання духових інструментів, зокрема саксофона, великого значення музикант надає вправам із обертонами. У зв'язку з цим у четвертому розділі «Вправи на обертони» митець пропонує низку різноманітних вправ, що мають спільну мету. Вона полягає в тому, що обертони, які найбільшою мірою пов'язані з основним тоном, мають бути зіграні музикантом при незмінній аплікатурній позиції щодо основного тону. Наприклад, видобувається нота *сі-бемоль* малої октави, потім на *legato* виконується перший обертон (октава вгору). Потім знову звучить основний тон (*сі-бемоль* малої октави), при цьому аплікатура для нього залишається незмінною. За таким принципом видобуваються й наступні обертони – загалом близько чотирьох (послідовність інтервалів: октава, квінта, кварта, терція) [395, 15–23].

Д. Лейбман також підкреслює, що при виконанні цих своєрідних вправ не повинно змінюватись положення губного

апарату. Звучання формується струменем повітря, наголосимо, ретельно коригованого гортанню та ротовою порожниною. «Сутність вправ на обертони криється не лише у факті видобування низки обертонів, але й у їх плавному з'єднанні один з одним штрихом *legato*, у їх впевненому та тембрально насиченому звучанні» [395, 17].

Виконання такого роду вправ помітно впливає на розвиток надзвичайно важливого «інструменту» виконавця – його музичного слуху. Адже видобування обертону при незмінній аплікатурній позиції, практично неможливе без попереднього, внутрішньо-слухового уявлення про його висоту, гучність звучання. Активізація внутрішнього слухового «бачення» тону й, надалі, його інтонаційно-висотний контроль відбуваються миттєво, тому що саме в них криється точність виконання наступного обертону. Особливо Д. Лейбман підкреслює, що вправи на обертони є засобом контролю й тренування різних музичних здібностей (зокрема ритму, слуху), а також професійно-тілесних рухів, які, зацентруємо, складно піддаються «контролю свідомої волі виконавця» [395, 22].

Поряд із надзвичайно цінними технологічно-виконавськими рекомендаціями щодо виконання обертонів, американський дослідник наводить низку прикладів їх застосування в музичних творах. Проте наведені приклади стосуються передусім сфери ансамблево-оркестрового академічного виконавства та, на жаль, не відображають специфічних ознак музично-художнього феномену духового соло.

Водночас техніка володіння обертонами є технологічною основою виконання багатозвучних комплексів, що часто трапляються в духових композиціях соло. Це своєрідний засіб, який суттєво розширює художньо-виражальну палітру духових інструментів. Особливого художньо-змістовного значення багатозвуччя набуло у творах «Ното ludens I для...» флейти (або кларнета чи саксофона) соло В. Рунчака, «Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба, «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло В. Мартинюк, «Баста» для тромбона соло Ф. Рабе та ін.

У 1996 році викладач Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського С. Низкодуб опублікував дослідження «Щоденні вправи для розігрування на

кларнеті» [242]. Основою для формування системи спеціальних вправ у зазначеній розробці стали наукові праці відомих музикантів-духовиків – А. Федотова, В. Апатського, І. Мозговенка, Б. Дікова, а також дані, отримані під час особистого спілкування із солістом Французької національної опери, кларнетистом, викладачем Філіпом Купером та професором Джульєрдської вищої школи музики (США) Річардом Воллером. Зокрема, у роботі наведено приклади вправ щодо виконання натуральних звуків (обертонів). При цьому наголосимо, що максимальна кількість обертонів у незмінній аплікатурній позиції при довгому стовпі повітря досягає шести-семи, а при короткому – трьох. Результатом оволодіння вправи на виконання обертонів, за С. Низкодубом, є розвиток тонких м'язових відчуттів амбушюра (губний апарат музиканта-духовика), оволодіння звуками верхнього регістру, формування так званої опори виконавського дихання, набуття необхідної артикуляційної позиції у виконанні звуків надвисокого регістру [242, 8].

Подібний принцип занять, вправ з обертонами простежується й у широко відомому навчальному посібнику-хрестоматії «Гами та вправи для розвитку віртуозної техніки гри на кларнеті» (2008) [4] уславленого українського викладача, науковця, кларнетиста В. Алтухова.

Вказані праці є актуальними не лише для кларнетистів, але й для музикантів-виконавців на інших духових академічних інструментах. Проте в зазначених роботах як С. Низкодуба, В. Алтухова, так і американського саксофоніста, науковця-педагога Д. Лейбмана, на жаль, немає систематичного звернення до художнього матеріалу, відповідних прикладів техніки виконання обертонів у зв'язку з розкриттям художньо-образного змісту музики, її образної палітри, зокрема в академічних композиціях духового соло.

Підкреслимо, що проблеми виконання обертонів на духових академічних інструментах цікавлять не лише виконавців та викладачів, але й професійних композиторів. Так, відомий американський викладач, піаніст, композитор Уолтер Пістон у фундаментальній праці «Оркестровка» (1990) пише: «Деякі обертони на гобої можуть видобуватись, як і на флейті, без відкривання передувних отворів, лише шляхом спрямування та

форми повітряного струменю, зорганізованого виконавцем» [263, 116].

У контексті найбільш важливих технічних вимог до виконавця-соліста, які постають під час виконання багатьох духових композицій соло, вирізняються два збірники каприсів для кларнета соло, створених легендарними кларнетистами – італійцем Ернестом Кавалліні (1807–1874) та росіянином українського походження Іваном Оленчиком (1952 р.н.). Знаний американський кларнетист і педагог Чарльз Найдік відзначає спрямованість каприсів Е. Кавалліні на розвиток техніки звуковедення, навичок фразування та вдосконалення дрібної віртуозної моторики пальців, тобто вважає, що вони є досконалим музично-інструктивним матеріалом [398, 3]. Каприси ж І. Оленчика, що є художньо яскравими програмними творами, характеризуються емоційною контрастністю, рельєфністю мелодичних побудов, розлогою темброво-динамічною палітрою, а відтак постають довершеними художніми п'єсами з розвиненим, інтонаційно багатогранним тематичним матеріалом та чітко окресленою художньою образністю.

Кількісно масштабною є проблемно-тематична група робіт, присвячена *історії виконавства на духових інструментах*. Це розробки: В. Апатського, Ю. Усова, С. Левіна, В. Качмарчика, П. Круля, В. Березіна, А. Карпяка, К. Мюльберга, В. Богданова, Ю. Рудчука, В. Посвалюка, А. Кушніра, Л. Закопця, С. Цюлюпи, Р. Вілсона, Н. Тоффа та інших авторів.

Поміж досліджень початку ХХІ століття, в яких висвітлюється історія виконавства на духових інструментах, на особливу увагу заслуговують праці «Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова ХІХ – ХХ століть» А. Карпяка (2002) [145], «Історія виконавства на трубі в Україні» В. Посвалюка (2006) [275], «Німецьке флейтове мистецтво ХVІІІ–ХІХ століть» В. Качмарчика (2008) [152], «Духовий інструментарій в історії музичної культури України» П. Круля (2013) [171], «Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ століття» В. Богданова та Л. Богданової (2013) [36] та, безумовно, фундаментальне науково-історичне дослідження видатного вченого, викладача, фаготиста В. Апатського «Історія духового музично-виконавського мистецтва» (Кн. І. 2010. [10], Кн. ІІ. 2012. [11]).

У розвідках вищеназваних та інших науковців розглядаються історичні передумови духового соло в архаїчні періоди історії музичної культури, його прояви в античній монодії (В. Єжов [124], Л. Єльніцький [125] та ін.), у творчості мандрівних середньовічних музикантів – скоморохів, мейстерзінгерів, жонглерів, вагантів, арлекінів, дудошників, шпільманів (Т. Ліванова [192], М. Сапонов [299; 300] та ін.), згодом – у доробку видатних композиторів епохи Бароко – Й.-С. Баха, Г.-Ф. Телемана (А. Швейцер [361], Й. Форкель [346], Б. Яворський [380] та ін.), у музично-виконавській творчості епох Класицизму та Романтизму (О. Пальмін [259], В. Качмарчик [152], І. Ямпольський [382; 383] та ін.), на сучасному етапі розвитку академічного музичного мистецтва (Ю. Фортунатов [347], Ю. Холопов та В. Ценова [394], С. Шип [365], І. Тукова [334–336], М. Калашник [141; 142], О. Соколов [318] та ін. Однак наведений фактологічний матеріал, на жаль, не віддзеркалює специфіки сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах. У зазначених працях не виокремлюються провідні тенденції розвитку професійного духового соло, не створена систематика художньо-довершеної, сценічно-індивідуальної духової практики.

Серед праць, у яких подано найширшу панораму академічного духового виконавства за інструментальним, хронологічним, географічним, репертуарним показниками, – дослідження Ю. Усова: «Історія вітчизняного виконавства на духових інструментах» (1975) [340], «Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах» (1978) [341] (доповнене друге видання цієї роботи вийшло у 1989 році [342]). Особливу увагу привертає й фундаментальна праця науковця, фаготиста С. Левіна «Духові інструменти в історії музичної культури» (Ч. I. 1973 [189], Ч. II. 1983 [190]).

У книзі В. Посвалюка «Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга половина XIX–XX ст.)» [274] досліджуються процеси формування та історичного розвитку київської школи трубачів. Водночас вивчено широке коло питань – еволюції труби від давнини до сучасності, специфіки ансамблевого та оркестрового виконавства за участю труби, особливостей функціонування осередків фахової підготовки трубачів у різні часи, технологічно-виконавської та художньої своєрідності композиторського доробку для цього інструмента, виявлено низку методичних аспектів

оволодіння мистецтвом гри на трубі тощо. У дослідженні також представлено два підрозділи, що стосуються сольного трубного мистецтва, а саме – «Твори українських композиторів для труби соло і в ансамблі» та «Сольне виконавство». У них увагу зосереджено на творах для труби в супроводі оркестру, зокрема трубних концертах М. Сільванського (1972), М. Дремлюги (1975), В. Гомоляки (1977), Л. Колодуба (1986), М. Бердєєва (1972, 1977, 1978), О. Красотова (1986). У підрозділі «Сольне виконавство» В. Посвалюк називає імена видатних трубачів, які, поряд з оркестровою практикою, вели активну сольну концертно-виконавську діяльність. Проте науковець не вдається до детальної конкретизації, систематики репертуару відомих музикантів-духовиків, лише фіксує прізвища композиторів, чії твори привернули увагу виконавців на духових інструментах.

У дослідженні відомого педагога, науковця, виконавця-тромбоніста Г. Марценюка «Українське тромбоневе виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва» (2013) [204] висвітлено широке коло питань, пов'язаних з історією розвитку українського тромбонного виконавства. У роботі вивчаються зарубіжні духові школи та їх безпосередній вплив на розвиток мистецтва гри на тромбоні в Україні, досліджуються вітчизняні тромбонні школи та регіональні осередки фахової підготовки тромбоністів, аналізуються методичні принципи відомих тромбоністів-педагогів, розгортається детальна ретроспектива існування тієї чи іншої школи, надається об'ємний документальний матеріал щодо персоналій духового музично-виконавського мистецтва. Утім лише побіжно висвітлюється сольний навчально-педагогічний і концертно-конкурсний репертуар.

Початок другого десятиліття ХХІ століття позначено активізацією дослідницької уваги до вітчизняного духового академічного виконавства у різних регіонах України, що вписується в потужне річище сучасних регіоналістичних досліджень у мистецтвознавчій та, загалом, новочасній гуманітарній науці. Відтак окрему групу складають роботи, присвячені регіональним питанням духового професійного виконавства. Саме локальний науково-дослідницький погляд на той чи інший осередок фахової духової практики виявляє її неповторність. Переважна більшість музикантів-виконавців, які

акумулюють у своєму мистецтві риси певних історичних традицій, створюють і належні педагогічні напрацювання, згодом передаючи власний досвід молодшому поколінню. Така спадкоємність формує стійкі самобутні ознаки педагогічного «почерку» митців того чи іншого регіону, що нині стали предметом широкої уваги науковців-духовиків. Так, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету С. Цюлюпа підготував ґрунтовну працю, в якій висвітлено історію становлення й розвитку регіонального осередку професійної освіти та виконавства на духових академічних інструментах.

У низці фундаментальних наукових досліджень В. Апатського, В. Посвалюка, В. Качмарчика, Г. Марценюка, А. Карпяка та інших дослідників духове академічне виконавство вивчається, передусім, у контексті ансамблевої та оркестрової практик. Сольне музикування розглядається науковцями, підкреслимо, у його традиційному розумінні, тобто як гра духовика-соліста із супроводом (оркестр, ансамбль, фортепіано). Серед прикладів-винятків назвемо аналіз лише декількох композицій, що належать до творів-шедеврів академічного інструментального соло. Це, насамперед, Партита *a-moll* для флейти соло Й.-С. Баха, п'єса «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі, а також Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського. Вищеназвані дослідники виявляють художній зміст окреслених композицій, наголошують на істотному значенні цих творів для розвитку виконавства на духових інструментах, зокрема еволюції їх художньо-виражальних можливостей. Однак у вищезгаданих працях не простежуються процеси формування та провідні тенденції розвитку духового соло як самостійного, оригінального художньо-виконавського явища академічного музичного мистецтва.

На виняткову увагу заслуговує ґрунтовна праця В. Апатського «Історія духового музично-виконавського мистецтва» (Кн. II. 2012) [11], в якій, поряд із вищеназваними шедеврами академічного духового соло Й.-С. Баха, К. Дебюссі та І. Стравінського, вчений розглядає надзвичайно колоритну за технікою виконання п'єсу «Колаж» для фагота соло Б. Бартолоцці, композицію «П'ять заклинань» для флейти соло А. Жоліве, а також «Голос віщого птаха» для кларнета соло О. Мессіана (третья частина «Квартету на

кінець часу» для скрипки, кларнета, віолончелі та фортепіано). Водночас, репрезентуючи широку панораму духового мистецтва в європейській музичній культурі ХХ століття, науковець обмежується переважно репертуарним показником концертного духового виконавства [75, 115].

Окрему групу наукової літератури утворено дослідженнями, автори яких заглиблюються у драматургічні, художньо-змістовні, технологічно-виконавські, інтерпретаційні, а також композиційні особливості окремих найвідоміших, часто виконуваних творів для духових інструментів, насамперед у жанрах концерту, сонати. Поміж праць такого роду: «Концерт В-dur для фагота з оркестром В.-А. Моцарта» (1971) [328] та «Концерти для фагота, струнних і чембало А. Вівальді» (1976) Р. Терьохіна [329], «Концерт для кларнета з оркестром В.-А. Моцарта» (1976) В. Петрова [262], «Деякі особливості сучасної сонати для фагота (до проблеми інтерпретації)» (1985) Ю. Кудрявцева [176] та ін. Серед подібних праць початку ХХІ століття вирізняються ґрунтовні роботи В. Качмарчика «Соната для флейти і фортепіано С. С. Прокоф'єва: до питання історії створення» (2011) [154] та А. Карпяка «Жанр флейтового концерту у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В.-А. Моцарта» (2016) [147] та ін. На жаль, композиції духового соло (без акомпанементу) мають мізерне представлення у колі дослідницької уваги названих авторів. Водночас аналізи названих шедеврів духової академічної музики враховано у пропонованій праці.

Важливим аспектом вивчення обраної теми є розкриття індивідуально-стильових рис творчості композиторів, які є авторами сольних творів для духових академічних інструментів і одночасно постають високопрофесійними музикантами-виконавцями. Так, творчий доробок видатного валторніста, відомого педагога, композитора В. Буяновського (1928–1993) включає цикл «З подорожніх вражень» для валторни соло (п'єси «Італія», «Скандинавія», «Іспанія», «Японія»), валторнову мініатюру соло «Руська пісня», дві сонати для валторни соло. У художньо-мистецьких зверненнях відомого угорського кларнетиста, педагога, композитора Б. Ковача має місце цикл «Посвяти» для кларнета соло, де кожну з дев'яти п'єс присвячено одному із всесвітньо відомих композиторів різних епох (Й.-С. Бах, Н. Паганіні, К. Вебер, К. Дебюссі, М. де Фалья, Р. Штраус,

Б. Барток, З. Кодай, А. Хачатурян). Творчість британського композитора, трубача та диригента М. Арнольда (1921–2006) включає низку Фантазій для духових інструментів соло, а саме флейти, гобоя, кларнета, фагота й валторни. Кларнетист, педагог і композитор І. Оленчик створив надзвичайно популярні у сучасній духовій виконавській практиці 20 каприсів для кларнета соло. Український саксофоніст, викладач і композитор З. Ковпак є автором яскравого концертно-конкурсного твору «Зранку з високого замку» для саксофона соло. Однак вищеназвані композиції не досліджувались до теперішнього часу, як і багатогранна творчість щойно згаданих митців.

Важливим у вивченні виконавського аспекту духового соло в контексті синтезу педагогічної, виконавської та композиторської практик є осмислення самобутніх виконавських стилів окремих музикантів-солістів. З цього погляду цінним постає науковий доробок, присвячений видатним персоналіям у сфері духового академічного музично-виконавського мистецтва, зокрема біографічні нариси: «Спогади про В. М. Цибіна» Ю. Ягудіна (1966) [381], «Іван Йосифович Костлан» Р. Терьохіна (1966) [327], «М. М. Буяновський – валторніст і педагог» В. М. Буяновського (1976) [44], «В. М. Блажевич – тромбоніст, педагог, диригент» Б. Григор'єва (1979) [71] та ін.

На окрему увагу заслуговує фундаментальне дослідження «Портрети корифеїв» Р. Вовка (2013) [52] в якому висвітлюється життєвий і творчий шлях багатьох видатних музикантів-духовиків, виявляються особливості їхньої методики навчання гри на духових інструментах, репертуарні пріоритети, мистецьке взаємозбагачення тощо. Це – флейтисти В. Антонов, О. Кудряшов, В. Турбовський; фаготист В. Апатський, кларнетист В. Тихонов, кларнетист і саксофоніст Ю. Василевич [52, 4].

Серед робіт, у яких висвітлюється творча багатогранність представників царини професійного духового мистецтва, – «Трубач на коні» Т. Докшицера (2008) [118], який поєднував у своїй творчій діяльності виконавське мистецтво з педагогічною, диригентською, композиторською (автор численних перекладень концертного репертуару для труби) працею. На особливу увагу заслуговує й робота О. Плохотнюка та О. Бондаренка «Професія – трубач. В. М. Лисенко» (2013) [267], в якій розкривається багатогранність обдарування цього трубача-віртуоза й педагога, творча діяльність

якого мала помітний вплив на розвиток духового академічного мистецтва.

Своєрідним відгалуженням персоналістичного блоку є розвідки, присвячені вивченню музично-виконавських шкіл та породжених ними традицій, що виникали внаслідок пролонгування в часі виконавських і педагогічних принципів засновників відповідних напрямів. Зокрема, зазначені проблеми розкриваються в дисертації К. Посвалюка «Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940–1980-ті роки)» (2016) [278], де М. Бердієв постає як один із фундаторів Київської школи гри на духових інструментах; також у роботі враховується специфіка відповідної сучасної творчої практики. Дисертант констатує: «Феномен музично-виконавської школи має два параметри – власне художній, як певна виконавська модель, і науково-методичний як система „вчитель – учень”, спрямована на передавання „естафети знань”. Музично-виконавські школи, як об’єднання стабільно-мобільного типу, мають два різновиди – моноінструментальні й поліінструментальні. Школа гри на духових інструментах належить до другого різновиду і відзначається не лише різноманітністю індивідуальних стилів своїх представників, а й різними об’єктивними характеристиками, зумовленими особливістю задіяних у ній інструментів» [278, 5].

Важливим із погляду художньої цілісності, властивій виконавським і педагогічним принципам М. Бердієва, є спостереження К. Посвалюка щодо єдності в етюдах для труби соло названого видатного музиканта технічно-інструктивного й власне мистецького аспектів, активного залучення до таких композицій соло тем-образів із багатьох шедеврів оперної, балетної та симфонічної музики [278, 13]. Проте автор означеного дослідження, на жаль, не торкається питань своєрідності творів академічного духового соло, їх виконавських та інтерпретаційних особливостей.

Показовими з огляду на потужні інтеграційні процеси в сучасному науковому знанні є роботи, позначені синтезом різних векторів дослідження. Засновником цього напрямку у сфері наукового вивчення професійного духового мистецтва є В. Апатський. Саме такий характер має виданий у 1989 році за його редакцією збірник наукових статей «Теорія і практика гри на духових інструментах» [326], до якого увійшли найбільш актуальні

роботи провідних викладачів, музикантів-духовиків кінця ХХ століття, а саме: І. Пушечнікова, В. Луба, Г. Абаджяна, М. Волкова, К. Мюльберга, І. Якустіді, Є. Сурженка, В. Семениченка й, безумовно, упорядника цього видання В. Апатського.

Пізніше викладацька діяльність В. Апатського на кафедрі «Оркестрові духові та ударні інструменти» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ) не тільки в якості викладача класу фагота, але й провідного лектора курсу «Методика навчання гри на духових інструментах», стала професійним підґрунтям до праці «Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва» [9]. В ній уславлений вчений обґрунтував необхідність комплексного підходу в науковій роботі, а також впровадження до навчального процесу найбільш актуальних питань духового академічного виконавства. Зокрема, науковець стверджував: «Методика, яка постає частиною педагогічної науки, висвітлює правила та методи викладання. У нашому випадку вона являє собою систему педагогічно обґрунтованих методів, за допомогою яких викладач передає власні знання та вміння учневі, таким чином навчає його гри на духовому інструменті. Проте для того, щоб навчати, необхідно добре знати й сам предмет навчання, знати не лише *як*, але й *чого* навчати. Виходячи з даних уявлень, необхідно визнати, що зміст і навіть найменування цього курсу має потребу у зміні. Чільне місце у ньому повинна займати теорія виконавства, тому й іменувати його слід інакше, а саме – „Теорія виконавства і методика навчання гри на духових інструментах”» [9, 3].

Серед інших сучасних праць, де синтезовано теоретичний, методичний і практичний аспекти виконавства на академічних духових інструментах, – фундаментальна робота В. Апатського «Актуальні проблеми духового музично-виконавського мистецтва» (2013) [12], монографія А. Карпяка «Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста» (2013) [146], доволі вичерпне дослідження І. Гишки й О. Гормана «Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача» (2013) [63], ґрунтовна синтезована праця «Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика)» І. Гишки (2010) [62] та ін.

Такого роду дослідження здебільшого містять корисні для теоретиків і музикантів-практиків матеріали. У них розглядаються найрізноманітніші питання академічного духового виконавства, вивчаються акустичні, психофізіологічні, анатомічні основи гри на духових інструментах, специфіка виконавського апарату, особливості взаємодії компонентів утворення звука (виконавське дихання, резонатори, амбушюр), питання методики проведення індивідуальних занять, виявляються доцільні риси організації навчального процесу, подаються численні нотні фрагменти художніх творів, що, безумовно, стосується й сольного професійного духового мистецтва. Утім, спеціальне дослідження сценічно-одноосібного духового виконавства в цій групі праць також відсутнє.

Евристичного значення для осмислення мистецтва духового соло, синтезування відповідних знань, умінь, навичок набувають роботи щодо сольного музикування в межах інших музично-виконавських спеціалізацій, зокрема праці з питань гри на академічних струнно-смічкових і струнно-щипкових інструментах. Стан розробки відповідних проблем у царині скрипкового мистецтва є не набагато кращим, ніж питань духового сценічно-одноосібного виконавства. Найбільш цінними в цій групі є дисертації В. Сандлера «Західноєвропейська соната для скрипки соло першої половини ХХ століття (історія, стиль, проблеми інтерпретації)» (1994) [298] та С. Нестерова «Шляхи розвитку сонати для скрипки соло у контексті стильових, жанрових та виконавських пошуків музики ХХ століття» (2009) [240]. До небагатьох досліджень, присвячених сольному виконавству на струнно-щипкових інструментах, належить праця знаного гітариста й педагога В. Сидоренка, де аналізується Партита для гітари соло А. Андрушко (2007) [306].

Одна з наскрізних ідей названих та інших робіт зазначеної групи пов'язана з розкриттям конструкційної специфіки струнно-смічкових і струнно-щипкових інструментів, що істотною мірою визначає своєрідність виконавства на них, у тому числі й сольного. Приміром, на відміну від одноголосих духових, для вказаних струнних інструментів природною є можливість виконання на них багатоголосся. Щоправда, багатоголосся дедалі більше використовується й у сучасній духовій музично-виконавській практиці. Однак у духовому музикуванні воно існує лише у статусі

окремого виконавського прийому. З цього погляду показово, як Е. Денисов оцінював застосування багатоголосся у власній сонаті для фагота соло (1982): «За суттю – це повний злам фарби, самої тембрової специфіки інструмента, а не акорд у повному розумінні слова. Тим більше, що структура акорду тут не так-то легко й розрізняється на слух» [368, 297].

Отже, попри наявність розрізнених цінних спостережень щодо духового соло, основні напрями наукової думки у дослідженнях духової академічної практики пов'язані з вивченням питань методики викладання гри на духових професійних інструментах, історії створення та розвитку регіональних осередків духового мистецтва, творчості їх видатних фундаторів і послідовників. Помітне місце посідає також репрезентація видань нових творів для ансамблів та оркестрів духових інструментів. Увага ж до сольного виконавства (як гри з акомпанементом, так і сценічно-одноосібного музикування без акомпанементу) в цій царині залишається мінімальною [75, 116].

Однією з перших праць, де певну увагу приділено глибинним кореням інструментального соло, є робота Г. Марценюка «Українське тромбонне виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва» (2013) [204]. Розкриваючи застосування тромбона у творчості Д. Шостаковича, дослідник красномовно зазначає: «Композитор доручає тромбоні відповідальні монологи (*solo*), написані в дусі берліозівських речитативів, наприклад, у Третій, Дванадцятій, та, особливо, П'ятнадцятій симфоніях. У другій частині цієї симфонії тромбон виступає з „промовою“, що нагадує „Надгробне слово“ з „Траурно-Тріумфальної“ симфонії Г. Берліоза, – музика, що сповнена справжнього трагічного величчя, суворої скорботи, й, разом з тим, „сердечної ніжності“. В останній, драматичній сцені опери „Катерина Ізмайлова“ спокійно-журливий монолог засурдиненого тромбона на тлі монотонних сплесків арфи створює найвищу точку музичного напруження опери» [204, 30].

Показово, що у пропонованому визначенні соло тромбона як монологу Г. Марценюк, фактично, стверджує нетрадиційну для музичної творчості попередніх періодів думку про те, що тромбон є достатньо досконалим музичним інструментом для виразного відтворення художнього задуму композитора. У цьому сенсі характерно, що вже на сучасному етапі розвитку мистецтва гри на

означеному інструменті написана ціла низка композицій для тромбона соло, а саме – «Баста» сучасного шведського композитора Ф. Рабе, «Імпровізація» уругвайсько-німецького тромбоніста-концертанта й композитора Е. Креспо, «Номо ludens VI, пара анекдотів на всім відому тему» В. Рунчака та ін. Найбільш характерним у контексті окресленого бачення тромбона в сучасній музичній культурі є й те, що Г. Марценюк має доволі вагомий професійний викладацький досвід, а отже, добре ознайомлений із педагогічним, конкурсним, концертним репертуаром сучасних тромбоністів.

Думки вищевказаного автора мають значення не лише для вивчення мистецтва гри на тромбоні. Характеризуючи оркестрове соло тромбона як монолог, Г. Марценюк влучно підкреслює одну з найважливіших передумов академічних композицій духового соло загалом – їх яскраво виражений монологічний характер, що, власне, й утворює відповідну основу щодо неповторності та художньої специфіки названого виду професійного музикування. Підкреслимо, що монолог (від грецької *monos* – один), як відомо, здійснюється однією особою, виявляє надзвичайно різні грані духовного мікрокосмосу людини (в таких його різновидах, як, приміром, ліричний монолог або монолог-роздум, монолог-сповідь тощо).

З огляду на вищезазначене підкреслимо, що один зі збірників п'єс для флейти соло має назву «Монолог» (2004). До нього увійшли як беззаперечні шедеври академічного інструментального соло сфери духового професійного виконавства (Партита *a-moll* Й.-С. Баха, Фантазія № 2 Г.-Ф. Телемана, Соната *a-moll* К.-Ф.-Е. Баха, Рондо-капричіозо А. Стаміца, «Сірінкс» К. Дебюссі, «Танець кози» А. Онеггера, П'єса Ж. Ібера), так і новітні флейтові композиції соло (П'єса Ж. Рів'є, Каприс В. Зверєва, П'єса К. Фукушими, Монолог В. Д'яченка) [218]¹.

Наголосимо, що низка відомих творів соло авторів різних національних шкіл також має назву «Монолог», а саме – «Буденні монологи» для кларнета соло чеського композитора І. Пауєра, Монолог для кларнета соло Є. Станковича, Монолог для фагота

¹ Названий збірник є стереотипним виданням фундаментального нотного доробку видатного флейтиста, викладача й композитора Ю. Должикова «П'єси для флейти соло» (1980) [119].

соло російсько-британської композиторки О. Фірсової та ін. Водночас у монолозі як виді музичного висловлювання музиканта-солоїста, який виконує сольний твір без супроводу (акомпанементу), у складній взаємодії перебувають емоційно-чуттєвий стан виконавця й емоційно-психологічний зміст виконуваної академічної композиції соло, що є проекцією духовного світу її творця-композитора.

Відтак, аналіз переважно фрагментарного й здебільшого емпіричного розкриття проблем академічного духового соло, відсутність його цілісного осмислення в існуючих наукових працях актуалізують необхідність спеціального вивчення феномену інструментального соло саме у сфері духового професійного композиторського й виконавського мистецтва, що, як вже зазначалось, і здійснюється у пропонованому науковому дослідженні.

РОЗДІЛ 2

ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ДУХОВОГО СОЛО ВІД АНТИЧНОСТІ ДО ПОЧАТКУ ХХ ст.

2.1. Витоки індивідуальної художньо-виконавської духової практики

Витоки індивідуальної духової виконавської творчості сягають архаїчних періодів. Тоді вони були пов'язані переважно з трудовою діяльністю людини (зокрема, з процесом організації колективної праці), різними обрядовими церемоніями, магічними діями, часто мали сигнальну функцію, тобто використовувались як засіб зв'язку тощо. Усе це свідчить про систематичність застосування древнього музичного інструментарію в житті первісного суспільства.

С. Хашчеватська, П. Круль та інші дослідники архаїчних ударних та духових інструментів указують, що саме ці групи музичного інструментарію були історично найдавнішими. Відомо, що примітивні ударні й духові музичні інструменти виготовлялись із кісток тварин, каменю, дерева, мушель, очерету та інших природних матеріалів вже у кам'яному віці. Історично далекими прототипами сучасних ударних були різноманітні стукалки, тріскачки, брязкальця, барабани тощо. Поміж архаїчних духових інструментів – різного діаметру роги та трубчасті кістки тварин зі звуковими отворами, труби-мушлі, очеретяні *поздовжні флейти*. Звісно, примітивні постукування або награвання ще не були музичним мистецтвом у сучасному розумінні, мали переважно не естетичне, а утилітарне значення, проте в історичній перспективі розкрились як історичні передумови виконавства на духових інструментах. В. Апатський вказує, що перші звуки, які видобувала людина кам'яного віку з елементарних інструментів, цих своєрідних «звукоутворювальних знарядь», засвідчували формування витоків індивідуальної виконавської духової практики.

Духовий музичний інструментарій було поширено в різних регіонах світу. Згадки про нього знаходимо в Біблії, міфах та епосі різних народів. Різноманіття тембрового звучання стародавніх мідних духових інструментів підкреслюється й у сучасних

наукових дослідженнях. В. Посвалюк пише: «У часи Римської імперії (бл. 753 р. до н. е.) зовнішній вигляд труб набув більшого різноманіття. Вони відрізнялись між собою як розміром, формою, так і тембром звучання. До них належать *лур, корну, літуус, буцина, туба, S-подібна труба*» [274, 6]. Відомо, що ціла низка різновидів труб звучала в житті давніх китайців. На території України духові інструменти також були розповсюджені з найдавніших часів. Приміром, у селі Молдова (Чернівецька область) знайдено дві флейти часів палеоліту [17, 8].

В архаїчні періоди сформувалися й прототипи трьох основних груп духового музичного інструментарію. В. Апатський і С. Цюлюпа вважають, що «...народи Давнього Сходу добре знали духові інструменти всіх трьох типів (лабіальні – флейтові, або свистячі; язичкові – тростяні; мундштучні – мідні, або амбушюрні). Флейтові і язичкові інструменти звучали в храмах, при дворах фараонів, царів і вельмож, супроводжували побут простого народу. *Труби і рожки* використовувались переважно для військових цілей. Поряд із сольним духовим виконавством давні народи знали духові ансамблі й навіть оркестри, до складу яких входили духові інструменти» [17, 6].

Потреба людини доісторичних часів у відчутному посиленні звучання власного голосу під час полювання (для впливу на диких тварин) зумовила народження численних мундштучних інструментів – різноманітних труб, рогів, труб-раковин тощо. Безумовно, збільшення гучності голосу ще не усвідомлювалось представниками людства кам'яного віку як відповідний засіб художньої виразності. Але саме посилення голосу людини завдяки застосуванню своєрідного інструментарію стимулювало розвиток амбушюрних (мундштучних) інструментів. Їх конструювання та подальший розвиток зумовлювалися розвитком фізіологічних особливостей людини. В. Апатський зазначає, що «...окрім пустотілих природніх рогів тварин, раковин та бивнів мамонтів, первісні амбушюрні інструменти виготовлялись із дерева, просвердленої кістки, із сухого гарбуза. Від часів бронзового віку рога і труби починають виконуватись із бронзи» [10, 8–9].

Поява внаслідок деформації кінцівки очеретяної трубки флейти і природнього утворення напівтріснутої тростини (язичок) означила контрастно інше, порівняно з м'якою флейтовою звучністю, темброве забарвлення звука, а саме – різке, пронизливо

гостре. Цей інструмент, з природно утвореною своєрідною тростиною (твердий збудник звукових коливань), став відомий як давня язичкова *свиріль*. У розвитку духових інструментів цього типу вирішальне значення мало їх використання в культово-обрядовій та побутовій функціях. Численні магичні процесії, під час яких здійснювалась багатолюдна ритуальна хода, супроводжувались доволі гучним звучанням язичкових свирілів. У колективній трудовій діяльності звучання тростинкових інструментів виконувало об'єднувальну роль [79, 124].

Часто в магично-культових процесіях використовувався один із найвідоміших доісторичних духових амбушюрних інструментів – *лура*. Спочатку його виготовляли з бивнів мамонта, а в подальшому – з бронзи. «До мундштука, а іноді й до розтрубу, на кільцях підвішувались металеві пластинки, які при сильному звучанні інструмента дзеленчали, що збагачувало м'яке, благородне звучання лура дзвінкою, світлою окрасою» [10, 12]. Розтруб лура, який височів на спірально-вигнутій звуковій трубці-каналі інструмента, оздоблювався художнім орнаментом. Отже, завдяки декоративним, художньо-орнаментальним елементам зароджувалась власне естетична функція духового інструментарію.

Декоративно-прикладні елементи були характерними для інструментів, що використовувались у військовому вжитку. Насамперед це мундштучні (амбушюрні) духові, які ставали певним видом озброєння воїнів та, безумовно, вказували на приналежність бійця до відповідного військового угруповання. Так, розтруб *труби карникс* прикрашала страхітлива голова дикої тварини. Вона височіла над воїном, а її пронизливі гучні звуки мали психологічно подавляти ворога. Розтруб відомої з часів бронзового віку ірландської труби прикрашав обруч із гострих зубів, які мали не лише декоративну функцію, але надавали цій трубі статус небезпечної бойової зброї.

Один із найвідоміших доісторичних духових інструментів – *галльський ріг* – також використовувався у декількох функціях. Цей давній амбушюрний інструмент застосовували під час полювання, передачі певних даних щодо злагожденості тих чи інших спільних дій, а отже, він функціонував переважно в інформаційно-комунікативній функції. Повсякчасне спілкування з природою зумовлювало активізацію комунікативної функції у застосуванні як

галльського рогу, так і всього тогочасного духового інструментарію.

Підкреслимо, що тогочасні люди вже усвідомлювали зв'язок між довжиною трубки-корпусу доісторичних духових інструментів і змінами звуковисотності. Розуміння ключового значення довжини трубки первісних духових лягло в основу створення багатоствольної флейти. Вона конструювалась із відповідних трубочок (від п'яти до восьми очеретяних паличок), що з'єднувались між собою за допомогою воску. Безумовно, добір відповідних звукових трубок необхідної довжини, визначення послідовності їх з'єднань, певної технології кріплення засвідчувало дієвість когнітивної функції найдавнішого духового інструментарію. Практика оволодіння тим чи іншим інструментом породжувала розумову, пізнавальну активність. Первісна людина, намагаючись відтворити будь-який звук за допомогою різноманітного підручного матеріалу, пізнавала найпростіші та, водночас, фундаментальні закони конструювання духових інструментів. Так, утворені природним шляхом певні вищерблення на трубці інструмента активізували свідомість доісторичної людини до послідовності їх закриття та відкриття, що, безсумнівно, означило процеси змін звуковисотності відносно зміни довжини звукового стовпа. Свідомо зумовлене конструювання інших звукових отворів також утверджувало пізнавальну функцію давніх духових інструментів усіх типів звуковидобування [80, 79].

Важливо відзначити, що певні ритуальні дієства позначались генеруванням своєрідного емоційного стану людей, який досягався завдяки відповідній психологічній сугестії, певному навіюванню. Духовий інструментарій у такого роду процесіях відігравав не останню роль. Велика природня спроможність до медитативного характеру звучання інструментів флейтової та язичкової груп, особливо під час повторення декількох звуків в обмеженому діапазоні, відповідним чином істотно впливала на учасників таких процесій. Таким чином, означимо сугестивну функцію доісторичних духових інструментів, що у звуковому акті навіювання (сугестії) впливали на емоційно-чуттєвий стан первісної людини.

Індивідуальність акту пізнання того чи іншого інструмента в різних сферах буття первісних людей зумовила виникнення перших проявів одноосібного духового музикування. Навіть спільна гра на

духових поставала як наслідок свідомого опанування відповідним інструментарієм, результатом від знайомства з його певною конструкційною, виконавсько-технологічною та, безперечно, звуковою своєрідністю.

Непересічну роль в історичному процесі формування індивідуального духового виконавства відіграли надбання художньої культури Античного світу, зокрема Давньої Греції, що мала величезний вплив на розвиток мистецтв і в Давньому Римі й, у подальшому, в усій Європі. Важливим джерелом знань про витоки сольного духового виконавства у ті часи є не лише сучасна наукова історична, культурологічна, мистецтвознавча література, але й, насамперед, античні пам'ятки образотворчого мистецтва, тодішня міфотворчість і літературні джерела. У міфах, поряд із фантастичними уявленнями давніх людей про світ, було відтворено певні реалії їх життя [181, 299], особливості життєдіяльності, відображено специфіку їх світосприйняття, інтелектуальне й емоційне відношення до Всесвіту, тобто характер духовно-практичної діяльності [246, 394]. Це стало основою тривалої історичної художньої традиції, базою розвитку різних видів мистецтва: «...міфологія перетворювалась, передусім, на скарбницю стійких нормативних образів для всіх видів і галузей художньої діяльності» [362, 107].

Так, свідчення усталення в музичному побуті давніх греків сольної духової художньо-виконавської практики міститься у міфі про винахід Афіною (давньогрецька богиня мудрості, мистецтв, ремесел, винахідливості) флейти. Афіна створила флейту з оленячої кістки та, прийшовши на трапезу богів, грала на новому інструменті (Павсаній. «Опис Еллади» I 24, 1) [213, 349]. «Афродіта і Гера не втримались від сміху, побачивши Афіну, що грала на зробленою нею флейті. Поглянувши у водне дзеркало джерела, скривджена Афіна с жахом побачила, як потворно роздуваються її щоки. Вона кинула флейту, проклинаючи того, хто її підніме» [310, 75].

Відомо, що у давніх греків боги поставали в образах людей, яким були притаманні й людські почуття, уподобання, пристрасті. Так Аполлон, спокутуючи свій гріх пролитої крові Піфона (страхотливий дракон; на честь перемоги Аполлона над чудовиськом були засновані Піфійські ігри з музичними, театральними та спортивними змаганнями), вісім років пас худобу

царя Адмета (Еврипід. «Алкестида» 1–71; 220–225) [213, 52]. «Коли Аполлон грав на пасовищі на очеретяній флейті або на золотій кіфарі, дикі звірі виходили з лісових хащів, зачаровані його грою. Пантери й люті леви мирно ходили серед стад. Олені й сарни збігалися на звуки флейти. Мир і радість панували навкруги» [215, 171]. Цікаво, що ідея глибокого психологічного впливу музики на людей і тварин, типологічна для міфів та легенд різних народів, зокрема українського (про що, зокрема, відомо з «Історії української музики» М. Грінченка), пов'язується тут саме із сольним духовим виконавством.

Відомим є міф про виникнення *поздовжньої багатоствольної флейти*. Найбільш відома назва цього інструмента – *флейта Пана*, що походить від імені давньогрецького бога скотарства, пастушества, родючості; господаря полів, лісів, пасовиськ – Пана. Іноді цей інструмент називають також *сірінгою*. У цьому міфі відображено не лише процес створення нового духового інструмента, але й простежується формування певного змістовного наповнення духового соло. Напівантропоморфне божество (козлині ноги, роги) Пан був не позбавлений глибоких людських переживань. Покохавши прекрасну німфу Сірінгу, він не пізнав взаємності високих почуттів (Овідій. «Метаморфози» I 689–712) [213, 424]. «Глянула на Пана німфа і злякано кинулась тікати. Ледве встигав за нею Пан, прагнучи наздогнати її. Та ось шлях перетяла річка. Куди тікати німфі? Простягла до ріки руки Сірінга і стала благодати бога хвилі врятувати її. Бог ріки почув благання німфи і обернув її на очерет. Підбіг Пан і хотів уже обійняти Сірінгу, але обійняв тільки гнучкий очерет, що тихо зашелестів. Стоїть Пан, сумно зітхаючи, і вчувається йому в шелесті очерету прощальний привіт прекрасної Сірінги. Зрізав кілька очеретинок Пан і зробив з них милозвучну *сопілку*, скріпивши виступи воском. Назвав Пан, у пам'ять про німфу, сопілку сірінгою. З того часу великий Пан любить грати в лісовій самоті на сопілці-сірінзі, сповнюючи ніжними звуками навколишні гори» [215, 215].

Яскраві свідчення індивідуальної музичної духової творчості знаходимо й у міфологічній спадщині Стародавнього Риму. Так, Меркурій (покровитель мандрівників, бог торгівлі), з метою приспати стража Аргуса, а потім викрасти жрицю Іо (кохану Юпітера, який перетворив її на корову), вдається до сольної гри на флейті. Зачарований проникливою грою Меркурія багатоокий

велетень-охоронець засинає та вмить, від удару мечем, лишається голови (Овідій. «Метаморфози» I 624–723) [213, 57].

Описані в різних міфах музичні інструменти, риси сольного духового виконавства відтворювали тодішні реалії музикування на духових інструментах. Так, найвідомішими в культурі давніх греків були згадувані в різних міфах *авлос, одноствольна поздовжна флейта, багатоствольна флейта Пана (сірінга, сірінкс), труба, сальпінкс*.

В античній виконавській практиці склались характерні форми, окреслились специфічні риси функціонування тогочасного сольного духового виконавства. Так, продовження сюжету про винахід Афіною флейти має місце у сказанні про фрігійського флейтиста Марсія, де, зокрема, йде мова про змагальність (агональність), притаманну «божественному» музичному побуту, що відображав відповідну показову рису давньогрецької культури, на яку неодноразово вказували її дослідники (Гігін. «Сказання» 191) [213, 365]. Марсій насмілювався змагатись у музичному виконавстві з Аполлоном (давньогрецький бог сонця, наук, мистецтв, покровитель муз, неперевершений виконавець на кіфарі). Знайшовши в полях Фрігії покинуту Афіною флейту, Марсій, не знаючи про заклинання богині, оволодів мистецтвом гри на цьому інструменті. Його музична майстерність викликала велике захоплення слухачів («Ватиканські міфोगрафи» I 125; II 115) [213, 349]. Відтак «Марсій був настільки задоволений власними успіхами, що наважився викликати на музичне змагання самого Аполлона. Суддями у цьому суперництві стали Музи. Аполлон перемаг, та, прив'язавши Марсія до дерева, зцілював з нього шкіру» [285, 154]. У міфі про творче суперництво Аполлона й Пана, де протиставлені сольне виконавство на кіфарі (Аполлон) та сопілці (Пан), водночас засвідчено формування емоційно-образного змісту зразків названого виду виконавства. «Пан перший почав змагання. Залунали прості звуки його пастушої сопілки, ніжно неслися вони по схилах Тмолу. Скінчив Пан. Коли замовк відгомін його сопілки, Аполлон ударив по золотих струнах своєї кіфари. Полилися величні звуки божественної музики. Всі, хто стояв навколо, немов зачаровані, слухали музику Аполлона. ...Бог гори Тмолу присудив Аполлонові перемогу» [215, 216].

Яскравим прикладом існування індивідуального сольного виконавства на духових інструментах як усталеного явища

тогочасної музичної культури були змагання авлетистів і трубачів на Піфійських та Олімпійських іграх. Поряд зі спортивними змаганнями мали місце змагання поетів, музикантів, танцівників, де вони демонстрували свою майстерність. Основними критеріями виконавської майстерності у змаганні музикантів поставали тоді віртуозність та сила звучання інструмента. Капітолійські й Великі ігри, які проводили давні римляни, також включали, поряд зі спортивними, різноманітні художні змагання. У них брали участь кращі музиканти-інструменталісти, в тому числі виконавці на духових інструментах, танцівники, співаки. Вказані прояви сольного виконавства на духових інструментах, очевидно, відігравали помітну роль не лише в усталенні індивідуальної художньої практики на духових інструментах, але й загалом у культурному житті давніх греків і римлян. Не випадково історія крізь тисячоліття донесла до нас імена духовиків-солістів, уславлених переможців. Серед них: Ламія – виконавиця на сірінксі, Геродот – на сальпінксі, Антигенайдос і Сакад – авлетисти та ін. [80, 82].

У праці О. Плохотнюка зазначається, що «...до сьогодення дійшли імена двох виконавців, які стали переможцями Олімпіади, яка відбулась близько 396 року до нашої ери. Це трубачі Тимеос і Крат» [266, 73]. «Беручи участь у змаганнях, вільний грек виявляв себе, насамперед, як громадянин полісу, його особисті заслуги та якості цінувались тільки тоді, коли відтворювали ідеї й цінності міста-держави. Навіть у тому випадку, коли на честь переможця встановлювали статую, у ній були відсутні індивідуальні риси. Це був типовий образ переможця. Змагання, як правило, пристосовували до свят на честь богів-заступників того чи іншого полісу» [362, 108].

Сольне звучання духових інструментів пов'язувалось із найрізноманітнішими іншими проявами життя народу. Духові інструменти були залучені до різного роду процесій-дійств (релігійних, весільних, поховальних, військових й т.д.), що є типологічною ознакою цього виду виконавства у багатьох стародавніх суспільствах. Так, авлос – дерев'яний інструмент язичкового типу (у перекладі з грецького – трубочка), попередник сучасного гобоя – мав широку сферу застосування, звучав у античній трагедії й водночас у військовій музиці, використовувався у траурних церемоніях та під час гулянь аристократії та простого

люду. Відтак дослідник історії духового музично-виконавського мистецтва С. Левін стверджує, що сольна гра на авлосі була одним із основних видів грецької музичної культури [191, 29]. Гра на авлосі мала назву авлетика, а музикантів, які грали на цьому інструменті, називали авлетистами. В Античному Римі подібний до авлоса інструмент мав назву *тібія*.

Сольна форма домінувала й у практиці гри на мідному духовому інструменті – *сальпінксі*, що в музичній культурі стародавньої Греції користувався великою популярністю. Бронзова труба довжиною майже один метр застосовувалась під час масштабних військових подій у сигнальній функції. Її надзвичайно гучний, пронизливий звук, який можна було чути на далекій відстані, слугував засобом зв'язку для воїнів багаточисельного війська. Нескладні мелодії чітко регламентували дії армії – наступ, оборону тощо. Сольна гра на *сальпінксі* використовувалась також під час релігійно-обрядових процесій. Інструмент, який застосовувався у таких випадках, мав назву *священний сальпінкс*. У давніх римлян такого роду інструмент був відомий під назвою *туба*, а в античних єгиптян – *труба* [347, 626]. Мистецтвознавці В. Апатський та С. Цюлюпа зазначають: «До складу римських легіонів входили численні музиканти-духовики, які грали на бронзових інструментах. Серед них найбільшою популярністю користувались *старовинні римські труби, кавалерійська труба літуус, букцина, туба дуктиліс*» [17, 6].

Важливою ознакою сольної виконавської практики стародавнього світу є розкриття його в аспекті художньо-мистецької взаємодії. Адже характерною рисою тогочасної художньої творчості була неподільна взаємодія пластичних (рухових), розмовних та музичних засобів виразності. Зокрема, часто сольна гра на музичному інструменті або сольний спів супроводжували танець. Задоволення отримували не лише від слухання, але й від спостереження за виконавцями [362, 49].

Помітний вплив на формування індивідуального духового виконавства мала гра музикантом-авлосистом інтермедій та постлюдій в античних музично-театральних виставах, що мало виняткове значення для формування неповторної природи духового соло. Так, на сцені театру Давньої Греції з'являлась художньо обдарована творча індивідуальність, виконавець-актор, який, послідовно змінюючи маски та вбрання, одноосібно представляв

декілька художніх образів. Їх взаємодія відображала найактуальніші аспекти буття тогочасної особистості, переважно, з погляду її індивідуального світосприйняття. Індивідуалізація художньо-образної сфери трагедії є характерною ознакою названого жанру. Невід'ємною складовою цього індивідуально означеного художнього й емоційно-образного світу було сольне виконання на духових інструментах [79, 125].

Вже у VI столітті до н. е. активність солістів-виконавців на духових інструментах, повторюваність умов виконання (у цьому випадку – демонстрація власної виконавської майстерності перед великою аудиторією в урочистій атмосфері змагань музикантів-виконавців), отже, образного змісту виконуваних творів, відтак і набору засобів виразності, якими він створювався, призвели до кристалізації першого жанру сольного художнього виконавства. Це – піфійський ном. В інструментальних програмних творах цього жанру було зображено бій Аполлона з драконом Піфоном. Виконавець самостійно створював сольну художню композицію, використовуючи при тому як музичні, так і хореографічні, театральні засоби художньої виразності. «Намагаючись передати програмний зміст нома, авлетисти користувались різними зображальними прийомами. Трубні сигнали, імітація зубного скреготу дракона, відтворення його мови та інші засоби подібного роду навіть ставали традиційними» [10, 56].

Таким чином, характерними ознаками жанру були програмність, що формувала певне коло художніх образів, а також необхідний арсенал виражальних засобів. Цьому важливому звершенню слугував доленосний виступ на Піфійських іграх аргоського авлетиста Сакада. Його гра настільки вразила слухачів, що сольне виконавство на авлосі (авлетика) було прирівняне у правах з кіфаристикою (сольне одноосібне музикування на кіфарі). З часом, коли сольне виконавство набуло широкого розповсюдження й стало використовуватись у публічних концертах (I ст. до н. е.), а в уподобаннях публіки дедалі частіше виявлялось бажання слухати віртуозів-авлосистів, викристалізовується й назва інструмента, призначеного для виконання відповідних творів соло – *піфійський сольний авлос*.

Сольні твори, подібні за жанровою ознакою до античного ному, існували й у нумідійських та африканських бедуїнів (кочівники, поводарі верблюдів), що також стали своєрідними

популяризаторами сольного духового виконавства. Перетинання найважливіших торговельних шляхів між Європою та Африкою зробило цих «мешканців пустелі» провідниками, об'єднувачами різних культур. Виконувані ними сольні художні композиції переважно мали чітко виражену програмність, в якій відтворювався, приміром, «напад лева на беззахисну подружню пару, що опинилась у пустелі» [189, 28].

Музикознавець Л. Єльніцький вважає, що такого роду твори є одними з найдавніших зразків програмної музики [125, 302–305]. Український вчений С. Людкевич стверджував, що програмність є однією з найдавніших ознак музичного мистецтва. Таким чином, витоків формування інструментального соло, зокрема у сфері духового виконавства сягає не лише утилітарна функція, але й блискучо виражена спроможність одноосібної практики до художнього, образно-змістовного насичення відповідних музичних композицій [80, 79].

Суттєвий вплив на утвердження сольного духового виконавства мали культурні надбання народів Давнього Сходу. Одним із найпопулярніших музичних інструментів у цих регіонах, який зберіг не лише сольну функцію використання, але й власну форму та призначення аж до наших часів, є палестинський *шофар* (інша розповсюджена назва – *керен*). Звучання цього інструмента наділялось особливою, магічною змістовністю, пов'язаною з культовими, обрядовими процесіями. Відсутність мундштука значно ускладнювала процес звуковидобування на інструменті, внаслідок чого основу гучних сигналів шофара складала різноманітні ритмічні побудови. Про вагому роль інструмента в духовних ритуалах С. Левін зазначає: «...приписувана йому [шофару – В. Г.] магічна сила перетворювала в релігійних церемоніях давнини цей безмундштучний, круто вигнутий інструмент в один із найголовніших» [189, 13].

Як сольний інструмент активно використовувалась пряма металева труба, розповсюджена в країнах Сходу під назвою *хасосра* (інструмент, подібний до давньогрецького сальпінкса та римської туби). Гучність звука цього мундштучного металевого інструмента ствердила його використання у сигнальній функції як у культово-релігійних, урочисто-святкових процесіях, так і у військовому вжитку. Відомо, що у полководця Олександра Македонського, поряд із іншим військовим знаряддям, була труба,

сигнали якої було чутно на далекі відстані. У зв'язку із цим, І. Гишка стверджує: «...у ті часи передусім цінувалася сила звуків, що їх видобував виконавець, а не їх естетика» [62, 9].

Подібно до європейського античного світу, важливим джерелом відомостей про духові інструменти та їх функціонування в азійській культурі є міфотворчість, де музиці, зокрема духовій, надається винятково важлива роль у світоустрої та житті людей. Так, має місце зіставлення голосів богів зі звуками тогочасних музичних інструментів. У Ассирії лагідне звучання флейти передавало ніжний голос богині Іштар (центральне жіноче божество в Шумеро-аккадській міфології, богиня родючості та кохання), інструменти язичкового типу – характерний голос бога вітрів Раммона тощо. Першорядного значення духове соло набуває в зображенні найбільш виразного в художньому відношенні міфологічного сюжету, пов'язаного з магічною силою музики воскрешати людей. Міф про сходження у потойбічний світ богині Іштар з метою повернення до земного життя її чоловіка, пастуха Таммуза, розкриває велику магічну силу музики, представленій звучанням флейти соло [243]. Іштар, пройшовши чимало важких випробувань, дістає жадану можливість забрати коханого з собою на землю.

Поміж музичних інструментів Давньої Індії чи не найбільш розповсюдженою була ванша (цей духовий інструмент відомий також під назвою ванші) – духовий дерев'яний інструмент, різновид поперечної флейти. У «Бхагават-пурані» (III ст. н. е.), одній із давніх літературних пам'яток Індії (містить міфічну біографію бога Крішни), знаходимо свідчення використання ванші як інструмента соло. Крішна в юнацькому віці зображується граючим на ванші [266, 73]. Тут підкреслюється емоційне піднесення під впливом музики, яку виконував Крішна, граючи на ванші, а також, як і в міфах та епосі інших народів, акцентується вплив музичної творчості на оточуючий світ – не лише людей, але й тварин, рослин. «Навіть корови, птахи, дерева та дикі тварини тремтять від захвату, зачувши ніжні звуки Твоєї ванші» [228, 74].

У цьому контексті характерно, що мислителі Індії вважали звук першоосною світобудови, принципів дії вселенських законів. У трактаті Матанги «Брихаддеші» (II ст. н. е.), присвяченому аналізу світської музики різних місцевостей, звуку надається надзвичайно важлива роль: «Звук необхідно знати як

вище лоно, звук причина всього. Увесь світ, рухомий і нерухомий, проникнутий звуком» [228, 15–18]. Дослідник музичної естетики країн Сходу В. Шестаков пише: «Згідно Матанги, первісний стан світу, перші етапи творення всесвіту визначені звуком, недосяжним людському слуху космічним звуком „nada”. Музика, як прояв цього звуку, пов’язана з усіма речами та явищами всесвіту» [228, 18]. У давньому тамільському трактаті індійського мислителя Ірайянара «Музична граматика» (IV ст. н. е.) також розкривається винятково вагома роль звуку у Всесвіті: «У просторі світу та світів немає слів, рядків і поем, але є звук; він будує увесь простір всесвіту» [228, 101].

Зазначені уявлення про звук, що містять своєрідну філософію його зародження та буття, отримали послідовне вираження у розвитку музикування соло, будь то спів чи гра на духових або струнних інструментах. Стародавню індійську музичну культуру позначено перевагою вокальної музики над інструментальною. Розкриваючи причини такого становища речей, в основі яких лежить протиставлення природньої чистоти людського голосу «штучному» (стосовно людського голосу) звучанню музичних інструментів, Ю. Аліханова констатує: «*Віна* (струнний щипковий інструмент, відомий також під назвою *віпанчі* – В. Г.) і флейта виділяються як найбільш прекрасні з усіх інструментів, так як звуки, що видобуваються з них, тривалі та злиті, наближені до звучання людського голосу» [228, 63]. Наведене твердження є цінним не лише з погляду генезису інструментальної художньо-сольної практики, але й щодо природніх виражальних можливостей стародавнього духового інструментарію, зокрема інструментів флейтового типу [80, 78].

Високого розвитку індивідуальне виконавство на духових інструментах досягло й у художній культурі Давнього Китаю. Відомо, що музика, зокрема духове сольне виконавство в цій імперії були невід’ємним аспектом як побутової, так і духовної сфери життя людей; роздуми про музику пронизували їх філософські й релігійні погляди, що відобразились у численних міфах та поетичних творах того часу. Так, у сказанні про створення богинею Ньювою людства і встановлення для нього шлюбних стосунків ідеться й про народження та сольне застосування духового язичкового музичного інструмента *шена*. «Кожного року навесні, коли цвітуть персики та сливи, а небо безхмарно, вночі, в

яскравому світлі місяця, люди обирали серед полів рівне місце, яке називали „місячним майданчиком”. Юнаки та дівчата одягались у святкове вбрання, збирались на цьому майданчику, грали на шені веселі мелодії, ставали в коло, співали та виконували „місячні танці”. Іноді танцювали парами: юнак йшов попереду, граючи на шені, а дівчина йшла за ним, брязкаючи дзвіночками» [124, 47]. У давніх літературних пам'ятках Китаю зі звучанням соло стародавніх музичних інструментів, зокрема духових, порівнювались природні явища. Поет Се Чжуан (V ст. н. е.) у «Місячній поемі» [228, 225] пише:

«Вчуваю пташці на лузі, що ніччю чують небокраї,
та слухаю осінній оклик у флейті дальніх северян».

«Звучащий ліс ввібрав у себе дух свирілі,
й брижі стихають на воді озер».

Дослідник еволюції духового інструментарію в історії світової музичної культури С. Левін стверджує, що в основі більшості старокитайських духових інструментів лежить флейтовий тип конструкції. Такими є *сюань* (глиняна поздовжна флейта), *пайсяо* (різновид флейти Пана), *сяо* (бамбукова поздовжна флейта); *чі*, *ді*, *юе* (бамбукові або тростяні поперечні флейти) [189, 15]. Водночас серед багатьох духових інструментів усіх трьох вищезгаданих типів (флейтові, язичкові та мундштучні) найбільш використовуваними у сольній сфері музикування були інструменти гобойного типу – *гуань* та *сона*, що застосовувались переважно у весільних, а також поховальних процесіях [10, 37–38].

Як і в античній європейській культурі, у Давньому Китаї відбувалось усвідомлення сили звуку, тембрової індивідуальності, виражальних можливостей духових інструментів, образності відповідних музичних зразків. Приміром, китайський філософ Сюнь-Цзи (III ст. до н. е.) порівнював звучання шена, сяо, гуаня із зірками, сонцем та місяцем [228, 154]. Це, своєю чергою, засвідчувало сталість традицій духового музикування, відносну розвиненість сольної духової практики, усвідомлення художніх можливостей різних інструментів [80, 81].

Виразно виявилась у музичній культурі Давнього Китаю взаємодія сольного духового музикування з іншими мистецтвами,

зокрема танцювальним. Відзначимо, що в поєднанні сольного музикування з мистецтвом танцю (наприклад, у передачі взаємного кохання та одруження людей) виразно виявлено наявність змістовного аспекту духового виконавства соло, спільність художньо-естетичної природи різних мистецтв.

Естетика концертного, демонстраційного за своєю природою виконання творів духового соло яскраво розкривається у стародавній китайській легенді про флейтиста Сань Лана. Музикант був запрошений царем-драконом до підводного світу, де у тронному палаці грав повелителю морів та його донькам. Підкреслимо, що після виступу Сань Лана, звуки якого заворожили всіх мешканців морського царства, кожна з дочок в індивідуальному, одноосібному представленні продемонструвала власний виконавський хист у грі на флейті. Найбільшою вправністю позначилось музикування соло третьої, наймолодшої доньки царя, яка відповідно й була призначена ученицею Сань Лана [214].

Вищенаведене дозволяє зробити деякі висновки. Згадки про факти індивідуального духового виконавства в античних міфах, епосі східних народів засвідчують, що цей вид творчості сягає найдавніших історичних періодів. Його історичні витoki охоплюють різні географічні регіони, де прототипи сучасних ударних і духових інструментів виявились найдавнішими музичними інструментами, відомими людству. Тоді сформувались основні їх типи – лабіальні (флейтові), язичкові, мундштучні (амбушюрні). Індивідуальна духовна практика ще не виокремилась тоді в самостійну сферу творчої діяльності, була невід'ємною складовою різних аспектів буття первісного суспільства, зокрема процесу праці, магічних та інших обрядів, військових церемоніалів тощо, тобто мала переважно утилітарну функцію. Використання індивідуального виконавства на духових інструментах у цих усталених аспектах життя тогочасного суспільства засвідчує, що вже тоді вперше сформувалась соціокультурна основа для утвердження сольної духової практики як самостійного явища стародавньої культури.

Виняткову роль у формуванні сольного духового виконавства як відносно самостійної сфери музичної творчості, власне мистецтва, відіграв Античний період, коли було закладено підвалини процесів, що потім розгортались впродовж століть,

визначаючи собою історичний поступ європейської художньої культури. Тоді мали місце уявлення про музику як таку, що причетна до фундаментальних законів світобудови, тим самим відбувалось «закидання вперед» на багато століть, коли інструментальна музика піднялася до рівня, на якому стало можливим втілення лише її власними засобами складних філософських концепцій.

Водночас агональність, властива давньогрецькій і давньоримській культурі, пов'язані із цим змагання (за сучасною термінологією, своєрідні конкурси) музикантів-інструменталістів, зокрема солістів-виконавців на духових інструментах, відіграли непересічну роль у формуванні сольного духового виконавства як мистецтва, виокремленого із синкретичної єдності з іншими галузями діяльності людини. А це закономірно потягнуло за собою формування низки чинників, що характеризують духове сольне виконавство саме як мистецьку сферу, на специфіку якої водночас накладали відбиток конкретно-історичні особливості культури того часу. Так, елемент змагальності зумовлював удосконалення віртуозних якостей виконання, а отже, розвиток тактильної активності, рухово-моторного апарату. Одночасно утвердження сольного духового виконавства в якості мистецтва, означення самостійних мистецьких композицій, зумовлювало формування деяких ознак музично-художньої композиції в сучасному розумінні – виникнення програмного змісту, вдосконалення сукупності виражальних засобів тощо. Зрештою, наявність умов звучання таких творів, спільного для низки композицій програмного змісту, відповідного кола виражальних засобів, зумовили кристалізацію першого музичного жанру – піфійського ному.

Агональна специфіка виконавства стимулювала становлення ще однієї необхідної якості сольного духового виконавства, а саме – його індивідуальних рис, акумулювання в інструментальній монодії не лише змістових і виражальних аспектів піфійського ному, але й переплавлення їх у контексті індивідуально-артистичних особливостей, віртуозних можливостей виконавця. Розвивався власне артистизм – необхідна якість для сучасних музикантів, які сольно виступають на концертній естраді [79, 123].

Будучи залученою до різних сфер буття первісних людей, індивідуальна духова практика щільно взаємодіяла з прототипами інших видів художньої творчості, насамперед, співом, танцем,

акторською майстерністю, що, таким чином, істотно впливало на становлення сольного духового виконавства. Водночас ця обставина репрезентувала одне з численних історичних передбачень, що мали місце в Античності, у цьому випадку – вже сучасного синтезу мистецтв. Крім того, ця взаємодія впливала на процес удосконалення конкретних аспектів виконавської творчості, наприклад, відчуття ритму, пальцевої техніки (при взаємодії з танцем). Численні порівняння в тогочасних літературних пам'ятках сольного звучання духових інструментів з явищами природи (утім, як і задана програмність творів) сприяли розвитку творчої уяви виконавців, пошуку засобів виразності для втілення певного образного змісту, зокрема, створення звукозображальних ефектів.

Отже, впродовж архаїчних та античного періодів відбувся перший етап формування індивідуальної художньо-виконавської духової практики як самостійної мистецької сфери.

2.2. Специфіка одноосібного духового виконавства в епоху Середньовіччя

З падінням у V ст. н. е. Римської імперії та подальшим утвердженням в Європі Християнської віри виконавство на духових інструментах, як і вся тогочасна інструментальна музика, відходить на другий план, навіть зазнає утисків і заборон. За таких умов надбання музичної культури Античності, позначеної, зокрема, інструментальним різноманіттям, наявністю перших жанрів, високим художнім рівнем виконавства на різних музичних інструментах (у тому числі духових), на жаль, не були належним чином поціновані у середньовічній Європі. Почався занепад інструментальної виконавської культури, особливо в Ранньому Середньовіччі. Климент Александрійський, описуючи неприпустимий, на його думку, вплив на людей звуків духових та струнних інструментів, закликав: «Віддамо відтак флейти пастухам, людям забобонним, які поспішають на богослужіння ідоцьке; бажаємо ми якнайшвидшого вигнання цих інструментів з наших тверезих громадських бенкетів» [189, 34]. Проте, поряд із заборонами виступів музикантів-інструменталістів та звучання інструментальної музики під час різноманітних святкувань і церемоній, дозволялось використання духових інструментів у повсякденному побуті. Відтак вжиток духової музики в пастушому

й військовому бутті позначався стійкими традиціями, для яких характерним було чітко виражене її утилітарне призначення. Помітне місце у цьому контексті посідала й індивідуальна (одноосібна) духова виконавська практика [81, 289].

Негативної оцінки священнослужителів зазнавали й будь-які прояви інструментальної віртуозності. Критикували навіть імпровізаційний характер музикування, показовий для музичної культури давнього світу: «Особливе обурення викликає у отців церкви віртуозна гра на музичних інструментах. Вони (священнослужителі – В. Г.) виступають проти хроматики, на якій ґрунтувалась імпровізація. Якщо антична естетика оцінювала хроматичний лад як „витончений” і „ніжно принадливий”, то естетика отців церкви сприймає хроматику не інакше, як „розгнуздану” і „потворну” музику» [227, 26].

Водночас негативне ставлення до вказаних явищ свідчить, що в живій практиці культури сольне виконавство на духових інструментах існувало, а в ньому давалися ознаки віртуозності, імпровізаційності (інструменти язичкового та флейтового типів) та інші вищеописані риси індивідуального духового виконавства епохи Античності [79, 125].

Отже, попри всі вищезазначені заборони, гра на музичних інструментах, зокрема на духових, була розповсюдженим явищем у Європі на початку Середніх віків. Папа Григорій I наприкінці VI століття навіть дозволив використовувати інструментальну музику в богослужіннях ірландської церкви. Піклуючись про поширення християнської віри, її сприйняття суспільством та розповсюдження у різних верствах населення, «в літургію, крім органа, залучалась арфа, а також струнні – псалтеріум (цитра), дульцимер (цимбали) і духові – труби та флейти» [251, 5]. З аналогічною метою багато монахів-місіонерів опанувало гру на різних музичних інструментах, не винятком був і духовий інструментарій. У зв'язку із цим, дослідник історії духового музично-виконавського мистецтва В. Апатський вказує, що в XI столітті у деяких монастирях «вже процвітала гра на арфі, флейті, трубі та інших музичних інструментах» [10, 83].

Сприяла пролонгуванню традиції виконавства на духових інструментах поява в церковних канонічних вокальних творах початку другого тисячоліття третього голосу. Його високий регістр, насиченість мелізматикою, інструментальний характер розвитку

(прикмети, що у своїй сукупності вказували на близькість інструментальній природі) стимулювали появу для його виконання відповідної інструментальної практики (Г. Благодатов засвідчує, що цей голос міг виконуватись інструментом [33, 8]).

Вищевикладені факти засвідчують, що епоха Середньовіччя з її пріоритетом церковної культури, а відтак переважно вокальної музики, однак, допускала застосування в побуті, у сфері народної музики, навіть у богослужінні, різних музичних інструментів, у тому числі й духових [81, 290].

Спираючись на інструментально-виконавські традиції Античності, у середньовічній Європі зароджується творчість багатьох мандрівних музикантів, а саме – менестрелів, жонглерів, мімів, шпільманів, мейстерзінгерів, арлекінів, скоморохів, дудошників. За свідченням С. Левіна, духовий інструментарій цих виконавців складався, насамперед, з представників флейтового та гобойного сімейств [189, 35]. Проте синкретичний характер їх вуличних виступів зумовлював універсальність творчого процесу, в якому відбувалось взаємозбагачення інструментальної музики та акторського, танцювального, циркового мистецтва.

Водночас, як зазначає Т. Ліванова, «жонглери (від латинської *joculatores*), менестрелі, шпільмани, – як їх називали в різні часи й у різних регіонах, – протягом тривалого часу були єдиними представниками світської музичної культури свого часу і тим самим виконували важливу історичну роль. Великою мірою саме на основі їхньої музичної практики, їх пісенних традицій склалися ранні форми світської лірики XII–XIII століть. Вони ж, ці мандрівні музиканти, не розлучались із музичними інструментами» [192, 56].

Наприкінці XI століття зароджується мистецтво рицарів-трубадурів, що є яскравим прикладом світської музично-поетичної лірики. Творчість трубадурів, труверів (назва трубадурів на півночі Франції) та мінезінгерів (німецькі мандрівні поети-музиканти) нерозривно пов'язана з музично-виконавською діяльністю менестрелів (жонглер, який вступив на службу до рицаря). Мандрівних музикантів запрошували до замків аристократів у якості викладачів музики та «відповідальних» за інструментальну частину лицарських одноголосих музично-поетичних творів, адже переважна більшість рицарів не володіла грою на музичних інструментах. В. Апатський наводить наступні відомості: «За свідченнями середньовічних авторів, у XIII столітті мандрівний

музикант повинен був вміти грати на дев'яти інструментах, до числа яких входили струнні, ударні та духові інструменти. Його традиційний духовий інструментарій поповнився продольною та поперечною флейтами, шалмеєм, крумгорном, цинком, трубами та іншими духовими інструментами» [10, 79].

Менестрелі, як правило, складали мелодію до ліричних текстів та повністю відповідали за написання відповідних зразків, а також за виконання інструментальних прелюдій, ригурнелів між куплетами, постлюдій. Інструментальні розділи тогочасних музичних композицій представляють особливий інтерес із погляду теми дослідження, адже вони призначались для сольного виконавства, зокрема на духових інструментах. Імпровізаційний характер музикування в таких творах сприяв певній творчій свободі інструменталіста-соліста (безумовно, лише в межах вступу, ригурнелів та постлюдій), що поступово стимулювала розвиток професійно-виконавських якостей музикантів-духовиків.

Одночасно «інструментальні епізоди розділяли вокально-поетичні строфи, гетерофонно дублювали вокальну мелодію. Менестрелі-віртуози оснащували мелодію трубадура блискучими, вишуканими прикрасами» [10, 80]. Відповідно до художнього змісту музично-поетичних композицій рицарів-трубадурів, інструментальні сольні частини у виконанні менестрелів набували певної виразності, підкреслювали характер твору, акцентували інструментальними засобами його художньо-образну змістовність. «У творчості трубадурів сольні інструментальні епізоди, очевидно, не лише формально поділяли музично-поетичні строфи, але й виділяли колорит тієї або іншої пісні, поглиблювали її настрій» [189, 48].

Призначення рицарем-трубадуром того чи іншого менестреля для інструментального супроводу власних музично-поетичних композицій мало помітне значення для розвитку сольного музикування. Зокрема, з багатьох мандрівних музикантів, які виступали як музиканти-солісти, обирали найкращого виконавця-віртуоза, який володів грою на якомога більшій кількості інструментів, а також був здатним до створення винятково вишуканих прикрас мелодії, її тематичного розвитку та емоційно-виразного відтворення таких музичних композицій. В. Апатський констатує: «В цілому, мистецтво жонглерів та менестрелів сприяло становленню професійного духового виконавства. Притаманні

йому ліричні тенденції у значній мірі підготували інструментальний виконавський стиль епохи Відродження» [10, 80].

Часто вокальні та інструментальні фрагменти пісень трубадурів були контрастними. Це давало можливість застосувати якомога більшу кількість музичних інструментів, а також дозволяло відчувати певну виконавську свободу, сольний характер музикування. Дослідник творчості менестрелів М. Сапонов пише: «Прийом протиставлення рефрену строфі зручний для інструменталіста: адже розповідь проводиться лише у строфі, а у вільному від сюжетності рефрені можна проявити ігрову винахідливість, грати соло; тут на першому плані можливість, наприклад, поімпровізувати або звернутись до наступного нового музичного інструмента» [300, 244]. Таким чином, відбувалось утвердження художньо-виражальних якостей гри музиканта-інструменталіста, усталення його сольного статусу [81, 288].

У процесі становлення виражального й технічного аспектів інструментальної музики сформувалась низка жанрів, чим об'єктивно було продовжено жанроутворювальну тенденцію, започатковану в Античну добу. Поміж найбільш популярних та різноманітних за підвидами жанрів середньовічної інструментальної музики – *естампі*, *кантус* (орнаментований, «коронований») та *ле* (*ляйх*, *дескорт*).

Їх функціонування у ті часи ще не передбачало чіткого поділу відповідних творів на інструментальні й вокальні. Будь-який наспів усвідомлювався придатним як для співу, так і для виконання на музичних інструментах. «Тільки епос потребував неодмінної участі співака, а так звані *notes, sons* («награвання») та ін. мали метою лише інструментальне звучання». Будь-який наспів іншого роду (навіть із текстом) міг виконуватись як голосом, так і на інструменті, ставати основою для певної імпровізації. «Наспів був лише заготовкою для вільної рапсодії на вієлі, лютні, арфі або флейті» [300, 224–225].

Відсутність чіткої диференціації музичних творів на інструментальні й вокальні знаменувала одну з характерних ознак розвитку сольного виконавства у Середні віки. Водночас вищевикладене красномовно засвідчує ще одну рису тодішнього інструментального виконавства – вагому роль у ньому імпровізаційності, осмислення її як основи індивідуальної

виконавської практики. Таким чином, уміння соліста імпровізувати ставало невід'ємною складовою майстерності жонглера, менестреля, а також численних шпільманів, скоморохів, дудошників та інших вільних виконавців-віртуозів. Мандрівні музиканти вправно перетворювали відповідний наспів або мотив, певний тон чи групу тонів у віртуозні, розлогі пасажі, так звані фігури-диминуції. Принцип збільшення кількості нот на певну частину мелодії (диминуція) створював необмежені можливості для розвитку імпровізації, еволюції віртуозно-технічних навичок, професійних умінь виконавців та, відповідно, сталого розвитку сольного інструментального музикування, зокрема на духових інструментах. Усе це готувало підвалини для стрімкої кристалізації інструментальної специфіки вже у наступні періоди, коли інструментальне сольне виконавство вже мало власні закономірності, що передбачали врахування тембрових, аплікатурних, регістрових та інших можливостей конкретних інструментів. Відповідно композиції, позначені інструментальною специфікою, диференціювались на групи, призначені для виконання на струнно-смічкових, струнно-щипкових, а також духових інструментах.

Початок другого тисячоліття в Європі ознаменовано появою міст, у яких поступово формувалося міське музичне мистецтво. Дослідники відзначають, що в XI–XII століттях при дворах міської знаті з'явилися перші інструментальні й вокальні капели. Отже, виникла нова соціально-культурна сфера функціонування як інструментального виконавства загалом, так і сольного духового зокрема. Однак, попри наявність таких капел, до придворних концертів залучалося й багато мандрівних менестрелів-віртуозів, жонглерів, шпільманів [341; 342]. Досліджуючи музичну культуру епохи Середньовіччя, Т. Ліванова вказує: «Як літературні документи, так і пам'ятники образотворчого мистецтва спонукають думати, що інструментальна музика залишалась переважно заняттям жонглерів та менестрелів, які співають, танцюють, представляють вистави під звуки власних інструментів» [192, 56].

З розвитком середньовічних європейських міст гра на музичних інструментах, передусім на духових, набула більшого соціального значення. Особливо виразним фактом є застосування труб у баштовій сторожовій діяльності. Сигнали труби повідомляли про небезпеку, про час доби; гостей міста зустрічали фанфарним

сигналом (своєрідний музичний герб міста). Яскраве свідчення сталого використання індивідуального духового виконавства у баштовій вартовій службі знаходимо в середньовічному польському переказі, в якому йдеться про героїчну загибель трубача міста Кракова. Попередивши городян про наближення татарських військ, музикант загинув від ворожої стріли, не встигнувши дограти трубний сигнал тривоги [342, 11].

Вивчаючи середньовічну сольну інструментальну практику на духових інструментах, необхідно пам'ятати, що після падіння античного Риму (V ст. н. е.) культурні досягнення цієї давньої цивілізації стали надбанням Східної Римської імперії (Візантії), яка проіснувала ще майже десять століть (до середини XV ст.). Зв'язок Русі з іншими – західними та східними – країнами, в тому числі Візантією, означав культурні зв'язки, а отже, можливість проникнення на Русь музичних інструментів відповідних народів, що, зокрема, звучали в князівських палацах [162, 175]. Про мистецтво гри на музичних інструментах у Візантії, а також вагомий культурний вплив імперії на інші середньовічні держави свідчить, зокрема, факт «...відвідин княгинею Ольгою Константинополя у 954 році. Її (княгиню Ольгу – В. Г.) вразила розкіш імператорського палацу й дивовижні звуки музичних інструментів» [171, 40]. Можна припустити, що цей візит певною мірою сприяв розповсюдженню гри на різних інструментах, зокрема на духових, у Київській Русі [81, 289]. Духові інструменти, такі, як трембіта, різні види флейт, сурма, амбушюрні інструменти (зокрема, ріг, різні труби) дитячі духові музичні інструменти та ін. були невід'ємною частиною побуту давніх українців [207]. Труби використовувалися також у давньоруському війську [162, 173]. Про поширення на Русі духових інструментів свідчить відома фреска Софійського собору в Києві, на якій, зокрема зображені музиканти, які грають на духових інструментах.

Важливо відзначити, що в той самий час у країнах Сходу культурні здобутки давніх цивілізацій не лише зберегли актуальність, але й отримали подальший інтенсивний розвиток. У зв'язку із цим, особливу увагу звертає на себе музичне мистецтво Китаю. У VII – X століттях, в епоху правління династії Тан, економічне та політичне об'єднання країни привело до небувалого підйому науки та культури. Блискучий розквіт музичного мистецтва тієї епохи підтверджується численними документами.

Існує навіть спеціальний термін – «танська музика». Серед багатьох тогочасних мистецьких шедеврів Китаю виділимо ті, які найбільшою мірою засвідчують сталий розвиток сольного виконавства на духових інструментах. Видатний китайський поет, представник танської ліричної поезії Бо Цзюй-і (IX ст.), у власній творчості звертається до практики духового соло. Він увічне сольне виконавство на старовинних китайських духових інструментах язичкового та флейтового типів (*чжен* – язичковий духовий інструмент, що складається з 13–19 бамбукових трубочок, вставлених у чашоподібний резервуар, до якого виконавець подає повітря, а також вищезазначений інструмент *чі* – флейтовий духовий інструмент, різновид поперечної флейти).

Вночі, слухаючи чжен

Коли в Цзянчжоу у ночі
Я слухав тихий чжен,
Сивіти тільки починав я –
І вчувати не хотів.
Та от сьогодні час прийшов –
Я білий, як білий сніг.
Грай на чжені ж до світанку –
Я дозволяю вже тобі.

Флейта (чі) на річці

Хто це там, на спокійній річці
Вночі грає на флейті?
У співі флейти, як наче б то звучить
Весна моєї батьківщини.
Коли б і ви почули наспів,
Той ви б і посивіли.
Як же тому, хто у печаль занурений,
Хто сну не знає довгої ночі?

Музичні здобутки Китаю в подальшому отримали стрімке розповсюдження та досягли широкої популярності в Індії, Японії та Кореї [228, 164].

Вищевикладене дозволяє констатувати, що сольна інструментальна практика, зокрема виконавство на духових інструментах у Середні віки, існувало й доволі активно розвивалось. Навіть у Ранньому Середньовіччі, коли гоніння на музикантів-інструменталістів з боку духовенства було найбільш відчутним, у негативних висловлюваннях служителів культури знаходимо підтвердження існування сольного духового музикування, що мало тоді переважно утилітарне, практичне призначення.

В. Шестаков стверджує: «Естетика отців церкви дає нам можливість судити про характер і специфічні особливості музичного сприйняття, які були властиві музичній культурі раннього середньовіччя» [227, 29].

Творча універсальність мандрівних музикантів, що мала виразний вияв у синтезі різних видів мистецтв, підкреслює спадковість розвитку середньовічної світської культури з античним мистецтвом.

Мистецтво рицарів-трубадурів значною мірою стимулювало розвиток сольного (одноосібного) духового музикування. Наділені художньою змістовністю сольні інструментальні прелюдії, ритурнелі, постлюдії, відповідно до кожної окремої музично-поетичної композиції трубадура, закладали фундаментальні основи композиційного художньо-емоційного насичення творів духового соло.

Виняткового значення як для розвитку інструментальної народної, світської музики, так і формування професійної виконавської майстерності музикантів, утвердження сольного виконавства на духових інструментах мала творчість багатьох мандрівних виконавців. Імпровізаційний характер музикування жонглерів, менестрелів, шпільманів, мейстерзінгерів, арлекінів заклав основи розвитку сольного виконавства, зокрема на духових інструментах [81, 290].

У сольній імпровізації утверджувались основні аспекти мистецтва тогочасного музиканта-соліста, серед яких найбільш значущими є віртуозно-технічна досконалість виконавського процесу, емоційно-художнє насичення твору, його темброве різноманіття (володіння музикантом декількома інструментами), творча індивідуально-композиторська спроможність інструменталіста-соліста.

Поступове залучення духових інструментів до церковної служби, їх творча активізація у світському середовищі, як серед простого люду, так і в колах вищої міської знаті, сформували нову соціально-культурну сферу застосування індивідуального духового виконавства.

2.3. Характерні риси музичної творчості епохи Відродження в індивідуальному духовому виконавстві

Сольне інструментальне духове музикування, формування якого вже достатньо виразно виявлялось у попередні історичні періоди, набуло нових рис в епоху Відродження. На відміну від попереднього етапу, від початку XIV століття активізувався процес формування сольного духового виконавства як відносно самостійної, окресленої у своїй індивідуально-інструментальній специфіці, образно виразної складової тогочасної музичної практики. Однак вона ще була пов'язана із середньовічною монодією, давався взнаки виразно усталений синкретизм, що стосувався як співвідношення в музичній практиці різних інструментів, так і вокальної та інструментальної музики.

Так, уже в першій половині XIV століття натхненник нового напрямку тодішнього музичного мистецтва – Ars nova – французький композитор і теоретик музики Філіп де Вітрі (1291–1361) написав мотет «Труба звучить у лісі», в якому чітко простежується сольна духово інструментальна специфіка. Ця композиція починається розвиненим інструментальним вступом. Для того часу це було нововведенням [33, 10].

У творчості французького композитора, поета, виконавця Гійома де Машо (1300–1377), відомого в історії музики як «останнього трувера», суттєво оновлюється один із найпопулярніших жанрів світської пісенно-танцювальної музики – *віреле*. У двоголосій фактурі композитор значно активізує інструментальну партію, яку часто доручає дерев'яним духовим інструментам, а саме – флейті, шалмею, ріжку [189, 56]. Стосовно танцювальних пісень віреле та їх інструментальної частини вчений-інструментознавець Г. Благодатов пише: «Характерно, що інструментальна партія не розглядалась як фундамент, опора для голосу: вони вільно контрапунктували один з одним. При цьому

було абсолютно не обов'язково, щоб вокальна партія була вище за теситурою – могло бути і навпаки» [33, 10]. Такого роду виконавська свобода значно активізувала творчий потенціал музикантів-інструменталістів, а відтак процес індивідуалізації сольних інструментальних частин – прелюдій, ритурнелів (вступні частини), інтерлюдій (сполучний розділ), постлюдій та суттєво стимулювала розкриття художньо-виражальних можливостей тогочасного інструментарію.

Збагачення технічного й емоційно-образного аспектів тогочасної сольної духової практики значною мірою зумовлювалось конструкційними вдосконаленнями духового інструментарію. Серед найбільш прогресивних технологічно-конструкційних звершень відзначимо хроматизацію духових інструментів, насамперед, флейтового та язичкового типів. У результаті відбулося розширення загального діапазону звучання й, звідси, утвердження нової регістрової своєрідності звучання, передусім дерев'яних лабіальних та язичкових інструментів. Водночас ці конструкційні зміни щільно пов'язувались із підвищенням рівня віртуозної техніки музикантів-виконавців на духових інструментах, а отже, сприяли збагаченню композицій соло вишуканими мелізматичними побудовами. Таким чином, конструкційні вдосконалення духового інструментарію, усвідомлення музикантами специфічних виконавсько-технологічних особливостей кожного інструмента, мали виняткове значення в еволюції тогочасної сольної інструментальної практики [84, 176].

Суттєвій активізації сольного духового виконавства сприяло й народження нових інструментів та, наголосимо, їх сольна репрезентація слухацькій аудиторії. Серед найголовніших звершень такого роду – поява тромбона у XV столітті та фагота наприкінці XVI століття. У наукових розвідках Г. Марценюка названо ім'я німецького інструментального майстра з міста Нюрнберга, тромбоніста-віртуоза Ганса Ньойшеля, який після виготовлення декількох срібних тромбонів для музикантів Папи Римського Льва X, один із цих інструментів «...демонстрував у Римі сам, за що отримав щедрю винагороду» [204, 11]. Із досліджень С. Левіна дізнаємося, що священнослужитель кафедрального собору з італійського міста Феррари Афраніо Альбонезі, створивши музичний інструмент з двома паралельними трубками й назвавши

його «фаготус», у 1532 році грав на ньому під час урочистого обіду в Мантуї [189, 70]. Безумовно, певні виражальні можливості, відповідні художні характеристики нового духового інструментарію, виявлялись, насамперед, у його сольній репрезентації. А. Нижник відзначає, що сольна гра на інструменті нерідко трактувалась як специфічний спосіб «життєдіяльності» інструмента, спрямований, передусім, на «...виявлення його художнього потенціалу» [241, 214].

Чинником активізації розвитку сольного духового виконавства були творчі змагання музикантів-духовиків зі скрипалями, виконавцями на лютні, клавесині тощо. Отже, імовірним був певний вплив передусім лютневого та струнно-смичкового сольного виконавства на сферу духового музикування. На користь такої точки зору свідчать історичні постаті музикантів-віртуозів, широко відомих свого часу виконавців на духових інструментах. Це тромбоністи – венеціанці Джованно Альвізі (на прізвисько «тромбон») та Бартоломео Тромбончино, а також Ерхардо Боруссума (Дрезден) [204, 298], Дзахарія да Болонья [10, 123], корнетист Антоніо дель Корнето та багато інших музикантів-духовиків епохи Ренесансу.

Виконавська майстерність тогочасних віртуозів-духовиків була настільки досконалою в технічному сенсі та, водночас, художньо переконливою, що ці музиканти були гідними конкурентами виконавцям на струнно-смичкових та струнно-щипкових інструментах. С. Левін зазначає: «Їх (високопрофесійних музикантів-духовиків – В. Г.) слава була настільки великою, що французькі королі Франциск I та Генріх II утримували при своєму дворі італійських трубачів та солістів-корнетистів, які змагались у власному мистецтві з паризькими скрипалями та лютністами» [189, 91].

Непересічне значення у процесі індивідуалізації тогочасного виконавства на духових інструментах відіграло мистецтво *Arg nova*. Його підкреслена увага до нових засобів музичної виразності, розкриття потенційних можливостей музичного інструментарію тих часів, створили міцну основу щодо художньо-виконавської перспективи музичних інструментів, у тому числі духових, виявлення їх художньо-виражального потенціалу, що істотною мірою визначило своєрідність сольної інструментальної практики, зокрема на духових інструментах у добу Відродження.

Так, проявом поступового утвердження сольного духового виконавства як відносно самостійної складової тогочасної музичної практики стала кристалізація жанрів одноголосної сольної інструментальної музики – *ле* та *естампі*. На думку раніше згаданого дослідника старовинної музичної культури М. Сапонова, із сольним духовим виконавством, зокрема, у творчості Гійома де Машо, пов'язані «...*chans* (наспіви), *notes* (награвання), *dis* (оповіді-розповіді) та данси» [300, 226]. Особливої уваги з цього погляду заслуговують твори названого автора, написані в жанрі *ле*. Це – багатострофні композиції, в яких кожна строфа могла позначатись не лише новим наспівом чи структурою, але й новим інструментальним тембром. М. Сапонов стверджує, що для інструментального варіанту *ле* було обов'язковим «...„солодко-наспівне” звучання або віртуозне рішення» [300, 226].

Водночас жанром, у якому сольна духова практика як відносно самостійне мистецьке явище розкрилось на той час найвиразніше, став *естампі*. Зародившись іще в добу Середньовіччя, цей жанр одноголосної музики, переважно танцювального характеру, досяг найвищого розвитку на початку епохи Відродження. Характеризуючи *естампі*, французький теоретик музики Йоганн де Грокейо (кінець XIII – початок XIV ст.) зазначає, що ця, по суті, танцювальна музика призначалася виключно для інструментального виконання та слухання й, на його думку, мала велике естетичне значення. *Естампі*, як форма інструментального музикування в європейській традиції, є унікальним явищем, яке певною мірою можна порівняти з традиційною інструментальною музикою Близького та Середнього Сходу, також монодійною за своєю природою [251, 12–13].

Як правило, основою *естампі* поставала одна з найбільш відомих пісень, мотив якої виконавець-інструменталіст «розцвічував» найрізноманітнішими мелодичними фігураціями, пасажами, руладами, в залежності від власного художнього хисту, певних естетичних уподобань та конструкційних особливостей того чи іншого музичного інструмента. М. Сапонов у книзі «Менестрелі» висловлює таку думку про жанр *естампі*: «...складна мелізматика *естампі* призначена явно для соліста, та якщо до нього приєдналися інші, то зовсім не з божевільним наміром потрапити з ним в унісон у його швидких пасажах, а з більш природнім

завданням. Х. Хайде цілком справедливо вважає, що естампі могли виконуватись з додаванням труби, що грає бурдони» [300, 229].

Важливо відзначити, що естампі є найдавнішими занотованими інструментальними творами. Як відомо, інструментальна музика, призначена для супроводу співу, цілком підпорядковувалася вербальному тексту, його змісту й зазвичай не записувалась. Поява ж зафіксованих інструментальних творів, засвідчувала якісно новий рівень усвідомлення музикантами й слухачами сольного інструментального виконавства як відносно самостійного, окресленого у своїй специфіці мистецького явища [84, 177].

Й. Грокейо у трактаті «Мистецтво музики» («*Ars musicae*»), розглядаючи естампі під кутом зору певної ритмічної свободи, виділяє його жанровий різновид – *дукцію*, де чіткість виконання ритмічних побудов є визначальною. Як естампі, так і дукції у структурній основі мають дві частини, а саме – *apertum* (відкрито) та *clausum* (закрито). Упродовж одного виконання вони повторюються до шести, іноді до семи разів. При цьому, частина *apertum* завершується незакінченою (відкритою для подальшого творення) каденцією, тоді як у розділі *clausum* каденція завершується тонікою.

Подібно до французького естампі, в Італії була розповсюджена *естампіта*. У Лондонському манускрипті (*London British Library Add. 29987*), датованому 1400–1410 рр., збереглося лише вісім естампіт італійського походження. Одною з них є естампіта «Джерело радості» («*Chominciamento di gioa*») [300, 227–228]. Особливу увагу звертає на себе насиченість цієї естампіти тріольними ритмічними фігураціями, викладеними в інтервальному сполученні секунд і терцій, що вказує на можливе виконання твору духовим інструментом гобойного або флейтового типів. Також відзначимо оспівування основних щаблів мелодії, що лежить в основі юбіляцій, які надають музиці радісного, навіть урочисто-тріумфального характеру. Виняткового значення для утвердження в майбутньому концертних якостей інструментального духового виконавства набули характерні для естампіти чітко виділені фрагменти, позначені дрібною віртуозно-пальцевою технікою, а отже, віртуозністю [86, 19].

У становленні інструментальної специфіки духових інструментів, істотну роль відіграв імпровізаційний аспект жанру

естампі. Один із розділів збірки аранжувань відомих тогочасних танців, французького видавця П. Аттеньяна (1494–1552) мав красномовну, щодо утвердження тенденції імпровізаційності, назву: «Вісімнадцять народних танців, означених переробками та завитками» [189, 65].

Мистецтво імпровізації стало тоді характерною прикметою не лише духового виконавства, але й музичної практики загалом, її інструментальної та вокальної галузей. Як зазначає І. Ямпольський, масштаби імпровізації зростали з розвитком сольної музики й для клавішних інструментів. Видатним музикантом-імпровізатором свого часу був італійський органіст, композитор і поет Франческо Ландіно (1325–1397). Такий прийом виконавської імпровізації як колорування («розмальовування», «освітлювання» мелодії більш дрібними за тривалістю нотами) був розповсюдженим і у виконавців на лютні, клавирі, скрипці [383, 509].

Інструментальна імпровізація (як і вокальна) унеможлилювала її колективне виконання. Технічно нездійсненною постає тотожність одночасного імпровізаційного музикування декількома інструменталістами. Це засвідчує непересічне значення мистецтва імпровізації у становленні інструментального соло, зокрема, в царині духового музично-виконавського мистецтва [86, 20].

Саме в мистецтві імпровізації у сфері сольного виконавства на одноголосих за своєю природою духових інструментах, тобто інструментальної монодії найбільшою мірою виявляються кроки до майбутніх періодів історії духового виконавського мистецтва, позначених розквітом концертного виконавства, демонстрацією власних віртуозних можливостей солістів-духовиків. У цьому випадку має місце певна парадоксальність: інструменталізм як такий тяжіє до багатоголосся (досить згадати феномен еолової арфи), а імпровізаційність в інструментальній музиці сприяє розвитку саме сольного виконавства, зокрема на духових інструментах (у цьому випадку – інструментальної монодії)².

² Поняття інструментальної монодії було впроваджено до науково обігу у книзі І. Юдкіна «Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст.» (Київ: Наукова думка, 1994. С. 145) [374].

Важливо також відзначити, що в мистецтві імпровізації кристалізувалися основи віртуозної виконавської техніки з урахуванням конкретної інструментальної специфіки, виявлялося збагачення й постійне оновлення художньо-виражальних можливостей духового інструментарію. З. Буркацький, досліджуючи історичні передумови віртуозності кларнетового виконавства, пише: «Починаючи з XVI століття (особливо це стосується Італії), у виконавстві від техніки імпровізації здійснюється крок до віртуозного інструменталізму, заснованого на використанні специфічних для даного інструмента технічних і фактурних прийомів» [39, 11–12]. Науковець вважає, що «початковим моментом імпровізації було риторичне „прикрашання” основного наспіву. Інструментальна музика поступово переймає від вокальної трактовку орнаменту як засобу виразності та віртуозності» [39, 10]. Характер пальцевої техніки дозволяє відзначити превалювання «дрібного» типу віртуозності (гамоподібні висхідні та низхідні пасажі, оспівування основних тонів мелодії), який був представлений у виконавстві на духових усіх видів (флейтові, язичкові, мундштукові).

Отже, активізація сольної імпровізаційної віртуозності, в основі якої, підкреслимо, лежав індивідуальний виконавський процес, постає однією з фундаментальних засад у розвитку духового соло.

У мистецтві імпровізації виявлявся високий ступінь індивідуальної неповторності інтерпретації виконуваних творів, його художньо-виконавської самостійності, найбільш яскраво розкривалась палітра засобів виконавської виразності, якими володів кожний музикант. Такого роду виконавська активність не лише формувала відповідну інструментальну специфіку, певні фактурні, регістрові, тембральні особливості гри на інструментах, але й сприяла індивідуально-творчому ставленню до сольного виконавства в кожного музиканта. Соліст, уявляючи та безпосередньо створюючи нову музичну композицію безпосередньо у процесі гри на інструменті, наповнював музику особистою емоційністю, чуттєвістю. В. Апатський пише: «Звичайно, практика виконавської імпровізації відображала індивідуальний підхід виконавця до твору, більше того, віддзеркалювала його емоційний стан у цей момент» [14, 13].

Одним із найяскравіших художніх і естетично привабливих проявів імпровізаційності в музиці стало мистецтво *орнаментики*. В. Брянцева пише: «З другої половини XVI століття вільна орнаментика розвивалась головним чином в Італії, насамперед, у позначеній мелодичним багатством сольній вокальній музиці, а також схильній до віртуозності скрипковій музиці» [37, 106]. Водночас, як свідчить вищезазначене, це стосується й сольного духового виконавства. Внаслідок орнаментативної відповідних тонів, мотивів низкою більш дрібних за тривалістю нот (пасажі, димінуції), формувались сольні імпровізаційні виконавські навички, що складала основу віртуозної майстерності музикантів-інструменталістів. Імпровізаційність, що розкривалась в орнаментованій інструментальній мелодії, потребувала для свого виконавського втілення віртуозних якостей, дрібної пальцевої техніки, чітких ритмічних градацій, що у свідомості музиканта були чітко визначені, хоч у нотному тексті поки що не фіксувалися. Розвиток музичної орнаментативності зумовлював індивідуально-творчу активізацію сольного виконавського процесу, який позначився пишнотою мелодичного «розцвічування», реєстровою та динамічною вишуканістю, емоційною насиченістю виконавства. «Яким саме чином ці фігури, віртуозні інтерполяції імпровізувались менестрелями – спеціально ніхто з їх сучасників не пояснював, але релікти такої практики не вичерпувались, як відомо, аж до XVIII століття» [300, 217–218].

Важливе значення в еволюції сольного інструментального виконавства, зокрема на духових інструментах, мали *юбіляції* – одноголосі орнаментальні вставки до наспівів церковних служб емоційно-піднесеного, тріумфального характеру, позначені розкішними мелодичними фіоритурами. Юбіляції «розцвічували» переважно завершальні склади слова «Алілуя». «Інструменталісти, подібно співакам, невтомно вправлялись у заміні витриманих нот руладами, колоратурами та всілякими видозмінами основної теми. Цим займалися музиканти, які грали не лише на органі, клавикорді, скрипці, лютні, теорбі та ін., а й флейтисти, виконавці на шалмеї, помері, корнеті (цинку)» [189, 58].

Мистецтво імпровізації, зокрема такі його прояви як орнаментативність та юбіляції, активізуючи творчу винахідливість тогочасних музикантів-інструменталістів, поширювалось не лише на жанр естампі. У зв'язку з цим, музикознавець О. Олійник

констатує: «Орнаментована мелодика естампі активно впливала не лише на інші жанри (качіа, мотет), але й на практику орнаментованої імпровізації в цілому. Під цим кутом зору естампі стали важливим етапом розвитку мистецтва імпровізації, де вперше письмово була зафіксована інструментальна мелодика, без якої не стали б можливими ні інструменталізм Ренесансу з притаманним йому мистецтвом віртуозного колорування, ні музичне мистецтво доби Бароко» [251, 13].

Імпровізаційність сольного виконавства, позначена яскравою віртуозністю, була притаманна духовим інструментам не лише флейтового та язичкового типів. Вищезгаданий корнет, також відомий під назвою цинк, являв собою мундштучний духовий інструмент, який виготовлявся із натурального рогу або слонової кістки чи дерева. Його популярність у середні віки та в епоху Відродження зумовлена наявністю діатонічного звукоряду, що дозволяло виконувати на інструменті різноманітні мелодичні побудови, імпровізаційно-віртуозні пасажі [84, 178].

Усе вищезазначене свідчить, що мистецтво імпровізації сформувало доленосні художні засади сольного інструментального виконавства, які позначились у розвитку яскравої віртуозної й, водночас, образно виразної гри на духових інструментах у її одноосібній художній репрезентації.

Виняткова роль імпровізаційності в тогочасній музичній практиці, природно, зумовила її відображення в дидактичних матеріалах – у відповідних розділах спеціальних навчальних збірників. Серед авторів такого роду підручників, цих своєрідних «інтонаційних путівників», були відомі музиканти-інструменталісти, зокрема, виконавці на духових інструментах. Так, італійський композитор пізнього Відродження, теоретик, автор двочастинного збірника з орнаментики «Правдивий спосіб прикрашати» (*Il vero modo di diminuir*, 1584), виконавець-віртуоз на корнеті Джироламо Далла Каза (?–1601) занотував у своєму посібнику імпровізаційний варіант фрагменту мелодії з відомого мадригалу Алессандро Стріджо (1536–1592) [300, 218].

Носіями музичного виконавства на духових інструментах в епоху Ренесансу значною мірою продовжували бути відомі в попередні століття жонглери, трубадури, трувери, менестрелі, мінезінгери, ваганти, шпільмани та інші мандрівні музиканти, мистецтво яких яскраво вирізнялось елементами віртуозності. Це

також було суттєвим чинником становлення духового виконавства соло. «Відмінні віртуози на багатьох інструментах», – так характеризує вказаних артистів-духовиків епохи Відродження С. Левін [189, 63]. Однак, тепер ці виконавці-солісти на духових інструментах стали учасниками змішаних ансамблевих колективів. Церковна, світська, зокрема народна музична практика, особливо на початку XIV століття, була представлена найрізноманітнішими за складом виконавців вокально-інструментальними ансамблями. Але й у цій колективній творчості музикантів виявлялись риси сольного музикування, пов'язані, насамперед, із проявами усвідомлення та подальшого розвитку індивідуальної художньо-виражальної специфіки різних духових інструментів.

Водночас, функціонуючи в контексті взаємозбагачення творчих виконавських процесів на різних інструментах, духове виконавство не могло не позначатись виконавським синкретизмом, що рельєфно виявлявся не лише за часів пізнього Середньовіччя, але й у подальших XIV–XV століттях. Відтак у цих випадках відсутнім було усвідомлення тогочасними митцями інструментальної специфіки загалом, у тому числі своєрідності духового інструментарію, кожного духового інструмента, відповідної виконавської специфіки.

При всіх досягненнях у становленні власне інструментальної своєрідності, однак, зберігався також інструментально-вокальний синкретизм. Спираючись передусім на слово вокального тексту, музикант-інструменталіст у ритурнелях, інтерлюдіях, постлюдіях, перш за все, намагався досягти того, щоб слухачі впізнавали «базовий наспів». С. Левін, говорячи про відсутність диференціації у свідомості музикантів вокальної та інструментальної специфіки в епоху Відродження, підкреслює провідну роль першої як художньо-змістовної та інтонаційної основи для розвитку інструментального музикування [189, 55]. Таким чином, «розцвічуючи» монодію орнаментальними побудовами, виконавець зберігав «...наявність загальної пам'яті у адресанта й адресата» [312, 127]. Це є однією з характерних рис тогочасної інструментальної імпровізаційності. У зв'язку із цим, варто зазначити, що для розвитку духового соло істотне значення мало також народне музично-виконавське мистецтво, в якому, наголосимо, найбільшою мірою простежується імпровізаційність, нерозривно пов'язана з художнім словом [86, 19].

Водночас відсутність тоді поділу музики на вокальну й інструментальну створювала міцний фундамент для плідного взаємозбагачення вказаних сфер музично-виконавського мистецтва. У цьому сенсі характерно, що тогочасний музикант мав добре володіти грою на багатьох музичних інструментах, зокрема на духових і, обов'язково, навичками співу. Відомий наспів, який ставав мелодичною основою інструментальної монодії, невимушено сприяв формуванню певних артикуляційних, віртуозно-технологічних, динамічних, ритмічних та штрихових особливостей художньо-виражальної палітри духового соло. Дослідник творчості менестрелів М. Сапонов вбачає вплив вокальної музики на інструментальне духове виконавство, зокрема, у виявленні в останньому речитативно-артикуляційного принципу [300, 227], що, безумовно, художньо збагачував інструментальну практику тих часів. З цього погляду характерною є наявність невідтекстованих фраз у музичних композиціях того часу. Серед такого роду фразових утворень до найбільш художньо виразних належать «...парні фрази із запитально-відповідною структурою, в яких „відповідь” явно інструментальна. Виконання подібних фраз було чітко артикульованим, йшло за мовними ритмами. Менестрелі-інструменталісти грали та варіювали відомі наспіви, пов'язані у свідомості публіки зі знайомим поетичним текстом, а отже, завжди таким, що вимовляється на думці» [300, 227].

Наголосимо, що часто на основі зафіксованих у нотному тексті певних ритмічних та інтонаційно-мелодичних елементів відомих народних танців і пісень виконавець-інструменталіст створював нові, неповторні музичні композиції. С. Мальцев констатує: «Будь-яка імпровізаційна культура будується на фонді текстів, добре відомих не лише музикантам, але й слухачам» [200, 35].

Показовим був і такий прийом, що став у той час традиційним: між окремими звуками або частинами вокальної мелодії «вставлялись» орнаментальні технічні фрагменти, стрімкі колоруючі фігури, пасажі у швидкому темпі. У цьому випадку яскраво вираженою була орнаментальна техніка. Не випадково М. Сапонов стверджує, що художньо змістовні витoki пасажності походять від різноманітності колоруючих фігур [298]. Таким чином, відбувалася кристалізація аплікатурно-фактурних позицій стосовно кожного інструмента, що сприяло шліфуванню

виконавської майстерності артистів-солістів. Безумовно, можливість майстерно «розцвічувати» засобами інструментального виконавства вокальний мелодичний матеріал поставала, як правило, за умови одноосібного, сольного виконання музичних композицій, а також відповідного рівня віртуозно-технічних спроможностей музиканта-виконавця [84, 178].

Індивідуальна творча активність у процесі імпровізаційного сольного музикування виконавців на духових інструментах значною мірою зумовлювалась також відсутністю диференціації композиторського й виконавського аспектів музичної творчості. Поєднання в одній особі як творця музичної композиції, так і безпосереднього її виконавця, тривалий час (Середні віки, а також епоха Відродження) вважалося нормою музичної діяльності.

Попри всі вищезазначені прояви синкретизму в тогочасній музичній практиці, розвиненість проявів духового соло, певні вдосконалення духового інструментарію та поява нових духових інструментів, істотні здобутки на шляху усвідомлення власне інструментальної специфіки духової музики, розвитку технічного та образно-виражального аспектів одноосібного духового виконавства, засвідчують, що в епоху Відродження визріли передумови для виходу цієї галузі музичної творчості на якісно новий щабель, а саме – концентрації цих здобутків у композиційно завершених музично-художніх концепціях.

2.4. Бароківі риси сценічно-одноосібного духового виконавства

В епоху Бароко духова музична творчість уперше в її історії утвердилась як окреслена у своїй специфіці, відносно самостійна галузь тогочасної музичної практики. Цьому значною мірою сприяли конструкційні зміни духового інструментарію. Основою вдосконалення духових інструментів стала активізація ідеї розширення інструментальних сімейств, тобто створення видових інструментів, наприклад, альтова флейта, басова труба та ін. Суттєве збільшення або зменшення розмірів того чи іншого інструмента, змушувало тогочасних майстрів до винайдення відповідно подовжених клапанів, які б закривали звукові отвори інструмента. Унаслідок цього змінювався й діаметр каналу звукової трубки, показники її конусного та циліндричного конструювання.

Таким чином, здійснювалось народження більш досконалих музичних духових інструментів, що своєю чергою уможливило розширення художньо-виражальної палітри тогочасного духового інструментарію.

На межі XVII–XVIII століть з'явився кларнет. Його виникнення внаслідок удосконалення дерев'яного язичкового інструмента *шалюмо* (шляхом додавання більшої кількості клапанів) означило появу «передувного» клапанного отвору, який і став основою досягнення якісно іншого звучання вже нового інструмента (кларнета) – тембрально світлого, ясного (*clarus*, від латинської – ясний).

Експериментування тогочасних майстрів-конструкторів зі зміною довжини каналу інструментів призвели до появи художньо-виконавського стилю кларіно (видобування діатонічного звукоряду музикантом-трубачем лише у верхньому регістрі). Суттєве зменшення довжини звукового каналу труби мало вирішальне значення для видобування звуків верхнього та надвисокого регістрів інструмента.

Не можна не вказати й на процес еволюціонування мисливського рогу в натуральну валторну, який відбувався також на межі XVII–XVIII століть. Поєднання циліндричного звукового каналу з його конусоподібним подовженням і широким розтрубом створило акустично-технологічну можливість видобування 16–17 натуральних тонів.

Вищезазначені та інші конструкційні вдосконалення духового інструментарію засвідчують наявність у той час проявів індивідуального виконавства на духових інструментах, адже музиканти-конструктори, безперечно, одноосібно репрезентували нові інструменти в мистецьких колах. Відтак означені конструкційні здобутки були нерозривно пов'язані зі сценічно-одноосібною, індивідуальною практикою виконавців на духових інструментах.

Важливим для осмислення специфіки одноосібного духового виконавства є розуміння стильових особливостей тогочасної музичної практики. Епоха, позначена кульмінацією багатовікової поліфонічної традиції, появою величних музично-філософських концепцій, насамперед, у монументальних хорових композиціях Й.-С. Баха й Г.-Ф. Генделя, водночас була ознаменована формуванням закономірностей гомофонно-гармонічного стилю

(зокрема, в аріях із кантат і ораторій), що запанував у наступний, класицистський період.

Рівнозначність голосів поліфонічної фактури зумовила рівнозначність інструментів тогочасного, зокрема бахівського оркестру. З цим значною мірою пов'язана й паритетність струнних і духових в оркестрі барокової доби на відміну від оркестру класицистського періоду, де домінувала струнна група, а духові відігравали здебільшого акомпануючу роль. Водночас, прояви гомофонно-гармонічного початку зумовлювали поступове усвідомлення тембрової неповторності різних інструментів, у тому числі й духових. Як зазначають дослідники, «мистецтво XVII століття стає більш драматичним, більш динамічним, більш особистісним. Особистісний драматизм вимагав яскравого, динамічного віддзеркалення психічного стану людини, вираження її емоцій. Це могла виконати лише мелодія» [10, 154], зокрема, виконувана духовими інструментами.

Отже, в епоху Бароко значно рельєфніше, ніж у попередні періоди, виступила темброва виразність і специфічність духових інструментів, що було важливим з погляду історичної перспективи духового виконавства. Відтак, характерне для попередніх періодів абстрактне тлумачення тембрів музичних інструментів, що дозволяло взаємну заміну не лише різного інструментарію, але й інструментів і голосу, тепер стало нетиповим. А. Скарлатті, як вказує Ю. Усов, одним із перших почав писати індивідуальні партії для музикантів-духовиків, як це має місце в сучасному симфонічному оркестрі (приміром, окремо виписані партії першої, другої труби тощо), отже, кожному партію в цьому випадку грав один музикант одноосібно. Саме різновид такого підходу спостерігається у Д. Скарлатті, який, намагаючись розширити виражальну палітру духового інструментарію, скасував «парне письмо» для духових інструментів, при якому кожна партія виконувалась двома музикантами. Відійшов у минуле також принцип спільного виконання однієї й тієї самої оркестрової партії групою духових інструментів. Це у певних випадках приводило до виділення одного інструмента як солуючого й, відповідно, до появи акомпанементу [342, 20].

Виникнення гомофонно-гармонічного викладу особливо увиразнювало неповторні темброві якості окремих духових інструментів, розкривало виражальні й технічні можливості

виконавства на них. Безсумнівно, одноголоса природа цієї групи музичних інструментів давала невичерпні можливості для їх використання саме для виконання провідного, мелодичного голосу в музичному творі [101, 21].

Розкриттю кантиленних можливостей барокового духового інструментарію сприяло також вокальне виконавство. Поєднання голосу та духового інструмента збагачувало виражальний арсенал як мідних, так і дерев'яних духових, сприяло формуванню нових градацій інструментальної артикуляції, особливостей виконання початку звуку, його продовження (звуковедення) та завершення. Особливо відзначимо в цьому контексті творчий доробок німецького композитора, органіста й викладача Г. Шютца (1585–1672). Написавши першу німецьку оперу «Дафна» (1627), композитор увійшов в історію музичного мистецтва і як автор вокально-інструментальних «Духовних симфоній», три книги яких було написано відповідно у 1629, 1647 та 1650 роках. «Принцип розвитку музики в них заснований на груповому концертуванні інструментів, що змагаються один з одним. Духові інструменти тут представлені флейтами, корнетами (цинками), фаготами й тромбонами. Вони не лише супроводжують спів, а збагачують його – постійно доповнюють, продовжують його та змагаються з ним» [342, 20]. Вказана змагальність виразно засвідчувала паритетне із солюючим голосом значення духових інструментів.

Завдяки увиразненню тембрової специфічності духових інструментів, їх конструкційним удосконаленням, розвитку технічних і виражальних аспектів духового виконавства, партії духових інструментів та їх специфічні тембри стали невід'ємною складовою розкриття складних філософських концепцій творів Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Г.-Ф. Телемана та інших композиторів. Особливості інструментування в них виражали процес розкриття основних естетико-художніх, концептуальних ідей твору. Приміром, неповторна виразність початкової теми «Gloria» з Меси *h-moll* Й.-С. Баха зумовлена саме тембром труб. Щоправда, процес осягнення індивідуальних властивостей кожного духового інструмента ще активно продовжувався, а відтак, виконавський синкретизм продовжував існувати. Таким чином, деякі виконавці увійшли в історію духового музично-виконавського мистецтва як майстри гри на декількох духових інструментах. Зокрема,

Жак Оттетер залишився в історії музики як блискучий віртуоз-флейтист і гобоїст.

Рівнозначність духового інструментарію з іншими інструментами в розкритті концептуальної сутності музичних творів, прояви гомофонно-гармонічного викладу, де духові інструменти були сольючими, відповідне утвердження в партіях тогочасних духових інструментів домінуючої мелодичної лінії, логічно підвели до виникнення нових музичних жанрів – інструментальних концертів для духових інструментів та духових творів соло, тобто таких, що виконувались сценічно-одноосібно. Епоха Бароко дала музичній культурі низку визначних зразків сольного духового музичного мистецтва, що й нині залишаються репертуарними. У них максимально сконцентрувалися й типові риси епохи, й передбачення майбутніх періодів, позначених виходом у художній творчості на перший план проблем внутрішнього світу особистості.

Вагомий внесок у розвиток інструментального, зокрема духового соло належить французькому композиторові Жозефу Бодену де Буаморт'є (1689–1755). Найактивніший період його творчості припадає на другу чверть XVIII століття, коли він переїхав до Парижу й активно творчо працював у контакті з найвідомішими тогочасними нотними видавництвами. Зокрема, композитор написав тоді велику кількість концертів, сюїт, партит. У сфері інструментальної музики його увагу привертала передусім жанри концерту й сюїти. Їх розповсюдженість і популярність на початку XVIII століття були беззаперечними. Ж.-Б. Буаморт'є зміг надати їм індивідуальних мистецьких рис. Основний вектор його нововведень пов'язаний з особливою увагою до виконавця-соліста як самодостатньої мистецької особистості, що здатна продукувати художню, чуттєво-емоційну образність у сценічно-одноосібному, індивідуальному акті творення. Поряд зі струнно-смичковим інструментарієм, Ж.-Б. Буаморт'є звертається й до духових інструментів, а саме – фагота, гобоя, флейти.

Серед відомих композицій духового соло першої половини XVIII століття, які дійшли до нашого часу й користуються значною популярністю в колах музикантів-виконавців, слухачів та музичних педагогів, – Сюїта № 2 для флейти соло вищезазначеного композитора. Композиція засвідчує, що сценічно-одноосібне духове мистецтво піднялось до рівня, позначеного можливостями

як відповідного інструментарію, так і музиканта-соліста щодо втілення в одноосібному творчому акті багаточастинної музичної композиції. У ній розкривається різнохарактерна й виразна художня образність, темброва унікальність та широка палітра виражальних і технічних можливостей інструмента й, водночас, виконавська майстерність музиканта-соліста, тобто здійснюється спроба виконати завдання, властиві стадії зрілості інструментального музичного мистецтва, коли воно утвердилось як окрема, самодостатня сфера музичної культури.

Вочевидь, у цьому значною мірою криється пояснення того, що ця композиція не загубилась у лабіринтах історії і є відомою й виконуваною сучасними виконавцями-флейтистами. Твір розпочинається Прелюдією і далі включає наступні танці (частини Сюїти) – Буре, Мюзет, Жигу та два Рігодони. Повільна, сповнена спокою Прелюдія витримана у ліричних тонах. Превалювання секундово-терцових інтонацій, багате оздоблення мелодії мордентами, короткими та довгими трелями створює атмосферу надзвичайної вишуканості. Контрастність Буре, що має місце вже з перших звуків цієї частини, означена максимально чіткою інструментальною артикуляцією. Підкреслення перших, опорних звуків у дводольній основі мелодії сприяє створенню святково-урочистого, емоційного забарвлення теми. Витонченість Мюзету розкривається у граційних інтонаціях, такого характеру їм надають довгі морденти й трелі. «Вертка» мелодія Жиги позначена виразно виявленою моторикою, характерною для барокової музики. Яскравий, жвавий характер танцю утверджує його в якості емоційної кульмінації усього циклу. Два дводольні Рігодони піднесено-урочистого характеру, що викликають асоціації з образами велично-тріумфальних, церемоніальних процесій, завершують сюїту.

Серед відомих творів духового соло епохи Бароко, що так само засвідчують розвиненість композиторського та, відповідно, виконавського аспекту духового соло, слід відзначити також 12 Фантазій для флейти німецького композитора, капельмейстера та музичного критика Георга Філіпа Телемана (1681–1767). Названий цикл був створений у Гамбурзі між 1730 і 1733 роками, коли творча діяльність композитора була особливо різнобічною (директор Гамбурзької опери, керівник щотижневих загальнодоступних концертів «*Collegium Musicum*», організатор

видання власних творів, педагог та ін.). Отже, цілком вірогідним є виконання цих композицій у гамбурзьких концертних циклах «*Collegium Musicum*».

Досліджуючи виконавські традиції флейтової музики епохи Бароко, Ю. Шелудякова зазначає, що характерною рисою флейтової музики Г.-Ф. Телемана (тріо-сонати, концерти, фантазії, дуетні та сольні сонати) є «доступність, приємність та демократичність» [364, 15]. Отже, кожна з фантазій має контрастну чотиричастинну структуру й позначена співставленням різнопланових картинних художніх-образів. Інтонаційне, динамічне, штрихове та артикуляційне різноманіття у творах засвідчує їх яскраво виражений світський характер. Заснована на побутовій мелодиці надзвичайна витонченість, елегантність та зображальна вишуканість інтонування – яскравий приклад музики галантного стилю другої чверті XVIII століття.

Найвідомішим твором духового соло епохи Бароко стала Партита *a-moll* для флейти соло Й.-С. Баха (приблизно 1720 рік)³. Сольна флейта виступає тут в одному з найтиповіших музичних жанрів зазначеної епохи. На думку В. Апатського та Ю. Усова, Партита була створена під впливом гри відомого флейтиста-віртуоза, соліста придворної капели князя Леопольда (м. Кетен), композитора, інструментального майстра й теоретика музичного мистецтва Йогана Іоахіма Кванца (1697–1773). Існує також припущення, що Партита була написана для одного з численних учнів Й.-С. Баха. Адже відомо, що велика кількість його творів народжувалась саме з педагогічною метою. Проте в цьому випадку, професійно-виконавські завдання не відокремлювались від мистецьких [105, 62].

Твір традиційно складається з чотирьох контрастних частин-танців – Алеманди, Куранти, Сарабанди й Буре, які об'єднуються в

³ Необхідно відзначити деякі розбіжності щодо визначення жанру твору різними авторами. Ю. Усов у праці «Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах» визначає цей твір як сонату для флейти соло [341; 342]. У популярній збірці творів для флейти соло (упорядкування та редакція Ю. Должикова) [119], означений твір також репрезентується як соната. Натомість В. Апатський у дослідженні «Історія духового музично-виконавського мистецтва» називає композицію партитою [10, 197]. Як партита цей шедевр сольної флейтової музики Й.-С. Баха визначається й у відомих німецьких виданнях «*Bärenreiter-Verlag*» (м. Кассель) та «*VEB Deutscher Verlag für Musik*» (м. Лейпциг).

художньо-образне ціле. Характерним є звернення майстра, замість традиційної заключної частини партити – жиги, – до буре, що є одним із проявів індивідуальної інтерпретації Й.-С. Бахом зазначеного циклу: адже для жанру партити типовим є тлумачення буре як вставного номера, а не як заключної частини циклу.

Художньо-образний зміст Партити є типовим для творчості Й.-С. Баха, постає проявом її глибокої релігійно-філософської концептуальності. Про це свідчить досліджена багатьма музикознавцями музична символіка (мелодичні фігури, мотиви-символи) творчості видатного композитора-мислителя, що має місце й у цьому творі. Ю. Шелудякова констатує: «Тематизм Баха позначається одноафектністю, властивою зрілому бароко, та поступово зникаючому у перехідному до класики галантному стилю. У власній творчості Бах використовує увесь флейтовий діапазон *d1 – a3*. Наповненість флейтових творів музично-риторичними фігурами та візуально-образними інтонаціями виводить їх за рамки „низького” камерного стилю» [364, 15].

Мотиви-символи Хреста, духовного сходження (*anabasis*), обернення як символ чаші страждання Господа (*circulations*) та ін. окреслюють концептуальне поле Партити, вказують на її духовно-релігійний зміст, що не відтворюється відстороненим спостерігачем, а глибоко переживається віруючою людиною⁴. Алеманда, емоційно-психологічне наповнення якої викликає асоціації з болючим поглядом у таїни людської душі, приводить до духовно-просвітлених почуттів, розкритих у Куранті, а емоції страждання, жертвності, виявлені у Сарабанді, змінюються втіленням духовної радості у блискучому Буре.

На відображення у творі специфічних рис релігійного світосприймання вказує ще одна цікава його суто музична особливість. Для розвитку теми кожної частини Партити не типовою є різноманітність її інтонаційних варіантів. Навпаки, композитор максимально зосереджується на опрацюванні однієї тематичної основи, досягаючи в ній художньої досконалості, що в

⁴ В. Носіна з приводу розуміння символіки в музичному мистецтві загалом влучно зазначає: «Символ двоєдиний, діалектичний, він звертається і до логіки, і до підсвідомості. У символі міститься й рефлексія знаку, й метафорична спонтанність образу. Через символ духовне начало, абстрактне за власною природою, отримує чуттєво-конкретне вираження. Таким чином, символ постає тим зв'язком, який об'єднує духовне з чуттєвим, горне з дольнім, абстрактне з конкретним» [247, 15].

образному плані є втіленням психологічної зосередженості – необхідної умови здійснення молитви. Один із найавторитетніших біографів композитора А. Швейцер зазначає: «Бах не думав про те, чи зможуть учні школи виконати його твори та чи зрозуміють їх люди, що приходять до церкви. Він уклав у них власне благочестя. Музика для нього – богослужіння. Мистецтво було для нього релігією. Тому воно не мало нічого спільного а ні зі світом, а ні з успіхом у світі. Воно було самоціллю. Релігія у Баха входить у визначення мистецтва. ...Зрештою і музичне навчання вважалось релігійною справою» [361, 121].

Отже, очевидним постає факт народження музичних композицій майстра у розрахунок на їх подальше служіння морально-духовним цінностям людства «Во Славу Божу, ближньому в навчання» (з обкладинки збірки органних прелюдій кетенського періоду творчості Й.-С. Баха).

Втілення в Партиті музичними засобами характерних для творчості геніального композитора роздумів над вічними, релігійними проблемами буття, більше того – релігійною ментальністю, зумовило істотне оновлення художньо-образного, виражального, а отже, і технічного аспектів духового соло у творчості Й.-С. Баха (втілення на інструменті певного характеру звуковидобування, інструментального інтонування тощо).

Мистецтвознавець С. Сгібнєва стверджує: «Відчуваючи й усвідомлюючи, що величезний етап музичного мистецтва починає відходити у минуле, Бах як би звертається назад. Та йдучи проти сучасної йому тенденції до „спрощення“, „оприємнювання“ музики починає, якщо можна так висловитись, „підсумовувати“ не лише власну творчість, не лише музичну еру Середньовіччя та Бароко, але й світоглядну основу цієї ери. Це досягається двома методами: граничним, до крайності, ускладненням музики, задіянням та розкриттям до кінця усіх прийомів поліфонічної техніки, та насичення музики, до можливої межі, релігійною і числовою символікою» [301, 704].

Відтак, у Партиті відобразилась універсальність, багатоплановість композиторського музичного лексикону, що безпосередньо стосувалась максимального розширення художньо-змістовної палітри у цьому творі-шедеврї духового соло [105, 59].

Індивідуальність прочитання поширених тоді танців, що стали жанровою основою й утворили композиційний каркас Партити,

виявилась вже у першій її частині – Алеманді. Загалом для неї властивий набір типових музичних засобів, зокрема інтонаційно-ритмічних фігур, завдяки яким відтворюється традиційний образ плавного старовинного танцю, що генетично пов'язаний із французьким двором XVI століття. Б. Яворський характеризує алеманду епохи Відродження як «...важкий, чотиридольний, танкóвий (відтак більш або менш колективний) етикетний танець (*maestoso*), що замінив павану (*largo* патетичного стилю) й протримався до кінця XVIII століття. Своїм пересуванням багатьох пар через анфіладу залів та галерей алеманда нагадувала старовинний англійський танець Сер Роджер Коверле, а також урочистий полонез XVIII та XIX століть» [380, 22].

Але ж, зберігаючи основні специфічні ознаки алеманди, Й.-С. Бах наділяє образ урочисто-величної процесії філософським, духовно-моральним змістом, виводить на перший план глибину духовного світу людини. Композитор створює своєрідну змістовну зав'язку, початок художньо-драматичної лінії усього циклу.

Так, відомо, що іще за часів Франциска I (1515–1547), алеманда традиційно розпочиналась нотою з-за такту, в такий спосіб змальовуючи початок величної ходи придворної знаті та їх гостей. «На початку характерне двократне повторення першого мелодичного звука, звуконаслідуване ступанню з каблука на носок, тобто відповідне тій схемі ходи заможних прошарків суспільства, яка була наслідком введення у користування взуття на підошві, що не гнеться, з французьким каблуком» [375, 22–23]. У Партиті *a-moll* для флейти соло Й.-С. Баха затактовий звук відсутній, а отже, Алеманда розпочинається паузою на сильній долі такту. Максимально зосереджена, концентрована тиша тривалістю в шістнадцяту, за стійкою семантикою музичних фігур бахівських творів, передає відчуття невпевненості, переживання страху від розуміння неминучості завершення земного буття. Тобто Алеманда розпочинається з тиші, з «паузи, що звучить». «Що є тиша? Це заміна грубих звучань більш високими. Нижчі звуки замовкають, відходять – проступають більш сильні, нечутні, точніше ті, які не сприймаються організмом» [307, 230].

Таким чином, концентрація емоційного стану людини, зосередженої у спогляданні та сприйнятті глибин власного духовного світу, розкривається вже з першого такту Партити. У подальшому квартові інтонації із секундовими завершеннями,

низхідні інтервали септими, ундецими з акцентом на слабких (другій та четвертій) долях такту, висхідні малі секунди, що рельєфно, з відповідним темброво-динамічним наповненням звука, передають почуття смутку. Постійні звернення до зменшених та збільшених кварт, зокрема, на основних долях тактів, сприяють розкриттю емоційно-чуттєвого напруження першої частини Партити.

Величній ході Алеманди протиставлений тридольний енергійний, стрімкий, насичений невинним рухом танець Куранта⁵. Підвищення шостого та сьомого ступенів основної тональності, що сприяє відтворенню в музиці духовного світла, висхідна фігура *anabasis*, що пов'язана із символікою Воскресіння, сприяють відтворенню емоційно-піднесеного стану. Утім, фігурі *anabasis* протиставлений низхідний звукоряд – фігура *catabasis*, символ смутку, журби, меланхолії. Відзначимо також фігуру *circulations* (обертання), що постає символом чаші страждання. Водночас, мотивний розвиток мелодії відбувається в низхідному напрямку, чим передається відчуття жалю. Відтак, Й.-С. Бах, зберігаючи тридольну основу танцю і його швидкий темп, наділяє Куранту релігійно-філософським змістом [105, 62].

Наступна частина, Сарабанда, засвідчує наявність у Партиті контрастного принципу співставлення розділів циклу, що позначається образним оновленням, зміною характеру музики. Б. Яворський зазначає: «При розпаді феодального побуту сарабанда, зберігши власний концентрований, зосереджений характер, була використана як контраст серед живих бадьорих танців іспанських вуличних веселощів та виконувалась звичайно однією танцівницею під акомпанемент гітари, інколи арфи, флейти, переливчасті характерні послідовності й тембр якої застосовувались у ті часи в сумних жалобних творах, як це можна відзначити ще в оркестровій практиці Й.-С. Баха, Генделя та Глюка. Відома ре-мінорна мелодія Глюка з опери „Орфей” – танець сумуючої тіні у підземному царстві мертвих – являє собою сарабанду, і мелодія у ній доручена флейті. У сарабандах Баха

⁵ Генезис танцю сягає середини XVI століття, однак найбільшої популярності він здобув у другій половині XVII століття при дворі французького короля Людовіка XIV. «Звичайно його танцювала пара танцюристів, кавалер тримав даму за руку» [380, 23].

мелодія часто має ясно виражений флейтовий характер» [380, 24–25].

Отже, центральна мелодична фігура третьої частини твору репрезентує символ Хреста ($gis - a - f - e - fis$), що на початку другого розділу Сарабанди поданий у секундово-терцевому викладенні ($a - g - e - d - e$). Саме ця фігура є основою подальших інтонаційних утворень. Задане цим символом образне спрямування доповнюється символікою вмирання, що в музиці позначається низхідним звукорядом, відтворенням стану глибокого співчуття, жалоби, що передається розспіваним висхідним тризвуком із секундовим завершенням, використанням фігур *circulations* (чаша страждання) та *exclamation* (вигук; передається висхідними секстами) тощо. Емоційна згущеність інтонування досягається внаслідок використання мелізмів, зокрема коротких мордентів на другій долі такту. У такий спосіб досягається виразний ефект чуттєвого насичення звуку, утворюються його рельєфні градації, певне тремтіння та, деякою мірою, інтонаційне коливання, що, однак, є доволі далеким від романтичного вібрато.

Важливого значення у завершенні першого і другого розділів Сарабанди набувають низхідні тетра хорди, пов'язані із символікою оплакування. В. Носіна зазначає: «У сарабандах спектр застосування фігур ширше, вони гостріші за афективними якостями, підкреслюючи напруженість емоційного тону та значимість змістовного насичення сарабанди, її особистісний характер» [247, 80].

Таким чином, тембральне вирішення Сарабанди зокрема та сольної Партити *a-moll* загалом саме у «флейтовому оформленні», не є випадковим. Своєрідність тембру флейти постає самодостатнім художньо-виражальним чинником, що має глибоке семантичне коріння, зокрема у творчості Й.-С. Баха, й часто пов'язано з розкриттям смутку та жалю [105, 63].

Завершує Партиту Буре – старовинний танець, відомий ще при французькому дворі від XVI століття. А. Швейцер визначає характер та походження буре як «вуглуватий танець із провінції Овернь» [361, 239]. Така характеристика танцю ґрунтується, насамперед, на метро-ритмічних особливостях його мелодики, що, при всій пружності, активному русі, позначається певною важкістю інтонаційного розвитку, зумовленого ритмо-метричною фігурою: дві шістнадцяті – вісімка та її точним повтором у дводольній

тактовій основі буре. Саме ці особливості танцю й відтворюються в заключній частині Партити. Водночас, ці жанрові ознаки доповнюються типово бахівськими засобами, що надають останній частині Партити філософського звучання. Її музика набуває рис урочистого тріумфування (короткі, стрімкі мелодичні фігури у висхідному та одразу ж низхідному русі, висхідний рух тризвучних мелодичних фігур секвенціями, фрагменти кuartолів шістнадцятими, що нагадують трелі).

Таким чином, весь технічний арсенал флейтиста (якщо розуміти техніку музиканта-виконавця в широкому сенсі – не лише як рухливість пальців, але і як конкретне втілення на інструменті художньо-образного змісту, жанрових, драматургічних, формально-композиційних та інших особливостей виконуваного твору), виразність інструментального інтонування, прояви вокальності у флейтовій мелодиці, що наближували характер флейтового інтонування до співу, продиктоване композиторським текстом залучення флейтового соло до розкриття символічного значення риторичних фігур, властивих творчості Й.-С. Баха, – усі ці та інші надбання духової музики стали у цьому творі проявом побудови наскрізної образно виразної, філософсько-змістовної драматургії, втіленням якої є лише один виконавець – соліст-флейтист. Цим Й.-С. Бах передбачив значно пізніший період – другу половину ХХ ст. – початок ХХІ ст. – у розвитку духової музики соло, коли вона міцно утвердилась як повнокровний, рівноправний учасник художнього процесу, переконливий виразник його провідних тенденцій [105, 64].

Не випадково створена в першій чверті ХVІІІ століття Партита *a-moll* для флейти соло Й.-С. Баха користується надзвичайно великою популярністю не лише серед сучасних флейтистів. Відомо, що нині цим твором зацікавились виконавці на інших інструментах, зокрема, у перекладенні професора В. Ватерхоуза Партита увійшла до репертуару сучасних фаготистів [10, 198]. Випробування часом, засвідчуючи класичний статус цієї композиції, водночас є показником рівня барокового духового мистецтва, на якому воно вперше, у кращих своїх проявах стало виступати як рівноправна складова мистецьких надбань історії культури, долучатись до розкриття властивих тій епосі глибоких релігійно-філософських концепцій, відображати в характері інтонаційності типові для того часу особливості релігійного світовідчуття.

Доби Бароко сягають перші сольні твори для фагота. Композиції соло для цього інструмента, відомості про які дійшли до нашого часу, датовані серединою XVII століття. Дослідник мистецтва гри на фаготі, неперевершений сучасний фаготист-віртуоз та педагог В. Попов указує, що «...першими творами, написаними спеціально для цього інструмента, є „Фантазії” Б. де Сельма-і-Салаверде (1580–1640) і соната „*La Monica*” („Черниця”; 1651) німецького композитора Ф.-Ф. Бьодеккера» [271, 9].

На особливу увагу заслуговує сольна фаготова композиція Ф.-Ф. Бьодеккера «*La Monica*». Твір позначений виразною вокальною природою інтонування, адже інтонаційно спирається на однойменну німецьку народну пісню, що у цьому творі є основою розвинених інструментальних варіацій. Враховуючи популярність цієї пісні за часів життя композитора, а відтак, безумовне впізнавання її інтонацій широким колом слухачів, можна припустити факт доволі частого одноосібного інструментального виконання означеної композиції, зокрема, музикантом-фаготистом.

Достатньо повне розкриття виражальних можливостей фагота відбувалось передусім у сольному інструментальному концерті. Фундатор цього жанру – неперевершений майстер інструментального мовлення, італійський композитор, скрипаль, диригент та педагог Антоніо Вівальді (1678–1741) – створив 39 концертів для фагота з оркестром. Характерно, що за кількісним показником фагатові концерти у творчому доробку А. Вівальді поступаються лише скрипковим шедеврам майстра. Видатний композитор досконально знав цей духовий інструмент, його конструкційну специфіку, виражальний потенціал, технічні особливості мистецтва гри на ньому та, вочевидь, проклав перспективні шляхи розвитку музики для фагота й виконавства на цьому інструменті.

Відомий вітчизняний фаготист, науковець, викладач В. Старко констатує: «Історія жанру фагатового концерту у творчості Вівальді напрочуд своєрідна. Достеменно не відомо, чи виконувались концерти за життя композитора. Адже за своєю складністю вони вимагають від виконавця найвищої майстерності, досконалої виразності, блискучої віртуозної техніки і водночас, володіння пластикою італійського *bel canto*. Однак, існують свідчення того, що твори таки виконувались дівчатами-

фаготистками з консерваторії *Ospedale della Pieta* і виконання концертів для фагота за віртуозністю не поступалось скрипковим. На жаль, шлях у великий світ музичного виконавства представницям жіночої статі (за винятком вокалісток) на той час був закритий» [323, 100].

Друга половина XVII століття увійшла в історію духового музично-виконавського мистецтва також як «золота доба» сольної труби. Суспільний устрій життя тогочасних міст передбачав виконання чітко регламентованих трубних сигналів, які було чути на далекі відстані. Це було однією з форм сольного, одноосібного музикування тодішніх трубачів, що, до речі, дійшла й до нашого часу. Зокрема, сьогодні у Кракові щогодини з дзвіниці центрального собору звучить старовинний трубний сигнал [276, 12].

Науковець і виконавець-трубач І. Гишка відносно труби епохи Бароко стверджує: «Інструмент був удвічі довшим від сучасного, а звучання на октаву нижчим. Відповідно на октаву нижче (від звука До великої октави) починався його обертоновий звукоряд. Регістрова зона від 8 обертону і вище мала назву *de-clarino*, що означає ясний, світлий. Застосовуючи мундштук з мілкою і плоскою чашкою, виконавець міг досягати на такій трубі верхніх натуральних звуків, де їх послідовність була гамоподібною. Від початку XVII століття цей регістр обслуговував інструмент, за яким, через світлий тембр звуку, закріпилась назва труба-кларіно (*clarion, claretta*)» [64, 68].

Водночас тогочасна труба мала натуральний звукоряд, що був основою процесу звукоутворення на цьому інструменті аж до середини XIX століття – часу винайдення вентильного механізму. Попри зазначену акустично-інструментальну природу тогочасної труби, для неї було створено тоді низку музичних композицій різного характеру – мелодично-кантиленних, урочисто-фанфарних, жартівливо-танцювальних, релігійно-філософських (Концерти для натуральної труби Й.-С. Баха, Г.-Ф. Телемана, Й. Мольтера та ін.). Їх інтонаційно-тематичною основою часто були відомі тоді пісні й танці. До речі, найпопулярніші тогочасні танці увійшли в найвідоміший циклічний жанр інструментальної музики – сюїту. А. Швейцер констатує: «Сюїта створена музикантами-трубачами XVII століття, які у власних виступах виконували ряд танців різних національностей. Від них вони перейшли до німецьких клавіристів,

у яких отримали подальший розвиток. Як правило, сюїти включали принаймі чотири частини: алеманду, куранту, сарабанду і жигу» [361, 238].

Якісно нові риси духового виконавства, досягнення духовим мистецтвом першої історичної кульмінації у процесі його розвитку, зумовили різнобічність творчої діяльності музикантів-духовиків. Вони не лише створювали й виконували сольні музичні композиції, грали в ансамблях, оркестрах, але й переймались проблемами конструкційного вдосконалення власних інструментів, писали трактати з питань оволодіння грою на духових інструментах. Так, Ю. Усов указує, що мистецтво гри на духових інструментах було на високому рівні, зокрема, у Франції. Історія зберегла імена двох знаних флейтистів XVII століття – Декато й Фільбера. Це були освічені, висококультурні музиканти, які цікавились іншими видами мистецтв. Гобоїст М. Філідор прославився не лише як оркестровий виконавець, але і як інструментальний конструктор та вдосконалювач духових інструментів [342, 21]. Видатний французький флейтист Ж. Оттєтер (1674–1763), музикант придворного оркестру короля Людовика XIV, за свідченнями В. Захарової [132, 17], був також композитором, зокрема автором одного з перших програмних творів для флейти соло «Відлуння». У цьому випадку артист-соліст, інтонаційно відтворюючи луноподібне перегукування, розкриває як певні виражальні можливості флейти, так і утверджує здатність флейтиста створювати відповідний програмі твору художньо-образний зміст музики, в процесі сценічно-одноосібного музикування на духовому інструменті.

Таким чином, доба Бароко в історії духового соло вирізняється насамперед тим, що вперше було створено відповідні самостійні композиції, зокрема позначені глибоким художньо-образним і духовно-філософським змістом, в якому резонували властиві тому часу риси світовідчуття, було глибоко й різнобічно розкрито специфіку низки духових інструментів, їх виражальний потенціал. Саме цим у композиціях духового соло таких геніїв світової музичної культури як Й.-С. Бах і Г.-Ф. Телеман було здійснене «закидання вперед» (вислів С. Кримського), принаймі на два століття, передбачено процеси й тенденції розвитку духового соло, що стали актуальними вже у XX – на початку XXI століть.

2.5. Історичні суперечності в розвитку духового соло класицистського і романтичного періодів

Стан і рівень розвитку духового музичного мистецтва у XVIII ст. визначався наставанням епохи Просвітництва, ідеали якого було відображено в мистецтві Класицизму. Доленосне значення для всіх сфер музично-виконавської діяльності, зокрема духової сольної, ансамблевої та оркестрової творчості, мало утвердження гомофонно-гармонічного стилю, що прийшов на зміну поліфонічному багатоголосю. Формується новий тип музичного мислення, який, ґрунтуючись на взаємодії протилежних початків у межах мистецького цілого, відображаючи у кінцевому підсумку уявлення просвітителів про всемогутність логосу, знайшов концентроване вираження у сонатно-симфонічному циклі. Безумовно, зазначені обставини сприяли розвитку жанру сольного інструментального концерту, в тому числі духового, побудованого за принципами сонатно-симфонічної форми.

Водночас специфіка сентименталізму зумовлювала наставання нових вимог до якості інструментального інтонування, прагнення такої його виразності, що дорівнювала б виразності, тембровому багатству людського голосу, що також позначалось на тлумаченні музичних інструментів. Усе це, з одного боку, сприяло становленню нових якостей духової музики, тобто їх подальшій еволюції, з другого, гальмувало еволюцію саме сольної духової практики.

Так, на думку багатьох дослідників академічного духового виконавства, на період, що охоплює другу половину XVIII – початок XIX століть, припадає активне функціонування духової концертної творчості. В. Апатський пише: «У той час духові інструменти дуже часто звучали у концертних залах різних міст Європи, успішно конкуруючи зі скрипкою, віолончеллю та клавішними інструментами. З'явилась ціла плеяда видатних духовиків-віртуозів. Вони здійснювали тривалі концертні турне до багатьох столиць Європи, де їх виступи проходили з величезним успіхом» [10, 183]. Утвердження в концертній практиці духовиків-солостів своєю чергою сприяло піднесенню жанру сольного інструментального концерту. Відповідні художньо переконливі твори для духових інструментів створювали: Я. Стаміц (1717–1757), К. Стаміц (1745–1801), В.-А. Моцарт (1756–1791), Й. Гайдн

(1732–1809), А. Кожелух (1738–1814), Л. Кожелух (1747–1818), І. Плейєль (1757–1831), І. Ванхаль (1739–1813), А. Розетті (1746–1792), Ф. Крамарж (1759–1831); композитори-романтики: К. Вебер (1786–1826), А. Рейха (1770–1836), І. Гуммель (1778–1837), Л. Шпор (1784–1859) та багато інших авторів.

Однак зміна епох, позначених різними світоглядними засадами, естетико-художніми, стильовими, музично-мовними нормами, не відбувалась миттєво. В інструментальних концертах для сольного інструмента з оркестром на перших порах соліст виділявся з оркестру лише формально. Тематичний матеріал у групі *ripieno (tutti)* не протиставлявся сольній партії *concertino (solo)*. Мелодична лінія почергово виконувалась солістом і оркестром. Незначні зміни в тематизмі виявлялись у змінах регістрів, тривалості звучання *tutti* та *solo*, різниці в кількості проведень партій *ripieno* й *concertino* тощо. Відтак розкриття духових інструментів у статусі солюючих більшою мірою засвідчувало наявність інерції мистецьких принципів епохи Бароко, ніж фокусування в них нових, класицистських і, потім, романтичних норм художнього мислення.

Досліджуючи жанр флейтового концерту, науковець, викладач, флейтист А. Карп'як зазначає: «Передкласичний сольний духовий інструментальний концерт, створений італійським композитором А. Вівальді, становив собою ансамблеву п'єсу для невеликого складу струнних та солюючого інструмента. Соліст був лише „найдосконалішим” оркестровим голосом, його партія, ще недостатньо самостійна, не залишала простору для вияву естрадно-віртуозних якостей музиканта. Виступаючи епізодично у якості сольного інструмента, флейта (у спадщині А. Вівальді 15 концертів для флейти зі струнними) слугувала лише сполучною ланкою між широко розвинутими епізодами, що були призначені для оркестрового *tutti*. Носієм тематичного початку був оркестр, за яким зберігалась першість» [147, 8].

Відсутність однозначної першості соліста в інструментальному концерті середини XVIII століття констатує і М. Друскін: «...соліст і оркестровий ансамбль не протистояли один одному, уособлюючи «індивідуально-особистісний» та «колективний» початки. «Концертист» і «ріпієністи» не стільки змагались, скільки – як рівноправні учасники – почергово поступались один одному у праві вирізнитись у спільному

виконавстві» [122, 299]. Такий характер музикування не сприяв розкриттю потенційних виражальних можливостей тогочасного духового інструментарію.

Класицизм, який ставив людину в центр буття, ґрунтувався на ідеях раціоналізму, що породжував уявлення про гармонічність світобудови, розумність світоустрою, націлював на досягнення в художній творчості досконалості, ретельне оздоблення, філігранну обробку деталей, збалансованість усіх параметрів музичної композиції. Безумовно, виконавська майстерність музикантів-солістів, як втілення ідеалу музично-художньої досконалості, вимагала блискучої, виразної та змістовно-концентрованої гри, найвищого ступеня майстерності володіння інструментом. У річищі саме такої естетики музично-виконавської діяльності розкривалась особлива роль постаті соліста-інструменталіста, зокрема виконавця на духовому академічному інструменті.

Водночас, на думку американського музикознавця Дж. Маркса, «велика традиція сольного виконавства на флейті, гобої та фаготі повністю вмерла у ХІХ столітті... а з нею й мистецтво урівноважувати фразу й по різному здійснювати виконання цілісного витвору мистецтва. Замість цього отримувала розвиток мозаїчна техніка фразування, яка дозволяла виконавцю видобувати якомога більше з невеликих фрагментів фраз, те філігранне мистецтво, яке дозволяє йому сяяти в оркестрі, але яке стає безплідним, коли воно пристосовується до сольного виконавства» [цит. за: 378, 65].

Серед основних причин занепаду інструментального духового соло – тогочасний технологічно-конструкційний стан духового інструментарію. Порівняно зі струнно-смичковими, струнно-щипковими, ударно-клавішними інструментами тих часів, духове інструментобудівництво було ще на доволі примітивному рівні. При тому «конструкційна революція» у сфері духового інструментарію в 1840-х роках, що мала колосальне значення для розвитку художньо-виражальних можливостей як дерев'яних, так і мідних духових інструментів, далеко не одразу дістала позитивні відгуки під час апробації нових, суттєво удосконалених інструментів як з боку виконавців, так і композиторів. Саме цю обставину відзначає дослідник німецького флейтового виконавства періоду ХVІІІ–ХІХ століть, науковець В. Качмарчик, стосовно механіко-акустичних удосконалень флейти відомим німецьким

інструментальним майстром, флейтистом і композитором Теобальдом Бьомом (1794–1881): «Незважаючи на приголомшливі переваги, новий інструмент був сприйнятий основною масою виконавців без особливого ентузіазму» [151, 227].

Зникнення уваги до сценічно-одноосібного духового художньо-довершеного акту творчості також пов'язане з утвердженням та стрімким розповсюдженням гомофонно-гармонічного стилю, що безпосередньо вплинув на специфіку академічного оркестру. У ньому духові інструменти отримали нові функції, що найбільш яскраво виявлялись в акордовому, колористичному призначенні, «мозаїчному» використанні у побудові оркестрового звучання. Безперечно, таке розуміння специфіки духового інструментарію не сприяло розвитку сольного, індивідуального виконавства на духових інструментах.

У ХІХ ст. вирішальну роль у тимчасовому зникненні з концертної естради духового соло відіграла й естетика Романтизму. Втілені в музиці палкі почуття, великі пристрасті потребували й відповідних нових засобів виразності. «Романтизм не вповні задовольняло спокійне, дещо споглядальне звучання дерев'яних духових інструментів, їх порівняно невеликий звук та обмежений динамічний діапазон. „Нудними трубками” іменував їх на концертній естраді австрійський музикознавець та критик Едуард Ганслік. Що стосується труб і валторн, то вони мали великі динамічні можливості. Але ці інструменти на початку століття залишались натуральними, а перші хроматичні труби та валторни були далекими від досконалості. Чудовий та достатньо досконалий вже у той час тромбон, як і в усі часи, вочевидь недооцінювався композиторами ХІХ століття. ... витримати на концертній естраді конкуренцію з фортепіано, скрипкою та віолончеллю духові інструменти вже були не в змозі» [10, 235–236].

Отже, в зазначеному художньо-естетичному й суто музичному контекстах відступали на другий план індивідуальні, неповторні риси духовного світу музиканта-соліста й, разом із ними, відповідний, винятково важливий аспект сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах, що формувався століттями, починаючи з Античності й рельєфно виявився в духовому виконавстві вже у ХХ ст. Адже в розвитку духового соло, як і в сольній музиці для інших інструментів, важливу роль відіграє неповторний внутрішній світ конкретної особистості.

В. Апатський, підкреслюючи переломне значення ХІХ століття в історії духового музично-виконавського мистецтва, наводить влучну думку П. І. Чайковського, висловлену в одній із його музично-критичних статей у 1875 році: «Був час, коли флейта, гобой, кларнет, валторна й навіть тромбон мали власних відомих представників у світі віртуозності та були рівноправними з трьома теперішніми владиками (рояль, скрипка, віолончель). Ці часи від нас далеко» [10, 235].

Вищевказані причини зумовили невеликий кількісний показник творів духового соло вже в епоху Класицизму, хоч повністю вони не зникли з виконавської практики тих часів. У ХІХ столітті духове соло майже зникнувши з композиторської та виконавської сфер академічної музичної творчості, вірогідно, залишилось у сфері аматорського музикування. Водночас, тоді було написано твори, які засвідчують попит реципієнтів на духові композиції соло в тогочасних музичних колах.

Вагома роль у збереженні та подальшій еволюції індивідуального, одноосібного виконавства на духових академічних інструментах належить одному з найвідоміших композиторів другої половини ХVІІІ століття Карлу Філіпу Емануїлу Баху (1714–1788). Після отримання у 1738 році наукового ступеня з юриспруденції в університетах Лейпцига та Франкфурта-на-Одері, другий син Йогана Себастьяна Баха назавжди залишив кар'єру юриста й повністю присвятив себе музиці. Більша частина творчого життя К.-Ф.-Е. Баха пов'язана зі службою при дворі короля Пруссії Фрідріха ІІ, який, окрім політичних та військових справ, залишився в історії як поціновувач філософії та музичного мистецтва. Створення Берлінського оперного театру, запрошення на службу до королівського двору найвідоміших тоді композиторів та виконавців, зокрема чеського скрипаля та композитора Франтішека Бенди (1709–1786), флейтиста, композитора та знаного теоретика музики Йоганна Кванца (1697–1773), капельмейстера й композитора Карла Грауна (1704–1759) та інших видатних особистостей, а також власна творча активність у сфері виконавства на флейті під керівництвом Й. Кванца, засвідчують прихильне ставлення Фрідріха ІІ до музичної культури. У зв'язку із цим варто згадати картину німецького художника Адольфа фон Менцеля «Флейтовий концерт у Сан-Сусі» (1852), в якій

змальовано виконавський процес Фрідріха II у супроводі його придворного композитора та клавесиніста К.-Ф.-Е. Баха.

Названий композитор написав Сонату *a-moll* для флейти соло, яка, найбільш вірогідно, була створена на початку другої половини XVIII століття й присвячувалась флейтисту-аматору, королю Фрідріху II. Цей твір являє собою тричастинний цикл імпровізаційного характеру, що в той час було новацією на шляху еволюції сонатної форми та утвердження її у творчості пізнього Й. Гайдна та В.-А. Моцарта⁶.

Мелодичні й композиційно-структурні особливості Сонати *a-moll* для флейти соло мають спільність з інструментальною сюїтою першої половини XVIII століття, зокрема, характеризуються схожістю їх мотивної символіки, завуальованої, але добре зрозумілої тогочасній слухацькій аудиторії та музикантам-виконавцям. Безумовно, з часом у тлумаченні відповідних музичних інтонацій відбулись певні зміни, але їх основна сутність, виразна своєрідність залишались незмінними. Складність і неоднозначність осягнення семантики музичних фігур влучно підкреслює В. Носіна: «Символи в сюїтах сприймаються як деяке образне уявлення думки та постають більш високим ступенем абстракції, ніж сама думка» [247, 84]. «Значуща кожна деталь, будь-який поворот, навіть, здавалося б, незначний зворот музичної думки, у тому числі орнаментальний, мелізматичний. Таку музику необхідно не просто слухати, а вслуховуватись в неї, як вдивляєшся у складний візерунок. Уся вона пронизана знаками, натяками, причому не понятійними, не опосередковано-асоціативними, а суто музичними: то тут, то там промайне якийсь мотив, ритмоінтонаційний або гармонічний зворот, від якого простягнуться далекі, ледве відчутні слухом мотиви – від одного розділу п'єси до іншого або від цієї п'єси до наступної» [122, 271–272].

⁶ Цікаво, що усталена традиція виконання Сонати сучасними музикантами представляє співвідношення частин як швидкої – повільної – швидкої. Але ж означений твір К.-Ф.-Е. Баха розпочинається повільною частиною (*Adagio*), наступні частини написані в темпі *Allegro*. Такий задум автора, ймовірно, пояснюється тим, що сонату присвячено флейтисту-аматору Фрідріху II, який повинен був на початку виконання встановити зрозумілий кожному музикантові-духовику виконавсько-чуттєвий зв'язок з інструментом.

Перша частина (*Adagio*) розпочинається висхідною октавою на сильну долю такту з подальшим секундовим висхідним рухом мелодії. Відповідно до сталої семантики музично-інтонаційних фігур середини XVIII століття, висхідна октава наділялась певним образним змістом, а саме – емоційно-вольовою дієвістю. Величність тридольної ходи, двотактова інтонаційно-мотивна основа при низхідному русі мелодії в межах першої октави, таким чином, містять алюзії на жанр чакони. Особливе художньо-змістовне значення мають висхідні інтонації у межах широких інтервалів (переважно сексти і септими). Зазначеними засобами створюється зосереджено-величавий, по-королівські урочистий, монументальний характер музики. Він підкреслюється також паузами (вісімки, шістнадцяті, тридцять другі), що сприяють концентрації відчуття поважності й монументально-урочистій грандіозності дійства.

Контрастує з піднесеною величністю першої частини енергійний другий розділ твору, що має риси гавота. Темпове означення другої частини (*Allegretto*) зумовлене жвавим характером руху мелодії. Активний затакт підкреслює сильну долю такту. Ознаки відомого танцю окреслюються в коротких стрімких секундово-терцевих інтонаціях у характерному ритмі (вісімка й дві шістнадцяті), що утворюють емоційно динамічну, бадьору атмосферу.

Третя частина флейтового шедевру соло К.-Ф.-Е. Баха – надзвичайно іскрометна, сповнена активно пульсуючого ритму жига. Висхідна мелодія по звуках тонічного тризвуку з подальшим секундовим продовженням (фігура *anabasis*) співвідноситься в цьому контексті з ідеєю перемоги, уставленням короля, ствердженням його влади. Тематизму частини властиві незмінність активної динамічності в темпі *Allegro*, що підкреслюється тридольним метром⁷, групуванням мотивів по два такти. Отже, у фіналі ніби підсумовується вся рушійна енергія циклу. Відтак,

⁷ Завершення сонати у тридольній ритмічній основі постає як аспект процесу концентрації емоційно-змістовного наповнення музики. «Дводольну універсальність ритмічних утворень різні автори пов'язують з моторикою шагу. Тридольність – надбання інших ритмо-моторних структур поетико-силабічного походження, що має місце у поезії найрізноманітніших народів, але які тільки в Європі отримали автономізацію в метаритмічну якість» [202, 13].

вимальовується наскрізна лінія образного й драматургічного розвитку: *Adagio* (I ч.) – *Allegretto* (II ч.) – *Allegro* (III ч.), що концентровано сприяє об'єднанню циклічної композиції в єдине художньо-образне й драматургічне ціле.

Одна з небагатьох сценічно-одноосібних духових композицій межі XVIII–XIX ст., яка дійшла до нашого часу, – Рондо-капричіозо для флейти соло німецького композитора чеського походження, скрипаля-віртуоза, викладача, сина Яна Стаміца Антона Стаміца (1753–1820). Будучи продовжувачем виконавських традицій Мангеймської симфонічної школи, А. Стаміц на початку творчої кар'єри був знаним скрипалем уславленого мангеймського оркестру. У молодому віці він переїхав до Парижу, де його творча діяльність розгорнулася у декількох напрямках, а саме – сольного, оркестрового виконавства, педагогічної (серед найбільш відомих учнів А. Стаміца – скрипаль-віртуоз та композитор Рудольф Крейцер), композиторської (написав низку яскраво самобутніх композицій, зокрема для струнно-смичкових інструментів) діяльностей⁸.

Водночас, про неабияку увагу композитора до духових інструментів, свідчить факт написання ним сольного концерту для флейти, а також для гобоя у супроводі оркестру, що засвідчує обізнаність композитора зі специфікою духового інструментарію. Одночасно на його творчість у сфері духової музики, приміром, на вищеназваний твір, вплинула багатоплановість творчої практики А. Стаміца.

Мелодичну основу в Рондо-капричіозо для флейти соло складає тема-рефрен, що проводиться тричі й контрастує з двома епізодами. Яскраво виражений танцювальний характер музики відтворюється рельєфністю мелодичної лінії, що досягається комбінованим штрихом стаккато й два легато, треллю з форшлагом на другій долі такту, а також контрастами в динаміці. Рівночасно темі притаманні прозоре звучання, типові для класицистського мистецтва стрункість, вишуканість звучання, філігранна обробка деталей нотного тексту.

Навпаки, контрастні епізоди позначені експресивністю, елементами романтичної стилістики, прийомами, що увійшли в

⁸ Імовірно, що твір був написаний для одного з паризьких флейтистів-аматорів, сольна практика яких була популярною на початку XIX століття.

музичну практику у творчості Л. Бетховена й, потім, у мистецтві Романтизму, а саме – стрімкими висхідними та низхідними пасажами, шістнадцятими в межах хвилеподібного мелодичного руху в різній динаміці – контрастній, поступово зростаючій (зменшуючій) тощо.

Загалом контраст між темою-рефреном та епізодами підкреслює граціозність, вишукану елегантність і примхливість, нестабільність чуттєво-емоційної сфери композиції соло, що є одним із передбачень у музиці епохи Класицизму естетичних принципів Романтизму.

Інтерес для науковців-інструментознавців та музикантів-виконавців мають Каприси для флейти соло Т. Бьома, що окреслюють яскраво виражений інструктивний характер і постають опосередкованим свідченням акустично-конструкційних звершень цього видатного інструментального майстра й виконавця-віртуоза ХІХ століття.

Водночас становлення необхідних для духового соло якостей відбувалось не тільки й не стільки в сольній духовій музиці. Утвердження жанру симфонії та досягнення її еталонних зразків уже в творчості Й. Гайдна та В.-А. Моцарта, потім у симфонізмі Л. Бетховена розкривало оркестр того часу як «найдосконаліший інструмент» європейського музичного мистецтва. «Кристалізація симфонічних принципів у класицистський період у симфонічних жанрах, сольній і ансамблевій інструментальній, у тому числі фортепіанній (насамперед жанр сонати) музиці свідчило, що вперше світське інструментальне музичне мистецтво піднялось до втілення власними засобами складних філософських концепцій буття. Це виразно простежується в еволюції симфонізму від Й. Гайдна до Л. Бетховена». Усе це підтверджувало істотне ускладнення технічного арсеналу тогочасного музичного мистецтва, «виражальних засобів, образної системи, загалом партитури твору, отже, всіх аспектів виконавства» [57, 9].

Втілення нових, значно складніших музично-художніх концепцій потребувало відповідних музичних інструментів. Відтак на межі ХVІІІ–ХІХ ст. клавесин поступається місцем фортепіано. Струнна група інструментів мала значно більші можливості для розкриття тонких емоційно-психологічних нюансів духовного світу людини, що зумовило міцне утвердження концертного статусу,

приміром, скрипки, розквіт діяльності скрипалів-віртуозів поряд із віртуозами-піаністами.

Духовий інструментарій, істотні вдосконалення якого відбулися лише впродовж ХІХ ст., готуючи якісні зрушення в духовій музиці вже у ХХ ст., мав у ХVІІІ і, частково, ХІХ ст. значно скромніші виражальні можливості щодо втілення суттєво ускладнених в емоційно-образному й технічному сенсах музичних концепцій.

Відтак духові інструменти, хоч і відійшли на другий план як концертуючий інструментарій, проте в описаному контексті не могли не продовжувати свою еволюцію в оркестрі. Саме оркестр в епоху Романтизму стає основною художньо-мистецькою сферою їх застосування, вони стали учасниками виконання симфонічних шедеврів західних, російських композиторів-класиків першокласними оркестрами під керівництвом визначних диригентів.

Поява міських інструментальних колективів у найбільших європейських містах тих часів, відіграла істотну роль у становленні європейської професійно-виконавської оркестрової культури. У зв'язку із цим, варто згадати також симфонічні оркестри оперних театрів, що тоді не лише брали участь у постановках оперних та балетних творів, а й активно концертували, виконуючи найскладніші твори світової симфонічної класики. «І тут у них (духових інструментів – В. Г.) спостерігався такий ріст, який багато в чому компенсував поразку, отриману ними на сольній концертній естраді» [10, 236].

Помітне значення у процесі розвитку духового академічного мистецтва належить оркестровій духовій музиці. Стрімка популяризація духових оркестрів у багатьох країнах Європи відбувалась внаслідок доленосних подій Французької буржуазної революції 1789 року. В. Апатський стверджує: «Духові інструменти Французької революції мали велику прогресивну роль у розвитку європейського духового виконавства. З одного боку, за прикладом Франції, і в інших країнах Європи почали створюватись великі духові оркестрові колективи, суспільне значення яких складно переоцінити. З другого боку, звучання духових оркестрів революційного Парижу розширило оркестровий стиль багатьох найвідоміших симфоністів ХІХ століття – Л. Бетховена, Г. Берліоза та інших» [10, 237].

Велике розповсюдження отримують духові інструменти у військовій музиці. Армійські оркестри були невіддільною частиною військових парадів, певних церемоніалів тощо. Колективне звучання духових інструментів на відкритому повітрі ставало невід'ємним елементом як знакових суспільно-політичних подій, так і обов'язковою мистецькою традицією численних творчих заходів.

Ансамблеве музикування за участю духових інструментів було невід'ємною складовою тогочасної побутової культури. Саме невеликі за кількістю музикантів духові колективи швидко створювались та були надзвичайно мобільними щодо репрезентації музичних композицій різних жанрів [101, 20].

Отже, духове соло в епохи Класицизму та Романтизму зазнало інволютивних змін. Лише сольний концерт для духових інструментів продовжував існувати в класицистський та ранній романтичний періоди у творчості К. Вебера, Л. Шпора, Ф. Крамаржа, І. Гумеля, Л. Кожелуха та деяких інших композиторів-романтиків, у низці випадків засвідчуючи наявність інерції музичних принципів попередніх епох.

Водночас суттєві конструкційні вдосконалення духового академічного інструментарію, залучення його до технічно (в широкому розумінні поняття «техніки» музиканта-виконавця) складних, позначених величезною кількістю нових виконавських завдань симфонічних творів, де засобами лише інструментальної музики втілювались складні філософські й художні концепції, розкривалися психологічні глибини духовного світу особистості, безумовно, означили кількісне нагромадження професійно-виконавського досвіду, необхідного для виходу сценічно-одноосібної духової практики у ХХ ст. на якісно новий щабель її історичної еволюції. У протилежному випадку, за відсутності історичних коренів у класицистський та романтичний періоди, розквіт духової музики соло у ХХ ст. був би неможливим.

РОЗДІЛ 3

ДЕТЕРМІНАНТИ ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ДУХОВОГО СОЛО В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.

3.1. Соціокультурні передумови духового соло

Роль особистості музиканта-виконавця в академічному інструментальному соло XX – початку XXI ст. істотно відрізняється від ролі музиканта в колективних формах музикування, має власну неповторну специфіку. Адже одноосібність художньо-творчого процесу, відповідне досягнення максимального ступеня самостійності, творчої активності в розкритті художнього задуму музичного твору, виняткова особистісна творча відповідальність митця – усе це вимагає від соліста-музиканта найвищого рівня фахової досконалості.

Для розвитку сольної духової композиторської та виконавської творчості, оформлення її в масштабний напрям музичного мистецтва у XX ст. сформувались необхідні каузальні передумови як у художній культурі, так і в більш широкому соціокультурному контексті, що зумовлював специфіку розкриття особистості в культурі, відтак більш безпосередньо або опосередковано позначався на сольних формах творчості в різних мистецтвах, а отже, і на духовому соло.

Так, на осмислення особистості вплинуло потужне розгортання науково-технічного прогресу з початку XX ст., науково-технічні відкриття межі XIX–XX ст., що змінили світ. Відбувалось піднесення індустріальних процесів, базою для яких значною мірою була наука. Усе це сприяло зміцненню позицій сцієнтистського світогляду. Зазначені обставини не могли не впливати на нівелювання ліричної, пов'язаної з романтичним світоглядом мистецької стихії та, навпаки, не сприяти появі композицій, позначених антиліричним началом (приміром, конструктивістських, урбаністичних). Не випадково сформувались натуралізм, де людина осмислювалась як така, що піддається її вичерпному поясненню на основі законів природничих наук. У творах кубізму людина виступає лише як сукупність геометричних

конструкцій. У подальшому, в процесі розвитку кібернетики й, потім, електронно-обчислювальної техніки усвідомлення раціонально-логічної іпостасі людини досягає своєї кульмінації: штучний інтелект починає у низці випадків заміняти живий людський розум та, навіть, витіснити людину.

Водночас соціальні катаклізми, війни, ядерні та пов'язані з ними екологічні катастрофи, які пережило людство у ХХ ст., не сприяли утвердженню в суспільній свідомості думки про всемогутність людського розуму а, навпаки, виявили непересічне значення всіх інших граней різностороннього духовного світу людини та, разом з ними, унікальності особистості, загострили антропоцентричне розуміння культури. Сцієнтизм (від лат. *scientia* – знання, наука) стверджує усвідомлення наукового знання, як найбільшої культурної цінності. «Наука як абсолютний еталон, вважають сцієнтисти, здатна вирішити усі проблеми, які стоять перед людством, – економічні, політичні, моральні та ін. ... Дійсно, сучасна наука проникла у всі пори сучасного суспільства, пронизуючи собою не лише промисловість, сільське господарство, але й політику, адміністративну та військову сфери. Однак, не все у світі – наука. Наприклад, існують сфера мистецтва, віри, людські почуття і взаємовідношення» [182, 338].

Відтак противагою гіперболізації значення науки постала у другій половині ХХ століття антисцієнтиська тенденція. Її представники виступали проти всеосяжного впливу на суспільство наукового знання й визначали унікальність та своєрідну неповторність індивідуального світу кожної особистості. Так, виявилась багатоплановість співвідношення між сцієнтистським та духовним, гуманістичним початками – від їх гострого протистояння, до взаємодії й взаємодоповнення, пошуків їх взаємопроникнення, що стали типовими у другій половині ХХ століття.

Духовна аура епохи, безумовно, впливала на мистецтво, насамперед на його мовно-стильову панораму, де, передусім, відображаються типові для певного часу риси світосприйняття, психології соціуму. Таким чином, на відміну від попередніх історичних періодів, коли домінуючим на кожному етапі був один мистецький стиль (бароко, класицизм, романтизм), на межі ХІХ – ХХ ст. моностильова панорама змінилася полістильовою, відтворюючою надзвичайну складність та неоднозначність соціокультурного й світоглядного контекстів, докорінно різні

тлумачення людини та її духовного світу. Низка авангардних мистецьких течій і напрямів (кубізм, конструктивізм, футуризм тощо) була протиставлена романтизму ХІХ ст., їх представники свідомо позиціонували своє мистецтво як антитезу попереднім етапам розвитку культури. Водночас від початку ХХ ст. низку мистецьких течій і напрямів було об'єднано в межах явища «модернізм». Культуролог В. Беспалий визначає його як «...сукупність художніх та літературних напрямів і шкіл кінця ХІХ – початку ХХ ст.» [180, 306]. Ці мистецькі течії та напрями формувалися на основі модифікацій стильових явищ минулих епох. І. М. Юдкін слушно вважає, що модернізм виріс із романтики у всіх його чотирьох різновидах: імпресіонізм – експресіонізм та натуралізм – символізм⁹.

Відчуженість людини в урбанізованому й технізованому світі виразно виявилась в експресіонізмі (від франц. *expression* – вираження, виразність), який найбільшою мірою виявився вже з початку ХХ ст. в Німеччині. «Відчужена людина у ворожому їй світі» [363, 303] – саме таку концепцію людини стверджував експресіонізм. «Експресіоністи відобразили ситуацію безсилля, відчаю людини перед світлом, настрої жаху та катастрофи. Крик без надії на розуміння і допомогу стає єдиною можливою реакцією людини на дисгармонійне недовершене окілля (картина норвезького художника Е. Мунка «Крик»). У межах експресіонізму було порушено загальнолюдські, вічні, екзистенційні проблеми буття, життя і смерті, болю й страждання, злочину і кари, добра і зла, спокути й очищення, відповідальності за кожний крок» [363, 303]. У живопису, де важливим було відтворення людського тіла, людина зображалась у певних корпусних змінах, підкреслювалась її асиметрія, що мала відображати її духовні суперечності.

У різних видах мистецтва виявилось заперечення принципів, що досі апріорі сприймалися як незаперечні, як-от у музиці відбувалось руйнування тональної системи, що активно формувалась уже у межах поліфонії епохи Бароко, стала основою музичних концепцій Класицизму і Романтизму.

⁹ Юдкін-Рипун І. Н. Культура романтики. Київ: НАН України. ІМФЕ, 2001. С. 72–79 [375].

Своєрідна антитетичність логічному началу виявилась у сюрреалізмі (від франц. *surrealisme* – надреалізм). Сюрреалісти намагались вивільнити дух підсвідомості, звільнитися від традиційно усталених естетичних та моральних переконань. Мить творчості, швидкоплинне емоційне осяяння, миттєве й ледь помітне художньо-естетичне відчуття складало основу сюрреалістичного мистецтва. Саме така ірреальна основа творчості утверджувала докорінне оновлення культурно-мистецького інструментарію, основу якого утворювали психоаналітичні методи. Митці-сюрреалісти обстоювали несвідомий характер творчості, параметри якого лаконічно окреслив відомий французький художник, графік Андре Массон (1896–1987). Митець виділив три найголовніші вимоги для непідвладного свідомості процесу творення: «1) звільнити свідомість від раціональних зв'язків і досягти стану, близького до трансу; 2) цілком підкоритися неконтрольованим і несвідомим внутрішнім імпульсам; 3) працювати за можливості швидко, не затримуючись для усвідомлення зробленого» [180, 405].

Першорядне значення індивідуально-підсвідомого фактору, який був позначений відсутністю жодних логічних взаємозв'язків, у митців-сюрреалістів базувалося на повсякчасних суб'єктивних асоціаціях. При тому індивідуальність їх вираження значною мірою сприяла урізноманітненню асоціативного творчого процесу та його подальшого сприйняття: «У живопису сюрреалізму головне – впливати на глядача асоціаціями, тому в ньому важке зависає, тверде розтікається, м'яке костеніє, мертво оживає, міцне руйнується, живе перетворюється на гнилизну і порох» [181, 295]. В. Безпалій визначає сюрреалізм як художній напрям, що «проголосив джерелом мистецтва сферу підсвідомості (інстинкти, сновидіння, галюцинації), а його методом – розрив логічних зв'язків, заміненних суб'єктивними асоціаціями. Головною рисою сюрреалізму є протиприродне поєднання предметів і явищ, яким надається видима вірогідність» [180, 404].

Значення особистого духовного світу митця специфічно загострюється в абстракціонізмі (від лат. *abstractus* – абстрактний, відокремлений, далекий від дійсності). Його естетико-філософським підґрунтям є ірраціоналізм, відтак «відхід від ілюзорно-предметного зображення, абсолютизація чистого враження та самовираження митця засобами геометричних фігур, ліній, кольорових плям, звуків» [180, 5].

Таким чином, характерною рисою творів, що репрезентують цей мистецький напрям, є відсутність відображення предметів реального світу. Уникнення абстракціоністами об'єктивної реальності, однак, було проявом ствердження універсального значення внутрішнього світу особистості. Це, на переконання митців-абстракціоністів, стосувалось як творця мистецьких композицій, так і самобутніх у своїх художніх уподобаннях реципієнтів: у процесі сприймання нефігуративного мистецтва кожним конкретним реципієнтом виявляється його глибоко індивідуальне підсвідоме світосприйняття.

Отже, безпосередній процес народження мистецького твору та його подальшого існування мав основою лише духовне, художньо-інтуїтивне підґрунтя, джерелом якого поставав талант майстра відчувати глибинний, внутрішньо-чуттєвий фундамент певних образних сфер. Саме це формувало особливості їх емоційного сприймання, притаманну лише цим конкретним творам «духовну означеність». Відтак, надзвичайно складна естетична конфігурація ліній, барв, звуків, форм, різноманіття кольорових плям, а також геометричних фігур, постає винятково індивідуальним творчим процесом відображення духовного єства, сутності певної художньої образності.

Приміром, показовою щодо вищезазначеного стала назва так званої «Останньої футуристичної виставки картин „0,10”», яка проходила з 19 грудня 1915 року по 17 січня 1917 року в Петрограді. Числове означення виставки «0,10» підкреслювало як фундаментальний принцип абстракціоністського мистецтва – безпредметність (нуль), так і кількість митців-учасників даної виставки (десять).

На цій виставці була представлена, зокрема, картина К. Малевича (1879–1935) «Чорний квадрат»¹⁰. У низці найбільш

¹⁰ «Чорний квадрат», згідно задуму К. Малевича, поставав складовою частиною триптиха, до якого входили картини «Чорний хрест» та «Чорний круг». Але ж, як відомо, саме «Чорний квадрат» художник власноруч розташував у ніч перед відкриттям художньої експозиції в найбільш оглядовому красному куті виставочної зали, при цьому, наголосимо, в його узголів'ї, – місці, де за глибокою слов'янською традицією завжди розташовуються ікони. Виставка зазнала чималого розголосу та поряд із цим нещадної критики на адресу авторів представлених на виставці робіт. Багатьох митців обурював факт розміщення «Чорного квадрату» К. Малевича на визначеному століттями місці розташування православної святині – ікони. Та саме це звершення постало найбільшою духовною квінтесенцією тогочасного абстракціоністського мистецтва, в якому

відомих абстракціоністських творів так званого духовного мистецтва (В. Кандинський) вона посідає особливе місце. Виняткова увага та неоднозначність суджень щодо найвідомішого твору К. Малевича не вщухає вже понад століття (картина написана у 1915 році). Твір, палко обговорюючись у численних мистецтвознавчих дискусіях, має безліч тлумачень, численну кількість полярно різних інтерпретаційних поглядів, переконань. Та всі, без винятку, судження не заперечують, що «Чорний квадрат» увійшов в історію культури як найвищий вираз вищевказаної сутності модерністського мистецтва [181, 294].

Мистецькі трансформації у тлумаченні особистості виявились і в інших художніх течіях та напрямках ХХ ст. У другій його половині, в 1960-х роках, значної популярності набуло мистецтво поп-арту (від англ. *pop-art* – загальнодоступне мистецтво) – своєрідної антитези мистецтву абстракціоністів. Його представники працювали у своїй творчості з реальними речами, переважно побутового широкого вжитку. Це, наприклад, колаж-комбінації з кухонного начиння, з елементів засобів пересування (старі машини та велосипеди), фрагментів фотовізуальної та плакатної продукції тощо. «Поп-арт заперечує традиційні методи живопису, скульптури, культивує випадкові засоби поєднання побутових предметів, механічно тиражованих копій (фотографія, репродукція, муляж), фрагментів друкованих видань тощо, для демонстрації іронічного, іноді парадоксального погляду на дійсність» [180, 360].

Отже, в цьому мистецтві також своєрідно було опротестовано усталені закони живопису, графіки, натомість породжено нові, часто несподівані поєднання реальних предметів, що також розкривали непередбачувані особистісні авторські потенції.

Поп-арт, що виник у Великобританії та США, згодом зазнав поширення й у інших країнах, означившись у театральному мистецтві, у виробництві широкомасштабних плакатів та всілякого роду рекламної продукції. Зокрема, відомими різновидами цієї течії

індивідуальність автора, а також і глядача сягала найглибшого чуттєво-емоційного стану особистості. «Чорний квадрат» К. Малевича, як своєрідне духовне відображення тогочасної буремної дійсності (Перша світова війна), постав характерним пророкуванням складних подій усього ХХ століття, насамперед, жовтневої революції 1917 року та Другої світової війни.

є «новий реалізм» у Франції, «соц-арт» у Росії, а також надзвичайно популярні в Європі «*happening*» (випадок, подія), «мистецтво об'єкту» та «*environment*» (навколишнє середовище).

Певні алюзії з мистецтвом імпресіонізму виникають при спостереженні творів, що репрезентують так зване оптичне мистецтво – оп-арт, що апелює до певних поверхових зрізів духовного світу особистості, миттєвих вражень. Створення художнього образу у відповідних творах здійснюється за допомогою взаємодії оптичних ефектів: світлове випромінювання з різних джерел утворює контури певних фігур, відтак, конкретних мистецьких образів.

У другій половині ХХ століття звертає увагу й творчий напрям *light-art* (від англ. *light* – світ, *art* – мистецтво) – світлове мистецтво. Предметним вираженням цієї художньої течії постають різноманітні ефектні, вражаючі власною взаємодією кольорові люмінесценції. Їх спільне взаємодоповнююче представлення на великому екрані створює істотний художній вплив на реципієнта.

Своєрідності набуває значення особистості й у художньому напрямі «боді-арт» (від англ. *body* – тіло, *art* – мистецтво) – тілесне мистецтво. У ньому функціональність індивідуума позначається подвійним призначенням, а саме – як творця мистецької композиції, так і безпосереднього фізіологічного матеріалу для її втілення. Тіло виконавця являє конкретний предмет творення, що принципово протистоїть, зокрема, основним принципам абстракціоністського безпредметного мистецтва. Універсальною постає й технологія творчого самовираження митця, яка позначається максимальною доступністю художнього акту.

Отже, навіть наведені окремі приклади засвідчують найрізноманітніші інтерпретації особистості, відображені в численних течіях і напрямках художньої творчості ХХ ст., що утворювали безпосередній контекст, у якому формувалось духовне соло – його образна система, палітра виражальних засобів, розуміння співвідношення з надбаннями в цій сфері минулих історичних періодів тощо.

Розвінчання віри у всемогутність світу Логосу, активне протистояння сцієнтизму, домінуючим у ньому ідеям раціональності, логічності, структурності, ієрархічності, впорядкованості в осмисленні людини і світу загалом, з якими значною мірою пов'язано модерний світогляд, зумовили відповідну

реакцію культури, сприяли формуванню ситуації постмодернізму в другій половині ХХ ст. «Постмодернізм (від фр. *postmodernisme* – після модернізму) – багатозначна категорія, буквально – те, що виникло після модерну, або те, що протистоїть модерну» [180, 362].

Культура постмодернізму виявила нові грані в розкритті людської особистості. Його стрижневі ідеї (деструктуралізм, децентралізація, деієрархізація, тотальний релятивізм тощо) зумовили визнання єдиною цінністю самовираження митця, якому «все дозволено», свобода якого нічим не обмежена. Решта цінностей є умовною і відносною. Звідси особистість митця в постмодерному мистецтві постає в безлічі неповторних і незвичних, часом шокуючих ракурсах, що відображається в потужній стихії експериментаторства, нігілізмі стосовно традиційних, виплеканих людством століттями й тисячоліттями цінностей, абсурдності, протиставленні розуму й хаосу, що часто домінує, стиранні меж між мистецтвом та іншими сферами буття соціуму, між ціннісними полюсами, між мистецтвом академічним, елітарним і масовим тощо. У цих умовах соліст-індивідуум, як невід’ємна частина культури, отримує значення найуніверсальнішого інструмента для творення усього нового в культурі. «Особистість відтворює, змінює, відкриває нове в культурі. Без особистості немає культури, та особистість не лише рушійна сила і творець культури, але й головна ціль її становлення» [182, 564].

Своєрідною протилежністю вседозволеності, необмеженій багатоманітності мистецьких проявів, водночас реакцією на цінності споживацького суспільства стала естетика мінімалізму, корені якого сягають конструктивізму й функціоналізму. Відповідно його прояви в мистецтві виявляються в максимальному звільненні від різнопланових деталей, граничній лаконічності виражальних засобів. Він, своєю чергою, був важливою передумовою розвитку сольних форм виконавської і композиторської творчості.

Таким чином, контрастна панорама докорінно різних мистецьких течій ХХ – початку ХХІ ст. безпосередньо відображала особливості функціонування особистості в культурі. З одного боку, утвердження ілюзії всемогутності людського розуму, пов’язування з ним майбутнього людства; з другого, відчуття вже на початку

XX ст. дестабілізації усталених норм життя, руйнування традиційних цінностей поглибили відчуття драматизму або й трагізму існування особистості в новому динамічному, урбанізованому і технізованому світі, а відтак, уже з початку XX ст. актуалізували проблему розкриття особистості в художній творчості. Прогрес технічної думки, який зумовив стрімке поширення процесу модернізації практично в усіх сферах життєдіяльності людини, отримав полярно різне відображення в культурі. З одного боку, були виявлені додаткові можливості для впровадження найбільш яскравих творчих ідей, з другого, увиразнювався антагонізм людини і суспільства. Згодом суспільні, екологічні, техногенні процеси не вирішили, а лише загострили протиріччя, пов'язані з існуванням людської особистості у світі. Відчуженість людини в індустріальному та постіндустріальному, інформаційному суспільстві на тлі проникнення людини в Космос й відкриття нових, неосяжних обривів картини світу, соціальні й екологічні потрясіння, необмеженість проявів фантазії художника-творця в мистецтві постмодерної епохи – усе це різним чином загострювало потяг до ціннісної ієрархії, релігії, впорядкованості світу, сприяло увиразненню особистості, її духовного мікрокосмосу у надзвичайно складному, конфліктно-драматичному XX столітті.

Відтак стрижневим висновком із усіх вищевказаних подій і процесів стало переконання в антропоцентричності культури, центром та творцем якої завжди залишається, й повинна залишатись, людина. Увиразнені проблеми функціонування особистості, її духовності у складному й суперечливому світі, надзвичайна багатоплановість її тлумачення в межах численних мистецьких течій і напрямів стали основою потужного розвитку сольних форм художньої творчості в усіх її видах.

У сучасній мистецькій практиці процес сольного виконавства отримує розповсюдження в різних видах мистецтва – драматичному, оперному, балетному театрі, музиці тощо. Усвідомлення сольного виконавства як специфічного, художньо-змістовного процесу сформувало відповідний попит на твори соло в межах найрізноманітніших сучасних мистецьких проєктів. Так, у драматичному театрі роль виконавця у розкритті змісту вистави є вирішальною. Найбільш показовим у цьому сенсі є театр одного актора, «...де артист, стоячи на сцені один на один з глядачем, здатен утримувати увагу та інтерес публіки протягом усієї вистави»

[160, 229]. Таким чином, у моновиставі концентрується найвищий рівень майстерності актора, в якій один-єдиний виконавець розкриває складну сюжетну лінію, що подеколи містить декілька різних образів¹¹. Серед найвідоміших моновистав сучасного театру одного актора – «Оскар та Рожева дама. Чотирнадцять листів до Бога» у виконанні А. Фрейдліх (режисер В. Пазі) за однойменною новелою Е. Шмітта, «1900» у представленні О. Меньшикова за повістю А. Барікко «*Novescento. Un monologo*» («Двадцять століття. Монолог»), а також моновистави Євгена Гришковця «Прощання з бумагою», «+1», «Шепіт серця»; Михайла Мельника «Табу» за мотивами повісті «Крейцера соната» Л. Толстого, «Моліс» за мотивами повісті «Кротка» Ф. Достоєвського та інші спектаклі.

Приміром, моновистава «1900» Олега Меньшикова за повістю А. Барікко «*Novescento. Un monologo*» («Двадцять століття. Монолог») будується на глибокому особистісному, внутрішньому конфлікті піаніста-віртуоза, який народився на кораблі у 1900 році й прожив на морі все своє життя. Для головного героя спектаклю час залишився незмінним, він не пізнав земного буття, хоча воно постійно давало про себе знати у зміні пасажирів лайнеру. Відтак, музикант, творчість якого протікає у певному часі, у той же самий час перебуває у відчуженні від руху буття, а у його внутрішньому світі, наголосимо, відображено протиріччя між реальністю життя на кораблі та земним світом.

Зверненням до внутрішнього світосприйняття головного героя, увагою до міжособистісних взаємин, глибокою індивідуалізацією сценічних образів позначено моновистави Євгена Гришковця, зокрема «Оскар та Рожева дама. Чотирнадцять листів до Бога» (за однойменною новелою Е. Шмітта) у виконанні А. Фрейдліх (режисер В. Пазі). Жанр моновистави зумовлює тип конфлікту: найбільш характерним для нього є внутрішній, психологічний конфлікт, у якому, підкреслимо, виявляється глибинність почуттів головного героя твору.

¹¹ Утвердження у практиці театральної культури цього явища отримало своє узагальнення в теорії монодрами, засновником якої став М. Євреїнов (див.: Юдкін І. М. Лірика – монодрама – поетичний театр: доробок Максима Рильського і Володимира Свідзинського як проблема інтерпретації. *IX Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія*. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2019. С. 311–325) [377].

У моноспектаклі «Табу» Михайла Мельника за мотивами повісті «Крейцерова соната» Л. Толстого передається трагізм стосунків двох людей – чоловіка та жінки, які взяли шлюб не за покликом серця, а лише внаслідок швидкоплинного фізичного сприйняття одним одного. У цьому творі М. Мельник, створюючи музичні характеристики сценічних образів, вдається до сольної гри на саксофоні. У такий спосіб митець, поєднуючи у собі таланти актора, режисера, сценариста, художника та музиканта-виконавця, утверджує феномен універсальності артиста-соліста, що є першорядним критерієм художніх композицій соло, в тому числі й у сьогочасному театрі одного актора.

На своєрідність спілкування артиста-соліста із глядачами у театрі одного актора вказує театрознавець Р. Колосов: «Драматичний театр одного актора – жанр театрального мистецтва „малої форми”, що принципово відрізняється від театру художнього слова. У драматичній виставі утворюється особливий характер діалогу актора з глядачем, коли «сцена стає майже продовженням глядацької свідомості та підсвідомості» [159, 3].

Традиційним стало проведення Міжнародних фестивалів моноспектаклів, з яких найвідомішими є «Соло», «Монокль», а також «МОНОfest», «Відлуння», фестиваль жіночих монодрам «Марія» та ін. Особливий інтерес глядачів до моновистав сприяв народженню монотеатрів «МІФ» (м. Київ), «Крик» (м. Дніпро), «Кут» (м. Хмельницький).

У хореографічному мистецтві особистість танцівника-виконавця, його максимальний творчий потенціал також представлено, передусім, у монобалеті. Так, іще в межах відомих з історії культури «паризьких сезонів» відбувалися «хореографічні концерти» Н. В. Труханової. Серед найбільш характерних праць сучасного танцтеатру відзначимо монобалет «Соло» у сценічній та режисерській праці Генрієти Горн – керівника відомого німецького танцювального об'єднання *Folkwang Tanzstudio*. Особливу увагу звертають монобалети французького режисера Моріса Бежара – «Фортепіано-бар», поставлений спеціально для американського танцівника російського походження Михайла Баришнікова, а також «Корінь кубічний», розрахований на виконання однією з прим сучасного світового балету – Сильвією Гіллем.

В одноактному монобалеті «Соло» танцівниця Генрієта Горн у чеканній пластиці рухів передає внутрішній стан, самопочуття людини, яка знаходиться у щоденних пошуках істинної цілі особистого буття. Ю. Бентя зазначає: «Це схоже на звичайний робочий день, проведений на самоті за письмовим столом, тільки показаний у надзвичайному прискоренні, яке надає рухам різкість та яскравість» [26, 4]. Вираження внутрішнього світу людини в зазначеному творі позначено високим рівнем психологічного напруження. Бажання знайти відповідь на головне питання усього життя, означити власну «сольну партію», емоційно концентрує загальну атмосферу «Соло», в такий спосіб підкреслюючи характерність експресіоністського танцю.

У вільному, експресивно-виразному, насиченому некласичною хореографічною лексикою сольному танці в монобалеті найбільшою мірою сконцентрувались новітні пошуки у сфері хореографії, відмінності сучасного балетного театру від класичного. Законодавцем такого роду змін постає непересічна індивідуальність танцівника-соліста. Так, креативність Сильвії Гіллем, однієї з найвідоміших представниць сучасного європейського балету надихнула на творчість багатьох хореографів, серед яких Моріс Бежар, Уільям Форсайт та ін. «Ця (Сильвія Гіллем – В. Г.) паризька етуаль (максимально високий статус артистів балету у Паризькому театрі опери та балету – В. Г.) порвала з Grand Opera заради свободи, ставши прямою Англійського королівського балету, виборола собі право працювати з ким забажає й танцювати що спаде на думку. Класична балерина сумувала у виставах ХІХ століття. Натомість стала кумиром лідерів теперішнього балету» [177, 7].

У різних напрямках модерного та постмодерного танцювального мистецтва розкривається глибоко особистісне світосприйняття суб'єкта за допомогою відповідних художніх прийомів, засобів виразності, створюваного ними емоційно-психологічного змісту. Балетмейстер І. Яцковська пише: «Кожний напрям танцю модерн сформував власну естетику, але ж загальною та особливо важливою складовою у всіх стилях постає його психічний (розумовий, ментальний) та емоційний зміст, незалежно від географічної приналежності» [385, 12].

Майже століття творчої діяльності нараховує історія німецької компанії сучасного танцю *Folkwang Tanzstudio*, яка є одним із

європейських лідерів у розвитку танцтеатру, постмодерних експериментів у танцювальному мистецтві, що яскраво втілювались більшою мірою саме одним артистом-солістом.

У музиці твори в жанрах концерту, сонати, сюїти, поеми, фантазії тощо, зберігаючи первину родову своєрідність, отримують нові ознаки. В одноосібному виконанні музики найбільш рельєфно виявляється двосторонність зв'язків між солістом-виконавцем і твором, що виконується. Зокрема, це стосується вибору певних композицій, в яких розкриваються неповторні риси соліста-виконавця (приміром, його стильові та жанрові уподобання). Водночас у прочитанні талановитим майстром образно-стильових, жанрових, драматургічних та інших параметрів виконуваних творів відбувається збагачення виконавського тексту, пов'язане з інтерпретацією відповідної композиції, а відтак формуються нові риси прочитання не лише відповідного твору, але й відповідних жанру, стилю, типу драматургії, форми тощо.

Отже, виконавець-соліст, маючи найбільший ступінь свободи, порівняно з колективною сценічною творчістю, змінює усталені межі виразності, підносить на якісно новий рівень емоційне відтворення художньої образності, змісту композиції соло, досягаючи при тому більш рельєфного, виразно-витонченого, ніж у колективній творчості, виконання. Таким чином, кожна мистецька композиція соло в ідеалі потребує непересічної творчої особистості – митця-соліста, його професіоналізму, специфічних психофізіологічних особливостей, креативності мислення, цілісності усвідомлення художнього змісту виконуваного твору тощо.

Сучасні музичні композиції соло переважно є програмними творами. Програма в цьому випадку постає засобом максимальної конкретизації та водночас, концентрації змісту твору в контексті мінімалізації, звуження багатой панорами можливостей музичного виконання як такого до можливостей виконання твору одним музикантом-солістом. Відтак композитори часто визначають не лише відповідну до художньо-образного змісту назву твору, але й створюють невеликі програмні пояснення на початку композицій соло.

У духовому академічному композиторському й виконавському мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. соло розкривається саме як окреме жанрове явище, що у своєму історичному розвитку піднялось на

якісно вищий щабель, порівняно з усіма попередніми періодами його існування. Звернення композиторів до академічних інструментів з одноголосою природою (флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон, труба, валторна, тромбон, туба та інші видові інструменти) зумовлюється їх відповідною своєрідністю, що, порівняно з багатоголосими за своєю природою інструментами (як-от фортепіано) або інструментами, на яких можливе виконання багатоголосся (струнно-смичкові та струнно-щипкові), націлене на передачу художнього образу мінімальними виражальними засобами. Це відповідає одній із важливих філософських і естетико-художніх домінант постмодерного періоду, сконцентованому в естетиці мінімалізму. Відтак природно, що духові академічні інструменти (дерев'яні та мідні), як природні носії одноголосся, безперечно, привертають увагу сучасних композиторів.

Отже, не випадково, що до обов'язкової програми багатьох міжнародних конкурсів виконавців на духових інструментах входить чимало творів соло, серед яких: Партита *a-moll* для флейти соло Й.-С. Баха, «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі, цикл Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського, Поема для флейти соло Л. Дичко, Соната для кларнета соло Е. Денисова та інші твори-шедеври. Серед композицій духового соло – Концерт для кларнета соло «Гра над прірвою» Є. Станковича, Сюїта для гобоя соло «Маски» С. Кортеса, Соната для фагота соло Е. Денисова, Фантазія для валторни соло М. Арнольда, Сюїта для гобоя соло «Шість метаморфоз за Овідієм» Б. Бріттена та ін. Зі списку композицій за вибором музиканта, а також до обов'язкових творів на I Міжнародному конкурсі виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. В. Антонова (4–9 лютого 2013 року, м. Київ) на першому й третьому турах були представлені відомі композиції соло. У номінації «Флейта» поміж представлених на вибір конкурсантів творів були включені два шедеври інструментального соло епохи Бароко, а саме – Партита *a-moll* для флейти соло Й.-С. Баха (I–II частини) та одна з 12 Фантазій для флейти соло Г.-Ф. Телемана. На третьому турі обов'язковим було виконання Сонати («Апасіоната») для флейти соло *fis-moll* німецького композитора Зігфріда Карг-Елерта (1877–1933). У номінації «Кларнет», особливе визнання отримало відоме «Номо ludens I для...» флейти (або кларнета чи саксофона соло) українського композитора В. Рунчака.

Стала традиція репрезентації одноосібних художньо-довершених творів на конкурсах музикантів-виконавців на духових інструментах виявилась і на II Міжнародному конкурсі виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. В. Антонова (2–10 лютого 2014 року, м. Київ). Композиції соло (як за вибором, так і обов'язкові) були включені до всіх трьох номінацій («Гобой», «Фагот», «Саксофон»). Так, у визначені другого твору на третьому турі для гобоїстів були запропоновані одразу дві композиції соло – цикл «Шість метаморфоз за Овідієм» Б. Бріттена та Фантазія для гобоя соло британського композитора М. Арнольда (1921–2006). Твори соло для фаготистів були представлені (за вибором) у першому та третьому турах конкурсу, це – Партита *a-moll* для флейти соло Й.-С. Баха (транскрипція для фагота соло В. Ватерхауса (I тур), а також Соната для фагота соло Е. Денисова та Фантазія для фагота соло М. Арнольда (III тур). Музика соло для саксофона була представлена транскрипцією (А. Буге) шедевр інструментального сценічно-одноосібного виконавства – Партитою *a-moll* для флейти соло Й.-С. Баха (I тур).

Різноманітною програмою з композицій соло було позначено й XV Міжнародний конкурс флейтистів ім. Георге Діми (5–11 липня 2015 року, м. Клуж-Напока, Румунія). Його відбіркову частину по аудіо запису та I тур складали лише твори, написані для флейти соло. Окрім уже згаданих Фантазій Г.-Ф. Телемана та Партити Й.-С. Баха, учасники конкурсу повинні були виконати «Сірінкс» К. Дебюссі й Чакону (Каприс № 30) З. Карг-Елерта. Список творів за вибором складався з таких флейтових композицій соло – «Образ» Е. Боцца, П'єса Ж. Ібера, Фантазія М. Арнольда, а також цикл Вісім п'єс для флейти соло П. Гіндеміта.

Таким чином, у XX – на початку XXI ст. генетично присутні творам духового соло риси (концентроване відображення в них неповторного духовного мікросмосу митця, камерна сфера їх представлення, рельєфно виражений ефект особистої причетності слухачів до творчого акту) зазнали впливу культурної ситуації окресленого періоду, естетики модернізму й, потім, постмодернізму. Усі їх характерні ознаки, виявляючись у творах духового соло, зумовили конкретно-історичну характерність останнього, що, відтак, не залишалося незмінним у діахронії. У першій третині XX ст. було закладено фундамент цієї сфери творчості як відносно самостійної; у ній виразно виявився

новаторський характер музичного мовлення. В 1930–1950-х роках відбулося істотне нагромадження фахового досвіду, натомість значно менш виразно розкрилися новаторські риси в музичному мовленні. Постмодерністські ознаки мистецтва 1960–1980-х років виявились, зокрема, в активних пошуках нових шляхів розвитку цієї галузі музичної творчості. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. духове соло визначається найбільшим ступенем образної, драматургічної, жанрової, стильової різноманітності, взаємозв'язками з різними видами мистецтва.

3.2. Академічний духовий інструментарій як чинник неповторності духового соло

Самобутність духового соло зумовлено своєрідністю духового інструментарію загалом та кожного духового інструмента зокрема. Адже специфіка сольного музикування на струнно-смичкових, струнно-щипкових, духових та інших інструментах має суттєві відмінності. На відміну від одноголосих духових інструментів, не лише сольні твори для фортепіано, але навіть композиції для скрипки або домри можуть включати елементи багатоголосся.

Специфіка звучання духового інструментарію ХХ ст. генетично щільно пов'язана з конструкційними вдосконаленнями, що відбулися в другій – третій третинах ХІХ століття. Так, із 1830 по 1870 роки мали місце найбільш доленосні інструментально-конструкційні зміни, відомі в історичних дослідженнях духового академічного виконавства як «інструментальна реформа ХІХ століття» [10], [190]. У 1832 році один із найвідоміших інструментальних майстрів, соліст мюнхенської придворної капели Теобальд Бьом (1794–1881) пристосував до флейти докорінно новий клапанний механізм. Цим оновленим інструментом («флейта з кільцевими клапанами» [10, 238]) було закладено основи подальших конструкційних удосконалень духового інструментарію, насамперед, гобоя та кларнета. Кропітка робота здійснювалась також щодо вдосконалення фагота, який набув найбільш оптимальної клапанно-акустичної конструкції завдяки зусиллям німецьких митців – фаготиста-віртуоза, композитора, конструктора Карла Альменредера (1786–1843) та інструментального майстра Йоганна Геккеля (1812–1877).

У середині ХІХ століття також було вирішене давно назріле питання хроматизації мідних духових інструментів. На основі досягнень музикантів-винахідників попередніх поколінь, цю проблему було розв'язано завдяки майже одночасному здійсненні двох винаходів – помпового вентиля, а також вентиля, що обертається. Досліджуючи надзвичайно складний процес народження вентиляльних механізмів на мідних духових академічних інструментах В. Апатський зазначає: «Сучасний помповий вентиль був розроблений у 1839 році французьким майстром Франсуа Періне. Вентиль, що обертається був розроблений у 1832 році австрійським майстром Йозефом Рідлом. На трубі вентиля скеровуються пальцями правої руки. У валторніста права рука зайнята розтрубом. Тому вентиляна клавіатура валторни призначена для пальців лівої руки. Помпові вентиля отримали розповсюдження у Франції, Бельгії, Англії, США; вентиля, що обертаються – головним чином, у Німеччині та Росії» [10, 255].

У другій третині ХІХ ст. також було винайдено низку нових духових інструментів, серед яких особливе місце посідає один із найпопулярніших інструментів сфери духового виконавства – саксофон, виникнення якого пов'язане з ім'ям відомого бельгійського інструментального майстра, кларнетиста Адольфа Сакса (1791–1865). В основі його появи лежало прагнення інтеграції звучання мідної та дерев'яної духових груп інструментів. Із вищезазначеними винаходами пов'язано також удосконалення кларнета та бас-кларнета.

Відомими є факти, що засвідчують швидке визнання саксофона тогочасною музичною елітою. «Достоїнства саксофона були визнанні одразу. Зберігся, вочевидь, навіть перебільшено захоплений відгук Г. Берліоза, який розглядав його як найкращий серед духових інструментів. Берліоз посилався при цьому на красу, різноманіття тембру та великі технічні можливості. <...>. Технічні можливості саксофона були надзвичайно великими. У цьому відношенні він не лише не поступався кларнету, але ж перевершував його рівністю звучання у всіх регістрах» [190, 112]. На жаль, за більш ніж півтора століття незмінної популярності цього інструмента, він не отримав сталого використання в основних жанрах академічного музичного мистецтва, насамперед, в оперній та симфонічній музиці. Пояснення цієї обставини пропонується знаним дослідником у сфері академічного інструментознавства

С. Левіним, який вказує: «Велика свобода видобування звуку зумовила багатство динамічних можливостей, але відіграла й рокову роль у долі цього благородного інструмента, який в умовах джазу часто перетворювався у знаряддя показних, зовнішніх ефектів: імітації сміху, нявкання, формального виконання глісандо, завивань тощо» [190, 112].

Серед конструкційно-інструментальних звершень у царині духового мистецтва другої третини ХІХ століття – виникнення сімейства саксгорнів (назва за ім'ям їх винахідника Адольфа Сакса), удосконалення Вільгельмом Геккелем (син Йоганна Геккеля) та остаточне утвердження в музичній практиці контрафагота, створення німецькими майстрами Вільгельмом Віприхтом та Карлом Морицем (у подальшому удосконаленого Адольфом Саксом) нового тоді мідного інструмента – туби, поява багатьох інших представників духового академічного інструментарію.

У ХХ – на початку ХХІ ст. еволюційно-конструкційні вдосконалення духового професійного інструментарію також залишалися істотним чинником розвитку духового соло, щільно взаємодіючи з пошуками нових засобів музичної виразності. Модифіковані ще в ХІХ столітті духові академічні інструменти (як мідні, так і дерев'яні) у ХХ ст. набували дедалі більшої творчої самостійності. У ХХ столітті «ідеї Романтизму втратили домінуюче значення, виражальні можливості духових інструментів виявились співзвучними багатьом стилям і напрямам часу. Відтак, на відміну від ХІХ століття, у ХХ столітті духові інструменти починають звертати увагу композиторів не лише як оркестрові, але і як сольні, концертні інструменти» [11, 13–14]. Наслідком цих процесів став розквіт духового концертно-сольного виконавства, що, своєю чергою, зумовив активну увагу композиторів до палітри виражальних можливостей духових.

У цьому процесі найважливішим об'єднувальним чинником еволюції виражального арсеналу духових інструментів стала докорінна зміна естетичних уявлень у цей час про академічний духовий інструментарій. Нові спектрально-темброві грані оздоблення звука формувались уже внаслідок звернення композиторів до відносно нового духового інструментарію (альтова флейта, бас-кларнет, малий кларнет, англійський ріжок, альтова

труба, контрафагот та ін.), водночас у результаті конструкційного оновлення традиційних академічних духових інструментів.

Водночас як найдавніші зразки сімейства духових, так і сучасні духові інструменти вирізняються *одноголосою природою звуковидобування*. Саме вона незмінно, впродовж багатьох століть детермінувала виражальну палітру духових інструментів Античності (флейти, букцини, одинарні авлоси (тібії), прямі металеві труби та ін.), Середньовіччя (шалмеї, бомбарди, шалюмо, одинарні флейти та ін.), Бароко, класицистського та романтичного періодів (кларнети, гобої, фаготи, валторни, тромбони та ін.), ХХ – початку ХХІ століть. Навіть на найважливішому за всю історію духового академічного музично-виконавського мистецтва етапі конструкційних змін у ХІХ ст. духові дерев'яні та мідні інструменти не отримали технологічно довершеної можливості щодо одночасного видобування декількох звуків [100, 118].

Музичній історії відомі факти виконавства на подвійному авлосі, тібії, волинці, подвійній флейті. З цими стародавніми інструментами пов'язано можливість виконання багатоголосся (від двох до чотирьох звуків). Але ці інструменти не ствердились у професійному музично-виконавському мистецтві.

Переважно у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть спостерігається розширення виражального потенціалу виконавського прийому багатоголосся. Збільшується кількісний показник одночасно виконуваних звуків, досягається відповідне урізноманітнення техніки видобування того чи іншого співзвуччя, удосконалюються прийоми голосового виділення певних звуків, формуються навички використання повного спектру обертонів у їх синхронній взаємодії. На сучасному етапі розвитку духової академічної практики виконання багатоголосся є цілком реальним. Та все ж таки його впровадження має здебільшого яскраво виражену колористичну функцію, часто позначається епатажністю. Композитори використовують багатозвуччя як незвичайний, переважно ексцентричний ефект, потужний прийом впливу на слухача. Відтак багатоголосся у духових є лише допоміжним прийомом, «фарбою», призначеною для підкреслення певного «контуру» художнього образу (образності), виявленого в одноголоссі.

З приводу застосування багатозвуччя на духових академічних інструментах влучно висловився Е. Денисов: «Тембр того ж,

скажімо, фагота, він сам по собі набагато більш специфічний, ніж тембр віолончелі соло. Тому писати для віолончелі соло значно легше: тут ви можете використовувати значно більше різних прийомів – і легато, і піцкато, і тремоло, і так далі, аж до гри акордами; нарешті, ви можете грати дуже розвинену мелодичну двоголосну музику. А на фаготі ви двоголосся вже ніяк не зіграєте. Та й ті акорди, які ви можете взяти на ньому, вони по суті й не є справжніми акордами, тому що в них тембр фагота, як і в інших духових інструментах, геть ламається. По суті – це повний злам барви, самої тембрової специфіки інструмента, а не акорд у повному розумінні слова. Тим більше, що структура акорду тут не так-то легко й розрізняється на слух... Вони можуть вводиться, але тільки ненадовго, й тому, в основному, все письмо доводиться робити мелодичним. А мелодичне письмо на п'ятнадцять-шістнадцять хвилин без подвійних нот, без поліфонії скласти для одного інструмента дуже складно» [368, 297].

В історії музичної культури траплялися випадки, коли в результаті історичної еволюції одноголосий музичний інструмент трансформувався в багатоголосий. Так, найдавнішим попередником фортепіано вважається однострунний щипковий інструмент монохорд. Відомий ще за часів Античності, він використовувався і як акустичний пристрій, засіб для навчання співаків та розуміння ними інтервалів. З часом, цей одноголосий інструмент, після ряду конструкційних змін, змінився, став призначатися для виконання багатоголосої музики. Л. Дразниця зазначає: «У XIV столітті з чотириструнного монохорда створився клавикорд, який мав клавіші, запозичені від органа. Майже одночасно з'явився і клавесин, який походив від псалтеріона (інструмент, подібний до цимбалів). Невеликий клавесин чотирикутної форми звався спінетом у Франції і вьорджиалом в Англії» [121, 138]. Результатом конструкційного вдосконалення вищезазначених інструментів стало народження у XVIII столітті фортепіано – струнного ударно-клавішного інструмента з багатими художньо-виражальними можливостями та неперевершеною спроможністю щодо виконання багатоголосих композицій. Отже, одноголоса природа попередників фортепіано зазнала докорінних змін, унаслідок еволюції технологічно-виконавських процесів та, як результат, радикальних трансформацій в арсеналі художньо-виражальних засобів, зокрема, усталення можливості багатоголосся.

Деякі інструменти, що дали початок сучасним багатоголосим інструментам, утім, не змінилися з часом, залишилися одноголосими. Так, попередником органа вважають «...поширений на Сході інструмент із декількох різноманітних очеретяних трубок (флейта Пана)» [350, 244]. Цей стародавній багатоствольний інструмент флейтового типу (газоподібний збудник звукових коливань), що став родоначальником найдосконалішого механічно-духового інструмента – органа, до теперішнього часу залишився одноголосим. Звучання стародавніх одноголосих інструментів знайшло свою рецепцію й у музиці ХХ ст. Як вже згадувалось, історія донесла до наших часів спогади про старовинну флейту в міфі про давньогрецького бога Пана (господар полів, лісів, пасовищ; властитель скотарства, родючості та пастухів). Гру Пана на цьому невибагливому музичному інструменті відображено у п'єсі К. Дебюссі «Сірінкс» для флейти соло. Застосовуючи виражальні можливості традиційної академічної флейти (м'яка атака, легато, превалювання середнього регістру, динамічно-темброва рельєфність, кантиленний характер звуковедення), композитор відтворив у духовій мініатюрі соло атмосферу глибоких душевних переживань.

У п'яти частинах циклу А. Жоліве «П'ять заклинань» для флейти соло (1936) засобами виконавського мистецтва лише одного флейтиста-соліста, у найтонших гранях відтворюється внутрішній світ людини, неповторність і досконалість особистості, її світосприйняття. Одноголоса природа названого інструмента в цьому випадку підкреслює самотність, неповторність «голосу душі», якому композитор приділяв винятково важливу увагу. Отже, у творі засобами лише одноголосся розкривається внутрішній зміст «п'яти щаблів, які проходить кожна людина у житті, це: народження, юність (у значенні накопичення досвіду, який наближає до навичок дорослої людини), дорослість, мудрість та смерть» [208, 180], тобто відтворюється філософський погляд композитора на життя.

Яскраво проявляється одноголоса інструментальна специфіка й у циклі А. Жоліве «Аскези» для флейти соло (альтової флейти або кларнета; 1967). У ньому одноголосе флейтове соло передає складність процесу самовдосконалення, що відбувається через непрості психофізіологічні самообмеження, до яких вдається людина на шляху власної еволюції. Таким чином, сольне розкриття

художнього образу в одноголосому викладі музичного матеріалу є засобом індивідуалізації художнього образу, відтворення особистісних душевних переживань, розкриття потаємності внутрішнього світу індивідуума. Відтак одноголосся стосується не лише художньо-образної поетики творів соло, але і їх жанрового та стильового показників.

Отже, семантика речовини духових інструментів, їх конструкційні особливості, технологічно-акустичні характеристики, пов'язана з ними одноголоса природа духового інструментарію є головною, без перебільшення конститутивною рисою композиторської та виконавської творчості у сфері одноосібної духової художньо-виконавської практики [100, 119].

Еволюція духових інструментів у ХХ столітті зумовлювалась пошуками максимального розширення їх виражальних можливостей. «У композиторів ХХ століття нові барви досягались не лише залученням нових інструментів, але й за рахунок іншого використання традиційних інструментів, нового використання їх тембрів. Сурдини та гра розтрубом догори у валторн; *frullato*, *portamento* та *клапанне піцікато* у дерев'яних інструментів; використання гранично високого регістру інструмента» [11, 13]. Німецький інструментальний майстер Фріц Шюллер (1883–1977) створив чвертьтоновий кларнет, який дозволяв виконувати музику, де використовувалися інтервали менші, ніж півтон. Саме для такої моделі кларнета написано твори чеського композитора й музичного теоретика Алоїса Хяби (1893–1973), зокрема його дві Сюїти для чвертьтонового кларнета і чвертьтонового фортепіано; Сонату для чвертьтонового кларнета і чвертьтонового фортепіано австрійського композитора Віктора Ульманна (1898–1944); Сонату для кларнета соло (традиційно виконується на стандартному кларнеті) композитора й музикознавця Едісона Денисова (1929–1996) тощо. Використання чвертьтонової інтерваліки є можливим і на інших академічних духових інструментах. Своєрідність роботи звукоутворювального апарату музиканта (виконавське дихання, амбушюр, резонатори) у взаємодії з різноманітними аплікатурними позиціями дозволяють видобувати мікроінтервальні сполучення в межах майже усього діапазону духового інструмента.

Неповторне звучання духового соло великою мірою визначається природою виражальних можливостей кожного конкретного музичного інструмента, для якого створена музична

композиція. Максимальне розкриття на сучасному етапі виражальних можливостей духових інструментів у композиціях духового соло засвідчує художню самодостатність сучасного академічного духового інструментарію, зокрема універсальність його акустично-конструкційної системи, стверджує мистецьку самостійність духового соло як оригінального, самобутнього художнього явища сучасного інструментального академічного музично-виконавського мистецтва.

У низці виражальних можливостей духових інструментів, а отже, водночас засобів виразності сучасного виконавця-соліста вирішального значення набуває тембр. Процес індивідуалізації духового академічного інструментарію було започатковано ще в другій третині ХІХ століття: саме тоді внаслідок інструментальної реформи духові отримали конструкційно-механічну та акустичну універсальність, суттєво розширений спектр виражальних можливостей. Відбулося формування професійної духової специфіки, стверджено відповідні інструментальні духові спеціалізації. «...починаючи з ХІХ століття відбувається усвідомлення тембральності як інтонаційно-виражальної якості, що скерована до індивідуалізації та персоніфікації тембру. Таким чином, тембральність у партнерстві з певними тематичними комплексами набувала образно-сислової стійкості, персоніфікувалась, а потім автономізувалась, оскільки стала цілком самостійним знаком та знайшла своє власне місце в музичній композиції. Ця ідея, як показує розвиток музичної культури, не лише стала „візитною карткою” романтичної музичної свідомості, але й водночас властива семіологічній моделі сучасної композиторської творчості» [354, 6]. Отже, тембр став важливим засобом підкреслення певних художньо-концептуальних моментів симфонічних або оперних творів [76, 137].

Водночас у ХІХ столітті індивідуалізація тембру академічних духових іще часто відбувалася в контексті принципу концертування (інструмент у своєрідному змаганні протидієв оркестровій звучності, таким чином, виокремлювався зі спільного ансамблевого звучання), генетично успадкованого від попередніх періодів. Здебільшого ж тембр кожного окремого духового інструмента нівелювався в тембровому синтезі ансамблево-оркестрового звучання.

У ХХ ст. у процесі виходу духових інструментів на концертну естраду як солюючих їх тембри стали усвідомлюватися композиторами й виконавцями як індивідуальні, неповторні. Тембр кожного окремого духового інструмента сягнув рівня самодостатнього засобу виразності, який, поєднуючись із ритмом та звуковисотністю, оригінально оновлює мову сучасної музики. Темброва індивідуальність кожного представника дерев'яної та мідної інструментальних груп стала однією з основних прикмет духового музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть. Персоніфікація інструмента стала здійснюватися майже виключно на основі максимального підкреслення унікальності, неповторності його тембру. Водночас усвідомлення як композиторами, так і виконавцями неповторності тембру кожного духового інструмента стало основою розвитку всієї палітри виражальних можливостей духових інструментів, що функціонують у контексті сучасної академічної музичної культури. Насамперед це виявляється в композиціях духового соло, в яких тембральна самобутність духових інструментів виступає найбільш рельєфно [76, 138].

Виняткове значення тембру було усвідомлено й у сфері виконавського мистецтва. «Київські флейтисти наголошують, що найвищою метою виконання є «„утворення *тону*», тобто набуття індивідуальних, своєрідних властивостей, які стають відображенням внутрішнього емоційного, душевного світу музиканта» [186, 11].

Отже, тембральні градації духових інструментів набувають також нових неповторних граней завдяки професійно-виконавській майстерності конкретних музикантів-солістів. Адже високий рівень виконавської майстерності завжди пов'язано з неповторністю тембрового аспекту виконавства, низку відомих музикантів-концертантів можна безпомилково впізнати саме завдяки унікальності тембрового аспекту їх виконавського мистецтва.

Темброве єство, унікальність різних духових інструментів виразно почали виявлятися іще в першій третині ХХ ст. Потім суттєвий розвиток тембрового аспекту духових інструментів відбувся в 1960–1980 роках у зв'язку із ускладненням художньої образності в композиціях духового соло, активністю використання нетрадиційних засобів виразності, своєрідністю місць концертно-творчого представлення творів духового соло. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. характеризується найбільшою тембровою різноманітністю,

максимальним впровадженням колористичних ефектів як у дерев'яних, так і в мідних академічних духових інструментів. Т. Афанасенко зазначає: «У музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть великого значення набули темброва організація та звукове забарвлення в цілому. Починаючи з К. Дебюссі, композитори дедалі більше уваги приділяють власне звуковій матерії, наповнюючи її різними тембровими ефектами. ... Тенденції до посилення барвистості у рівній мірі проявились як у поліінструментальній, так і в моноінструментальній музиці» [19, 1].

Темброве збагачення звучання духового інструментарію зумовлюється багатьма чинниками. У формуванні певної інструментальної спеціалізації визначна роль належить власне звуку. У його комплексній природі, зумовленій взаємодією висоти, гучності та тембру, виявляється унікальність кожного окремо взятого музикантом-виконавцем звука. Досліджуючи тембровий діапазон духових академічних інструментів В. Апатський зазначає: «Як засвідчили спектральні вимірювання, які здійснювались нами, кожний звук духового інструмента по-суті володіє своїм „мікро-тембром”. Тому навіть проста гама, що виконувалась на ньому, – це вже переливи граней тембру, гра звукових барв. Слухач, з одного боку, сприймає загальний тембр інструмента, з іншого – чує безперервну зміну тембру внаслідку зміни висоти звуків, що видобуваються» [9, 257]. Досліджуючи київську флейтову школу в теоретичному, історичному та виконавському аспектах, А. Кушнір стверджує: «Тембрально насичене, об'ємне, інтенсивне, інтонаційно точне, чисте (без шумових призвуків), виразне, природне та рівне у всіх регістрах, з гнучкою шкалою динамічних відтінків звучання є лише „базовою”, обов'язковою вимогою у професійному виконавстві на флейті» [186, 11]. Під час роботи саме над таким звучанням інструмента виявляється тембральна специфіка інструментального звука. «Працюючи над звуком, необхідно прагнути перш за все до вияву специфічних барв власного інструмента, до досягнення гострої характерності його тембру» [9, 135]. Отже, тембр духових інструментів посів першорядну позицію в сукупності властивостей інструментального звука, що, своєю чергою, складає фундамент індивідуально-особистісної багатогранності арсеналу засобів виразності музиканта-виконавця [76, 137].

На тембр інструментів впливає істотне урізноманітнення агогіки, освоєння нових прийомів гри, їх оригінальні поєднання тощо. Так, відчутно розширює тембрально-динамічні кордони духових інструментів поєднання *crescendo* з прийомом фруллато. Художній ефект багатозвуччя також впливає на тембр завдяки виникненню яскравого сонористичного ефекту, у цьому випадку виникає чіткий ефект тембрально оновленого звучання інструмента. Урізноманітнює темброво-колористичну палітру розширення звуковисотного діапазону (дерев'яні інструменти вгору, мідні – вгору і вниз). Вагому роль у досягненні тембрового збагачення духового інструментарію відіграють різні види атаки, специфіка артикуляції, весь штриховий арсенал духового виконавства. У дослідженнях В. Апатського вказано, що «розмаїття прийомів атаки, ведення, з'єднання та завершення звуків визначають не лише штрихове, але й темброве різноманіття гри духовика» [9, 259]. Особливим тембровим ефектом позначено низку шумових засобів виразності духового академічного інструментарію. Використання так званих аерозвуків (вдування повітря в канал інструмента без досягнення реального звучання) з використанням при тому певних аплікатурних послідовностей породжує нові унікальні грані тембрового забарвлення звучання духових інструментів. Навмисний стукіт пальцями по звукових отворах дерев'яних духових інструментів також породжує відповідне темброво-шумове враження. Художньо зумовлене використання певних частин інструмента (гра лише на мундштуці або на одному з інструментально-конструкційних елементів) також засвідчує сталу тенденцію до знаходження нових темброво-колористичних ефектів, новітнього забарвлення звука.

У спектрі сучасних колористичних звучань темброва палітра духових академічних інструментів позначена найбільшою різноманітністю. В. Апатський стверджує: «Звучання духових інструментів нескінченно різноманітне та барвисте. Акварельна прозорість та чистота колориту „дерева“; сліпучо яскраве, подібне променям сонця, що сходить, *fortissimo* мідних; пасторальна природа флейти та гобоя; прозорчата „кришталевість“ кларнета; глибокий, м'який, дещо носовий тембр фагота; лицарська прямота та відкритість труби й тромбона; густий і тягучий звук валторни, який дивовижним чином поєднує у собі задумливу співучість та силу; м'яка могутність туби що обгортає ... Виразальна сфера

тембрів духових інструментів практично нескінченна. Вона постійно привертала до себе увагу композиторів минулого. Проте розкрити її багатство у повній мірі ще доведеться композиторам та виконавцям майбутнього» [9, 131]. Завдяки тембровому розмаїттю академічних духових інструментів (як дерев'яних, так і мідних) їх темброві можливості є найбільш перспективними у професійній музично-виконавській практиці сьогодення.

Розкриття нових можливостей тембрового аспекту духових впливає на процес навчання гри на духових академічних інструментах, відпрацювання методик освоєння новітніх прийомів та навичок володіння академічним духовим інструментарієм, відтак на становлення неповторних рис виконавських шкіл, що, своєю, чергою, безпосередньо позначається на процесі вдосконалення виконавської майстерності.

Дерев'яні й мідні духові суттєво розрізняються за ступенем різнобарвності тембрової палітри. Найбільше темброве багатство притаманне дерев'яним духовим інструментам (флейта, гобой, кларнет, саксофон, фагот). Саме дерев'яні духові, порівняно з мідними, вирізняються найбільшим спектром темброво-колеристичних градацій. Це зумовлено специфікою дерев'яного інструментарію щодо його конструкційних, а отже, і акустичних, звукоутворювальних, віртуозно-технічних особливостей. Відтак, дерев'яні духові академічні інструменти, що мають найбагатший художньо-виражальний потенціал, звертають на себе особливу увагу композиторів, найбільшою мірою визначають образно-художню своєрідність духових творів соло загалом, є пріоритетними у сфері духового соло ХХ – початку ХХІ ст. На противагу дерев'яним, мідні духові інструменти (труба, валторна, тромбон, туба та їх видові різновиди – бас-тромбон, труба-*piccolo* та ін.) вирізняються значно більшою тембральною рівністю протягом усього діапазону [76, 135].

Упродовж ХХ – початку ХХІ ст. інструментальна спеціалізація поступово поглиблювалась, стосуючись не лише дерев'яних але й мідних духових. Так, у першій третині ХХ ст. духове соло представлено передусім дерев'яними духовими інструментами, поміж яких беззаперечний пріоритет мали флейта й кларнет (К. Дебюссі, І. Стравінський, П. Гіндеміт). У 1930–1950-х роках художньо стверджується також гобой (Б. Бріттен). У 1960–1980-х роках мистецьки переконливо починають розкриватися не

лише дерев'яні (фагот), але й мідні (валторна) духові – (Е. Денисов, М. Арнольд, В. Буяновський). Кінець ХХ – початок ХХІ ст. засвідчує високий художній рівень композицій духового соло також для саксофона (Ж. Міша, Р. Нода, Г. Гаврилець, С. Пілютиков) та решти мідних духових академічних інструментів, зокрема труби, тромбона й туби (К. Пендерецький, А. Візутті, Е. Креспо, Ф. Рабе, О. Щетинський, Л. Юріна, В. Рунчак).

3.3. Інструктивно-педагогічний аспект духового соло

Специфічний відбиток на духове академічне музично-виконавське мистецтво накладає об'єднання в одній творчій особі функцій не лише композитора та виконавця, але й викладача. Така багатогранність мистецької діяльності, зокрема кларнетистів Івана Оленчика та Бели Ковача, флейтистів Яна Кларка й Володимира Ротару, валторніста Віталія Буяновського, трубача Алана Візутті, тромбоніста Ернесто Креспо та багатьох інших музикантів, успішна педагогічна практика яких є проявом універсалізму їхньої творчої діяльності, водночас, зумовлює наявність у духових композиціях соло елементів, безпосередньо пов'язаних із завданнями навчально-методичного характеру.

З педагогічного досвіду не одного покоління викладачів відомо, що у процесі щоденних занять у музиканта формуються характерні саме для певного музиканта особливості, навіть певна система виконання інструктивного матеріалу, позначена переважанням тих або інших елементів виконавської техніки. Ці системи можуть бути абсолютно різними. Та, як відзначають викладачі-дослідники, «основних видів інструктивно-тренувального матеріалу три: гами, вправи, етюди» [129, 125].

Тренувальний процес із його системністю повторень окремо взятої, технічно складної мелодичної фігури не сприяє вирішенню художніх завдань. Активна націленість музиканта на технологічне вдосконалення, відпрацювання окремих виконавських навичок, вирішення конкретних технічних завдань, як правило, суттєво нівелює художньо-образний аспект виконавського процесу. Подолання технологічних складностей у виконавському процесі є окремим виконавським завданням, що, певною мірою, віддаляє музиканта від досягнення драматургічно-образного змісту твору.

Водночас взаємодія між педагогічним і концертно-виконавським аспектами духового соло є очевидною. Характерною рисою будь-якого етюд, вправи чи капрису є домінуюча віртуозно-технічна насиченість, обов'язкове неодноразове підкреслення технологічно складних виконавських комбінацій. У виконавстві на духових інструментах показником його віртуозності може слугувати не лише складна взаємодія певних видів техніки пальців, але не менш складна взаємодія інших компонентів виконавського апарату музиканта – виконавського дихання, амбушюра, резонаторів. Ці та інші види виконавської техніки неминуче втілюються в художніх творах. «При навичці, яка добре відпрацьована, варіанти художніх рішень виконавця можуть бути цікавішими, складнішими та різноманітнішими. Саме надійність відпрацьованих навичок постає необхідним фундаментом для гармонійного художнього розвитку музиканта» [179, 283].

Крім того, добре відпрацьовані елементи виконавської техніки є основою їх різноманітних художніх втілень. Приміром, по-різному проінтоноване арпеджіо може стати втіленням різних емоційно-образних станів. Вищезазначене, своєю чергою, засвідчує необхідність роботи над інтонаційною виразністю у процесі відпрацювання елементів виконавської техніки. Дослідники наголошують: «...будь-який вид інструктивного матеріалу, особливо якщо це вправа або гама, незважаючи на відсутність художніх образів, обов'язково повинен нести у собі художнє коріння й це принципово важливо» [129, 125]. Є. Носирєв, окрім звукового, технічного, ритмічного, артикуляційного аспектів, також акцентує увагу на художньо-образному рішенні виконання етюдів: «Етюд необхідно розглядати, як твір з художнім змістом, та вивчати його, виходячи з певних образних завдань» [248, 60]. Цьому сприяє сольний характер виконання інструктивного педагогічного матеріалу. Індивідуальне усвідомлення його технічних та естетичних, у низці випадків – емоційно-образних особливостей, закономірне виявлення при тому особистісних можливостей конкретного виконавця, особливо виразно виявляються в інструктивних творах соло, позначених яскравою художньою образністю.

Нерозривна взаємодія технічного й естетично-образного початків у педагогічному репертуарі для різних, у тому числі духових музичних інструментів формувалась історично. Ще в

епоху Середньовіччя мистецтво мандрівних поетів-співаків (трувери, мейстерзінгери, трубадури, ваганти, скоморохи, жонглери та ін.) було пов'язане з процесом інструментального виконавства. У їх творчості, як підкреслює І. Носова: «...слухачів хвилювали не лише тексти, але й високий рівень володіння грою на інструменті» [249, 46]. Таким чином, здійснювався процес усвідомлення музикантами того часу необхідності удосконалення технологічно-виконавських навичок [91, 18].

У подальшому еволюція музичного інструментарію, поява нових інструментів, стрімкий розвиток інструментальних сімейств стали основою для ствердження та стрімкого розвитку в музичній практиці вправ і етюдів, призначених для оволодіння виконавцями зазначеною новою специфікою багатьох музичних інструментів. І. Носова стверджує: «Музичний етюд, спочатку в якості вправи та моторного руху, який не мав стійких жанрових традицій, у творчості композиторів-викладачів К. Черні, С. Мошковського та інших, сформувався у певну завершену структуру. В подальшому він отримав здатність відтворювати відповідні емоції, почуття, тобто став повноцінним художнім твором» [249, 47]. В епоху Романтизму поміж найвиразніших прикладів взаємопроникнення віртуозно-технічного й образного, емоційного начал – композиції Нікколо Паганіні (1782–1840), творчість якого мала доленосне значення для розвитку виконавської інструментальної техніки. Музикант увійшов в історію світової музичної культури, зокрема, як реформатор жанру капрису, наповнивши його художньою розкішшю музичних образів, їх винятковою рельєфністю та контрастністю, досягнув при цьому унікального віртуозно-технічного рівня. «Коли були видані друком його 24 каприси, всі скрипалі, не виключаючи найбільш відомих, вважали їх невиконуваними. Слухаючи Паганіні, вони переконувались у тому, що він грає „Каприси” з такою легкістю та невимушеністю, як це були б прості п'єси» [259, 31]. Відповідне взаємопроникнення технічного й мистецького первнів виразно виступає в етюдах Ф. Ліста Ф. Шопена, потім С. Рахманінова та ін., де етюд досяг високого художньо-естетичного рівня, і водночас, не втратив питомих для нього технічно-інструктивних якостей.

Професійне виконавство на фортепіано, скрипці та інших академічних струнно-смичкових інструментах, випереджаючи у своєму розвитку духове музично-виконавське мистецтво,

стимулювало конструкційні вдосконалення духового академічного інструментарію у ХІХ ст. Конструкційна «революція» в духовому інструментарії, своєю чергою, сприяла розвиткові відповідного педагогічно-інструктивного матеріалу. Музиканти-духовики в ході опанування цих інструментів, а відтак, формування нових видів виконавської техніки, створювали велику кількість етюдів, вправ, каприсів, спрямованих на вдосконалення різноманітних видів виконавських навичок. Серед них відзначимо етюди та каприси німецького флейтиста-віртуоза, композитора і викладача А.-Б. Фюрстенау (1792–1852), етюди німецького гобоїста-віртуоза й композитора Ф. Ферлінга (1796–1874), каприси та етюди німецького інструментального майстра, флейтиста і композитора Т. Бьома (1794–1881), вправи та етюди німецького флейтиста й композитора В. Поппа (1828–1903), численні етюди російського та італійського флейтиста, композитора і викладача Е. Кьолера (1849–1907) та ін. Художня й емоційно-образна виразність педагогічно-інструктивного доробку видатних композиторів-виконавців виявлялась у виникненні таких жанрових різновидів, як фантазії, або гранд-етюди. Такі композиції, що виконувались лише одним музикантом, за наявності виразного емоційно-образного змісту, ставали художніми творами інструментального академічного духового соло.

В. Качмарчик, досліджуючи історію німецького флейтового виконавства епохи Романтизму, зокрема творчість Антона Берхарда Фюрстенау, зазначає: «Високий рівень виконавського мистецтва та педагогічний талант дозволили йому (А. Фюрстенау – В. Г.) отримати репутацію одного з найбільш авторитетних викладачів. Цьому більшою мірою сприяло створення двох посібників: „Школа для флейти” ор. 42 та „Мистецтво гри на флейті” ор. 138, які отримали високу оцінку сучасників. Також не менш значимим постало формування спеціального навчально-педагогічного репертуару, який включав чотири збірки етюдів ор. 15, 29, 107 та 125. Окремі з них вельми масштабні за розміром (6–9 сторінок) та написані у жанрі популярних у ті часи фантазій¹² (*Grandes Etudes*

¹² Традиція написання фантазій для виконання соло сягає часів Бароко. Переконливим свідченням цього є творчість Г.-Ф. Телемана, який, як зазначалось вище, приблизно у 1732–1733 роках створив 12 фантазій для флейти соло, актуальність яких для педагогічної практики та для концертного виконавства зберігається дотепер.

ор. 29). ... Сьогодні вправи та етюди А.-Б. Фюрстенау, як і раніше, залишаються доволі популярними і часто використовуються у сучасних збірниках» [153, 44].

Педагогічною спрямованістю позначені й Каприси для кларнета соло видатного кларнетиста-віртуоза італійського походження, композитора, викладача, першого професора Санкт-Петербурзької консерваторії по класу кларнета Ернесто Каваліні (1807–1874). Вагоме педагогічне значення мають також Каприси для флейти соло відомих представників німецького флейтового мистецтва епохи романтизму Антона Фюрстенау (1792–1852) і Теобальда Бьома (1794–1881).

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть сформовані конструкційні особливості духового академічного інструментарію, а також активна діяльність виконавців-композиторів, зокрема щодо створення композицій, де превалювала технічна складова, зумовили появу якісно нових інструктивно-художніх композицій для цих академічних інструментів. Їх найважливішою рисою стало використання технологічних труднощів не лише як педагогічної основи для технічного вдосконалення майстерності музиканта, але і як певного засобу створення художньо-образного змісту музики.

Отже, у сфері духового соло отримала специфічне виявлення тенденція, що мала місце ще в епоху Романтизму у творах для фортепіано та струнно-смічкових інструментів. Водночас це було проявом зародження процесу, пов'язаного зі зміною статусу духових інструментів у ХХ ст. – еволюцією їх від акомпануючих до солюючих.

Відтак композитор-виконавець, усвідомлюючи специфіку того чи іншого духового інструмента, підкорює процес відточування технічних навичок музиканта художній змістовності, піднімає виконавську техніку до рівня відтворення художньої образності, тим самим стверджуючи можливість концертного виконання духових композицій соло, у тому числі каприсів, етюдів, що раніше у царині духового мистецтва мали лише інструктивно-педагогічне призначення [91, 17].

Водночас у формуванні нових рис духового виконавства виняткове значення мала власне фахова педагогічна діяльність музикантів-духовиків. Активний розвиток у той час шкіл гри на духових інструментах, відображаючи ширші можливості конструкційно вдосконаленого духового інструментарію, нові

естетичні вимоги часу, логіку розвитку власне академічної духової музики, стає основою формування духового соло в ХХ ст., у його концертній, а також фестивально-конкурсній іпостасях.

У ХХ столітті, поряд із концертними етюдами для різних духових інструментів із акомпанементом фортепіано (В. Цибін, О. Гедіке та ін.), створюються також художньо-змістовні, емоційно виразні етюди, каприси для духових інструментів соло. Серед найбільш відомих художньо-довершених композицій духового соло, водночас позначених інструктивно-технічним началом, – 20 каприсів для кларнета соло українського й російського кларнетиста, викладача, композитора І. Оленчика, 20 етюдів-прелюдій для флейти соло російського флейтиста, педагога та композитора М. Платонова, капричіо для фагота соло молдавського композитора, викладача, флейтиста й диригента В. Ротару, етюд-картина «Зранку, з високого замку» для саксофона соло українського саксофоніста та композитора З. Ковпака та ін.

Як композиція, призначена для поповнення педагогічного репертуару, насамперед, студентів-кларнетистів класу Б. Ковача у Національній академії музики ім. Ф. Ліста, був задуманий названим викладачем популярний цикл п'єс «Посвяти» для кларнета соло. Проте вказані композиції є довершеними й у художньому відношенні, а відтак вони стали популярними концертними п'єсами, увійшли не лише до педагогічного репертуару, але й до переліку творів сучасних музикантів-концертантів, солістів. Елементи, притаманні навчально-педагогічному репертуару, притаманні й двом п'єсам для флейти соло – «Пастораль» і «Рух» – Едісона Денисова.

Названі інструктивно-технічні твори відіграють важливу роль у становленні музиканта-професіонала. Вони насичені характерними елементами виконавської техніки, важливими для всіх музикантів-інструменталістів, – послідовно повторюваними елементами гам, арпеджіо та їх різновидів. Отже, вони є важливими як інструктивні твори, призначені для оволодіння музично-виконавською технікою, відтак, азами музично-виконавського мистецтва. Водночас комплекс елементів техніки гри на духових інструментах, наявний у численних етюдах, вправах, каприсах, є аспектом розкриття виражального потенціалу духових інструментів, репрезентує виконавські можливості, насамперед, у виконанні творів духового соло.

Так, до педагогічного, а також концертного, конкурсного репертуару сучасних виконавців-кларнетистів міцно увійшли 20 каприсів для кларнета соло І. Оленчика. Кожна з п'єс вказаного циклу максимально концентрує у собі певний вид виконавської техніки (дрібна пальцева віртуозність, техніка подвійного стаккато, мікроінтерваліка, багатозвуччя, техніка звуковедення і виконання мелізмів тощо). Одночасно, спираючись на досконале знання виражальних можливостей кларнета, його потенційних художніх можливостей, І. Оленчик створив цикл творів соло, позначених виразною художньою образністю. У цьому сенсі показово, що більш ніж половина каприсів (12 композицій), мають програмні назви. Композитор використовує два типи програмності, а саме – узагальнений (позасюжетний) – каприси № 3 («На тему О.П. Бородіна»), № 6 («Хроматичний»), № 8 («У стилі Бароко»), № 9 («Молдавський триптих»), № 10 («Тарантела на тему О.С. Даргомижського»), № 12 («У слов'янських ритмах»), № 14 («На тему С. С. Прокоф'єва»), № 15 («На ірландські народні теми»), № 16 («На теми М. П. Мусоргського»), № 18 («Іспанські замальовки»), – та картинно-оповідальний – каприси № 4 («Сварка»), № 5 («Картинки з гуцульського життя: роздум, плач, веселощі»).

Завдяки індивідуалізації змісту кожної композиції має місце образа контрастність всередині циклу. «Тематизм п'єс, які увійшли до збірника, вельми різноманітний: ми бачимо й стилізації у дусі музики епох Бароко та Віденського класицизму, й своєрідні варіації на теми творів руських композиторів – О. Даргомижського, О. Бородіна, М. Мусоргського, С. Прокоф'єва – й слов'янські, молдавські, іспанські мелодії» [206, 3]. Завдяки чітко визначеній художній ідеї, змістовно-емоційній єдності, кожному капрису притаманна внутрішня цілісність, що підкреслюється також драматургічною логічністю, зокрема чітким виявленням основних та допоміжних кульмінаційних зон. П'єси також вирізняються чіткістю композиційної побудови (переважає складна тричастинна форма). Усе це свідчить також про чітко сформовану в зазначеному циклі специфічну ознаку творів духового соло, а саме – використання широкого спектру виражальних можливостей академічного духового інструмента.

У каприсах використовуються як традиційні (динаміка, тембр, артикуляція, штрихова палітра), так і новітні виконавські засоби

(техніка перманентного видиху, фізіологічно-дихальні та аплікатурні позиції акордового виконавства, техніка подвійного та потрійного стакато, мікроінтерваліка, максимально високий регістр). «Багато каприсів написано сучасною музичною мовою, включаючи серіальну техніку композиції, поліритмію, несиметричні перемінні метри, акордову гру. Виконання цих композицій вимагає від кларнетиста найвищої технологічної майстерності й розвиненого музичного мислення» [206, 3].

При порівнянні циклів каприсів І. Оленчика та Е. Каваліні («Паганіні кларнета» – так називали італійського кларнетиста його сучасники), створених у другій половині ХІХ століття під час викладання в Петербурзькій, а потім і в Міланській консерваторіях, виявляється великий еволюційний шлях, який пройшли за століття духові інструменти й, зокрема, трансформація їх функцій з акомпануючої на солюючу. У каприсах Е. Каваліні розвиток мелодичної лінії ще не вирізнявся тим діапазоном градацій виразності, чуттєво-емоційної контрастності, експресією музичного мовлення, які притаманні каприсам І. Оленчика. Відомий сучасний американський кларнетист-віртуоз, викладач, композитор Ч. Найдік, аналізуючи каприси Е. Каваліні, відзначає їх основну спрямованість на розвиток техніки ведення звуку (кантиленність), отримання навичок віртуозно-пальцевої гри та фразування [398, 3]. Відтак, п'єси названого кларнетового циклу Е. Каваліні переважно тяжіють до технічних вправ, натомість каприси І. Оленчика є довершеними художніми творами з багатогранною емоційною сферою, яскравим тематичним матеріалом та оригінальною художньою образністю. Водночас, при значній еволюції духових етюдів і каприсів соло у творчості виконавців-композиторів ХХ – початку ХХІ століть, їх активному розвою до рівня художньо-довершених, образно-змістовних інструментальних композицій соло, вони зберігають риси інструктивних музичних творів [91, 17].

Упродовж ХХ ст. педагогічний аспект духового соло зазнав трансформацій. Духові композиції соло, представлені в музичній педагогіці (переважно вищої школи) у першій третині ХХ ст., позначаються яскраво вираженою інструктивно-технічною спрямованістю. У 1930–1950-х роках відповідні композиції активно еволюціонували до рівня художньо-довершених, образно-змістовних композицій соло. У 1960–1980-х роках значне розширення художньо-образних меж духових композицій соло

зумовило їх усталене представлення у професійному навчальному процесі. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. – це час, коли вже складно уявити відсутність хоча б в одній духовій спеціалізації академічних творів соло, де максимально за весь попередній час взаємопроникають і взаємно «розчиняються» один в одному технологічний та художній аспекти, що, своєю чергою, відображається у психофізіології виконавської творчості, а також у педагогічному процесі. Таким чином, основні детермінанти провідних тенденцій розвитку духового соло впродовж ХХ – початку ХХІ століть позначаються нерозривними взаємозв'язками та взаємозумовленістю.

3.4. Психофізіологічні особливості сценічно-одноосібного духового виконавства

Гра на будь-якому музичному інструменті – надзвичайно складний, однак досі недостатньо досліджений психофізіологічний процес. Є. Назайкінський, вказуючи на практичну та наукову перспективність у дослідженнях музичної психології, виділяє саме сферу музично-виконавської професійної діяльності [235]. Водночас, Є. Білий, досліджуючи технологічні властивості гри на трубі, стверджує: «Історія виникнення й модернізації духових інструментів загалом, і труби зокрема, багато в чому вже вивчена й освітлена спеціалістами-інструментознавцями, музикознавцями. У навчально-методичних та інших великих працях викладені основні етапи вдосконалення конструкції інструмента й використання його в ігровій практиці на прикладах духового та естрадного оркестрів, біг-бендів, диксилендів тощо. Зовсім інакше стоїть питання з вирішення проблем виконавської практики, вивченням анатомічних і фізіологічних аспектів гри на трубі, методики навчання з урахуванням сучасних шкіл і напрямків» [32, 6].

Виконавська практика у сфері академічного інструментального, зокрема духового соло засвідчує істотну різницю між колективним процесом виконавства та сценічно-одноосібним творчим актом. У формуванні специфіки певної художньої образності (образу) у творчості лише одного виконавця-соліста психофізіологічні особливості виконавського процесу відіграють особливо важливу роль. При цьому, значення мають як

суто фізіологічні, так і психологічні чинники одноосібної художньої виконавської практики [90, 82].

У музикантів царини духового академічного виконавства питання фізіології отримують виняткове значення. Створення артистом за допомогою засобів музичної виразності певної художньої образності, виникнення естетичної насолоди у слухачів та у самого музиканта-соліста є результатом його складної психологічної роботи. Водночас музикування саме на духових професійних інструментах, порівняно з іншими музичними інструментами, потребує активної роботи найбільшої кількості м'язів виконавця, утворює найбільш складну систему взаємодії між ними. Таким чином, психофізіологічний аспект духового виконавства посідає одне з чільних місць у професійно-творчій діяльності виконавців-духовиків.

Досліджуючи виконавський апарат професійних музикантів, В. Апатський зазначає: «Музично-виконавське мистецтво є одним із найбільш складних видів діяльності людини. Окрім глибоких психічних процесів творчого характеру воно вимагає надзвичайно точної та тонкої роботи м'язів. <...> Найбільшою складністю вирізняється виконавський апарат духовика. У його роботі приймають участь і руки, і органи мовлення» [9, 39–40]. Отже, механічно диференціювати процес гри на музичному інструменті, зокрема сольний творчий акт, на технологічний та психологічний його аспекти неможливо, вони нерозривно пов'язані. Ця обставина, притаманна музично-виконавському мистецтву як такому, ускладнює дослідження психофізіологічних особливостей виконання творів духового академічного соло. О. Гарькавий пише: «Творці, безпосередні учасники творчого процесу, які чудово володіють технологією, залишаються безсилими під час спостереження та розуміння психологічного аспекту, тоді як для психологів або філософів його вивчення ускладнене тим, що вони не володіють технологією цього процесу» [56, 86]. Відтак, виникає думка й про необхідність вивчення психологічного та технологічного аспектів професійного музичного виконавства в їх нерозривних взаємозв'язках. Вищеназваний дослідник О. Гарькавий указує: «„Творець“, що вивчає психологію творчого процесу, повинен бути ще й психологом, а психолог – „творцем“, що володіє технологією того процесу, який він вивчає» [56, 86].

Своєрідність психофізіологічного стану музиканта, який виконує твір соло, відчувається ще до представлення такого роду музики слухачам. Формування уявлень про характер п'єси, що буде звучати у концерті, процес усвідомлення її образного змісту, художньої концепції, особливостей драматургічного розвитку відбувається в ході самостійних занять виконавця, зумовлюється індивідуальним баченням композиторського задуму композиції соло. Відсутність на таких заняттях концертмейстера, диригента, музикантів-ансамблістів, які здатні суттєво впливати на розуміння мистецького змісту музичної композиції, особливо на «середньому» та завершальному етапах роботи з художнім матеріалом, сприяє найбільшій свободі виявлення творчої ініціативи митця-соліста. Таким чином, упродовж усього багатоетапного процесу вивчення музичного твору соло виконавець має більшу, порівняно з композиціями, призначеними для колективного музикування, творчу незалежність, самостійність, що безпосередньо виявляється у відчутті психологічної свободи [90, 81].

Відомий скрипаль О. Тростянський після виконання циклу «24 каприси для скрипки соло» Н. Паганіні означив процес сценічно-одноосібного сольного виконавства як «...величезну свободу акту художнього творення. Але ж така самостійність накладає на виконавця надзвичайно велику відповідальність за вірність передачі ідей композитора. Музику для інструмента соло дуже складно грати – відсутня підтримка, своєрідний тил у вигляді спільного музикування з ансамблістами, оркестрантами. Такий процес вимагає максимально високих виконавсько-технологічних можливостей від соліста» [109, 2]. Безперечно, така самостійність музиканта-інструменталіста постійно коригується вимогами виконуваного нотного тексту. Водночас, така амбівалентність зникає, коли в одній особі поєднано виконавця й автора сольної музичної композиції.

Отже, високий рівень психологічної свободи виконавства у композиціях соло, створення на її основі образно-художньої палітри стимулює до розвитку фізіологічний потенціал музиканта-соліста, активізує хід його еволюції, а відтак, утворюється єдина психофізіологічна система професійного виконавського процесу.

Особливою специфікою позначається психофізіологічний стан виконавця під час концертного виконання творів духового соло.

Вихід лише одного музиканта-соліста на концертну естраду неминуче супроводжується подоланням певного психологічного бар'єру. Композитор, створюючи відповідну художню образність за допомогою виражальних засобів лише одного, підкреслимо, одноголосого духового інструмента у композиції духового соло, докорінно змінює відчуття виконавського процесу у музикантів-духовиків, який для них більш традиційно представлений у колективних – ансамблевому й оркестровому – видах музикування. У зв'язку з цим, зустріч соліста зі слухацькою аудиторією максимально мобілізує його професійні навички. Значною мірою у музиканта-соліста активізується слухова уява, в якій вкрай точно визначаються темп, метро-ритмічна пульсація, звуковисотна інтонаційність, характер твору, відчуття композиційної форми, кульмінаційні зони, зокрема центральна емоційна вершина академічної композиції соло. Уявлення про ці та інші художні чинники, які в оркестрових або ансамблевих творах формуються у колективній думці ансамблів, зумовлюються баченням диригента, концертмейстера-піаніста, в композиціях соло є винятково одноосібними, їх ствердження є справою лише музиканта-соліста, одного сценічно-одноосібного артиста-творця.

Важливо відзначити відсутність у композиціях духового соло пауз великої тривалості, що має безпосереднє відношення до психофізіологічних особливостей виконання зазначених творів. На відміну від оркестрових композицій, де паузи в партіях духових інструментів можуть тривати декілька тактів, перерва у звучанні інструмента в музиці соло, як правило, не перевищує одного такту. Найчастіше композитори в таких п'єсах використовують паузи тривалістю у чверть або дві чверті з ферматою. Як наслідок, компоненти звукового апарату виконавця-соліста на духовому академічному інструменті, а саме – м'язи систем дихання та амбушюра (комплекс губних м'язів), отримують велике навантаження.

Таким чином, відсутність можливості позбавлення зайвого напруження м'язів виконавського апарату музиканта-духовика шляхом розслаблення та поновлення фізіологічної активності, зумовлює суттєві фізичні навантаження під час виконання творів інструментального соло. Досліджуючи особливості взаємодії м'язів у процесі гри на духових академічних інструментах, В. Апатський зазначає: «Робота м'язів може бути переважно динамічною або

статичною. При динамічній роботі скорочення м'язів чергується з їх розслабленням. Таку роботу людина спроможна виконувати порівняно довго. При статичній праці довжина м'язових волокон майже не змінюється. Їх збудження супроводжується значним напруженням, яке підтримується безперервно протягом більш-менш тривалого часу. Тривалі статичні навантаження призводять до швидкого стомлення м'язів» [9, 31].

Фізіологічне знесилення музиканта відбувається не лише у результаті тривалого скорочення м'язів та відсутності їх належного розслаблення. Виконання музикантом творів інструментального соло, усвідомлення солістом абсолютної самостійності його виконавського процесу, формує, як відзначалося вище, певний психологічний бар'єр, що також підсилює фізіологічну втому музиканта. Однак, подолання цього бар'єру, що дає артисту відчуття творчої свободи, отримання сильної художньої волі, значною мірою сприяє збалансованості між напруженням та розслабленням комплексу м'язів дихального і губного апаратів музиканта-духовика [90, 83].

Психофізіологічні зв'язки такого роду підтверджуються результатами досліджень в інших галузях наукового знання: «Дослідження фізіологів показали, що при втомі визначальна роль належить не стільки виснаженню м'язової тканини, скільки центральній нервовій системі (ЦНС)» [9, 32]. Відтак, В. Апатський констатує наступне: «У силу цієї обставини, причину поганої витривалості губ нерідко належить шукати не в слабкості самих губ, але у психічній закомплексованості виконавця» [9, 32].

Отже, правильне усвідомлення музикантом природи творів академічного інструментального соло, позначеної самостійним поглядом соліста на образно-художній зміст сольних композицій, на виконавські особливості їх представлення широкій слухацькій аудиторії, постає визначальним критерієм психофізіологічних процесів під час виконання музики соло [90, 81].

Досягнуті наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. нові шаблі на шляху психофізіологічної досконалості сольного духового музикування нерозривно пов'язані з процесами ускладнення виражальної палітри виконавського процесу. Яскраво виражена індивідуальна виконавська специфіка композицій духового соло стала основою для активного застосування у таких композиціях нетрадиційних засобів виразності. Найчастіше використовуються

виконавські прийоми, пов'язані з найтоншою деталізацією основних елементів музичної мови – ритму, мелодії, гармонії. Водночас, композитори, розуміючи творчу свободу сольного академічного музикування на духових професійних інструментах, вдаються до технологічно найскладніших прийомів, серед яких: багатозвуччя, мікрохроматика, шумові ефекти, темброве різнобарв'я, спектр звуковисотних мікроградацій тощо.

Автор багатьох композицій соло для духових академічних інструментів В. Рунчак стверджує: «В останній третині ХХ століття відбувся стрімкий розквіт сольного виконавства. Розвиток конструкції інструментів підштовхував відомих музикантів до розкриття більш нових виразових можливостей. Композитори не залишались та не залишаються осторонь цих доленосних процесів. Я вважаю, що відбулось народження нового поняття – „нова віртуозність”. Його зміст полягає не у швидкості пальців, певних технологічних актів, а в опануванні віртуозністю нових прийомів, новітніх виконавських ефектів, технік» [108, 7]. Своєю чергою, розширення виразальної палітри формує нові психофізіологічні складнощі виконавського процесу. Адже оволодіння новими сучасними прийомами гри на інструменті, порівняно з традиційною виконавською технікою, не позначається довготривалим закріпленням у рефлексорній пам'яті виконавця. Навпаки, відповідні навички лише спорадично активізуються під час самостійних занять музиканта.

Так, під час виконання прийому багатозвуччя, який доволі часто використовується в композиціях соло, увагу соліста зосереджено на одночасному звучанні інструмента та голосу. Інтонаційна точність інтервалу означеного композитором, а також відповідна його гучність дають можливість розширення звукосполучення від двох до трьох, чотирьох звуків, внаслідок появи різнісного тону. Успішне опанування синхронізації голосу та інструмента великою мірою залежить від психологічного усвідомлення неподільності вокального та інструментального процесів звукоутворення.

У композиціях інструментального соло найвиразніше розкрилися можливості щодо використання мікрохроматики. Безперечно, пріоритетним музичним інструментарієм для втілення мікроінтерваліки є академічні струнно-смічкові інструменти, адже їм властива нефіксована звуковисотна природа. Проте, можливість

інтонаційно точного видобування чвертьтонів мають також духові професійні інструменти. В. Апатський, спираючись на свій великий науковий, практичний і педагогічний досвід стверджує: «Хроматична послідовність чвертьтонів може бути досягнена на всьому діапазоні духових інструментів за допомогою застосування відповідних аплікатур та деякого інтонаційного корегування губами. Багато творів сучасних композиторів розраховані на мікрохроматичні можливості духових інструментів» [9, 285].

Відтак, впровадження сучасними композиторами нової, нетрадиційної звукової системи (мікроінтерваліка або мікрохроматика, а також багатозвуччя) в духових творах соло стає важливим фактором у психофізіології їх виконання. З використанням різноманітних шумових ефектів, експериментування з тембром, традиційні психофізіологічні засади виконавського процесу значно змінюються. Оволодіння музикантом технікою виконання слептонів, аерозвуків, шумливого вдиху та видиху, постукування долонею по розтрубу чи мундштуку (найчастіше застосовується у виконавстві на мідних духових), впровадження у виконавський процес різних видів сурдин (як для дерев'яних, так і для мідних академічних духових інструментів), застосування нових інструментальних конструкцій (як-от переміна частин інструмента тощо) породжують значні психофізіологічні перетворення у ході професійної виконавської практики сучасних духовиків [90, 80].

Отже, розширення композиторами виражальної палітри академічних творів духового соло за допомогою арсеналу нетрадиційних засобів виразності змушує виконавців коригувати сталі технологічні основи та емоційно-художні відчуття, формувати нові рефлекторні взаємозв'язки.

Відомо, що в основі розвитку ігрових навичок (як на духових, так і на інших музичних інструментах) лежить велика кількість умовних рефлексів. Їх створення та обов'язково системна, щоденна підтримка – завдання кожного професійного музиканта-виконавця. Специфіка виконавського процесу для композицій соло спрямовує дії виконавця на досягнення найшвидшої реакції м'язів, найбільш точної звукової, фізіологічної корекції. Наголосимо, що активізація такого роду професійних дій в інших творах академічного музично-виконавського мистецтва частково належить концертмейстеру-

піаністу, диригенту або ж музикантам-ансамблістам чи оркестрантам.

Також з'ясовано, що тривалість латентного періоду (час від подразнення того чи іншого рецептору до появи відповідної реакції організму) визначає рівень професійної майстерності виконавця. На прикладі читання нот з листа В. Апатський робить висновок: «Недосвідчений музикант читає нотний текст дуже повільно, буквально „за складами”. Під час розвитку навички читання латентний період скорочується, й музикант починає читати текст з усе більшою швидкістю та впевненістю» [9, 35]. Отже, латентний період у музиканта-соліста під час виконання творів соло відіграє надзвичайно важливу роль.

Виняткового значення у виконанні духових композицій соло набуває створення нових умовних рефлексів. Їх виокремлення та відповідне закріплення, утворення рефлексорних з'єднань, у подальшому – динамічних стереотипів є суттєво важливим і надзвичайно актуальним завданням для сучасних музикантів-духовиків.

Таким чином, психофізіологічні особливості виконання творів духового соло формуються на основі своєрідності сценічно-одноосібної, індивідуальної природи виконавського процесу, використання композитором максимального арсеналу виражальних можливостей конкретно визначених автором академічних духових інструментів.

Отже, вищезначене дозволяє стверджувати, що магістрально-самобутня психофізіологічна риса сценічно-одноосібного, індивідуального виконавства, а саме – збільшення, до певної міри, художньо-виконавської свободи творчого акту, формує винятково широку низку похідних явищ, найбільш специфічних ознак композицій духового соло. Поряд зі зростанням можливостей широкого темброво-кolorистичного збагачення звучання інструмента, розширенням градацій засобів художньої виразності, відповідним психофізіологічним станом професійного музиканта-соліста, означимо й вагомий вплив творів духового соло на розвиток індивідуально-творчих здібностей виконавця загалом, на формування його художніх, а також виконавсько-технологічних потенцій.

Наголосимо, що психофізіологія академічного духового соло періоду ХХ – початку ХХІ століть була усвідомлена професійними

музикантами як окремий і цілком одноосібний аспект їх виконавської творчості [90, 82].

Відповідно до особливостей історичного розвитку духового соло як комплексного творчого процесу, його психофізіологічний аспект також не залишався незмінним упродовж ХХ ст. Він еволюціонував від утвердження базових навичок, пов'язаних із грою на видозмінених у результаті реформи музичних духових інструментах з кінця ХІХ ст., до освоєння нових завдань у сфері психофізіології музичного виконавства, починаючи від 1960-х років і, потім, до значно інтенсифікованого, перманентного процесу оволодіння новими навичками у цьому аспекті духового академічного виконавства соло на сучасному етапі.

РОЗДІЛ 4

ДУХОВЕ СОЛО В ЄДНОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ У ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ ст.

4.1. Взаємодія композиторської та виконавської творчості як чинник розвитку духового соло

Серед композиторів, які пишуть музику для того чи іншого інструмента соло, є низка митців, які, перш за все, є музикантами-виконавцями. Їх професійний рівень володіння інструментом дозволяє їм максимально використовувати художні можливості їх «рідного» інструментарію. Зростання виконавської майстерності музикантів-духовиків, своєю чергою, активізує їх творчі, художньо-естетичні здібності, які знаходять мистецьке продовження у написанні виконавцями композицій соло для відповідних академічних духових інструментів. Створення п'єс соло музикантами-інструменталістами дедалі частіше стає нормою сучасної композиторської практики, зокрема у сфері духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Відтак творча діяльність низки музикантів набуває рис певної системи, де елементами є їх виконавський, композиторський, педагогічний аспекти діяльності. Це постає вагомим засобом розвитку творчих здібностей цих митців, формуванням їх професійно-художньої універсальності. Зокрема, викладач, який сприяє здійсненню студентом композиторських спроб та представленню їх під час занять у класі та навіть у концертних виступах, активізує внутрішній слух молодого музиканта, його інтонаційно-звукову уяву, художньо-образне мислення. Композиторські спроби мають зворотний вплив на виконавсько-технологічний рівень молодого артиста, адже уява звука, його інтонаційна довершеність, тембровий колорит формують відповідні відчуття технологічного процесу. В. Апатський наголошує, що «...якість звуку музиканта у першорядній мірі визначається тим образом ідеального звучання, який живе у його душі» [9, 134]. Так у межах педагогічного процесу формується комплексність розвитку творчих здібностей молодих музикантів-виконавців на духових академічних інструментах.

Взаємодія композитора та виконавця в духовому соло має глибоке історичне коріння. Як свідчить вищезазначене, вона виявляється у процесах виникнення та розвитку музичного інструментарію, фактах сольного представлення нових інструментів та їх різновидів широкій слухацькій аудиторії, ствердження в музичній практиці притаманної лише їм палітри художньо-виражальних можливостей тощо. Приміром, досліджуючи експериментальну флейту, І. Мутузкін зазначає: «Наслідком активного розвитку інструмента можна вважати затребуваний серед композиторів жанр твору для флейти соло» [229, 3].

Історія світової музичної культури зберегла імена видатних музикантів, різнобічна діяльність яких мала суттєвий вплив на розвиток як композиторської, так і виконавської практики. Їх нерозривна єдність у творчості Л. Бетховена, Ф. Ліста, С. Рахманінова мала колосальний вплив на еволюцію фортепіанного мистецтва. Багатогранна творча діяльність Н. Паганіні, Л. Шпора, Г. Венявського, Е. Ізаї заклала провідні шляхи подальшого розвитку гри на скрипці. Серед відомих митців у галузі духового музичного мистецтва, які плідно поєднували у своїй діяльності композиторський, виконавський, педагогічний аспекти, були відомими конструкторами духових інструментів, – німецький флейтист-віртуоз, композитор, теоретик, викладач, інструментальний майстер Й. Кванц (1697–1773), французький фаготист і флейтист, композитор, викладач Ф. Дев'єн (1759–1803), німецький гобоїст, композитор, викладач Ф. Рамм (1746–1790), австрійський кларнетист і басетгорніст-віртуоз, композитор, інструментальний винахідник А. Штадлер (1753–1812), чеський валторніст, композитор, теоретик Я. Штих (1746–1803), французький валторніст, композитор, викладач Ф. Дювернуа (1765–1835) та багато інших музикантів [10, 183–190]. Поєднання в одній творчій особистості автора музики, виконавця, аранжувальника, інструментального майстра, викладача постає основою багатьох творчих звершень, які вперше впроваджувались у мистецький обіг саме різнобічно обдарованими музикантами-виконавцями, а вже потім плеядою багатьох професійних, у тому числі видатних композиторів. Отже, творча багатогранність музикантів, які у своїй діяльності поєднували композиторський, виконавський та інші її аспекти, була фундаментальною основою розвитку духового

мистецтва, як цілісної та багатогранної субсистеми музичної культури [85, 107].

Істотне значення у процесі написання нових творів мали мистецькі стосунки виконавців із професійними композиторами. Результатом їх творчих і часто дружніх відносин ставали різноманітні концертні композиції. З досліджень В. Апатського відомо, що виконавська майстерність вищезгаданого Я. Штиха (написав 14 концертів для валторни з оркестром) отримала високу оцінку Л. Бетховена, який присвятив музиканту Сонату *F-dur* для валторни та фортепіано (*op.* 17). Для соліста Мангеймської капели гобоїста-віртуоза Ф. Рамма (створив 6 гобойних концертів) В.-А. Моцарт написав кuartет *F-dur* для гобоя та струнних інструментів (KV370). Також В.-А. Моцарт, будучи в тісних дружніх стосунках із солістом-валторністом Зальцбурзької капели Й. Лейтгебом (1745–1811), присвятив цьому музиканту всі чотири концерти для валторни з оркестром, а для австрійського кларнетиста А. Штадлера написав кларнетовий концерт *A-dur* і квінтет *A-dur* для кларнета та струнних інструментів [10, 187–190]. Навіть «Д. Скарлатті, який недолюблював дерев'яні духові інструменти, зокрема флейту, як непридатну для сольного виконавства, змінив власну думку, почувши гру Кванца в Неаполі, та навіть написав для флейти декілька концертів. Він був одним із перших композиторів, які написали сольні концертні твори для цього інструмента» [342, 50].

У ХХ ст. відбулися зміни у співвідношенні «композитор – виконавець», логічно підготовлені його еволюцією в епоху Романтизму. Висунення тоді виконавця-інтерпретатора на одне з чільних місць у концертному житті, поряд із виконавцем-віртуозом, зумовило істотне підвищення ролі музиканта-виконавця в музичному процесі. У наступному столітті одночасні докорінні зміни в мовно-стильовій ситуації, системі виражальних засобів музичного мистецтва, що потребували осмислення як композиторами, так і виконавцями, актуалізували проблему їх взаємодії, що найрельєфніше виступає за умови поєднання композиторського та виконавського аспектів творчого процесу в одній особі. При тому нові вимоги композиторської творчості до виконавців, пов'язаний із цим вихід виконавського мистецтва на якісно новий щабель, з одного боку, спрямування естетики постмодернізму на працю з уже існуючими текстами культури, а

відтак підвищення ролі їх інтерпретаторів, тобто митців-виконавців, з другого, – усе це сприяло тому, що постать музиканта-виконавця в музичному процесі посіла не менше місце, ніж постать композитора. Часто завдяки створенню оригінальних виконавських текстів він ставав своєрідним співавтором музичного твору. У музичному мистецтві зазначена обставина особливо виразно виявляється, тому що музика, на відміну, приміром, від живопису, існує лише через її звучання у виконавському процесі. Л. Опарик указує: «Домінуючим чинником формування виконуваного музичного твору як самоцінного естетичного цілого є особистість виконавця, що проявляється через самотність його комунікативно-інтерпретаційної позиції, позначеної виразним співавторським тоном» [252, 9].

Специфічний дослідницький інтерес являє взаємодія творця музики та її інтерпретатора у сфері духового соло. Е. Денисов, говорячи про власну сонату для фагота соло (1982), яку присвятив відомому фаготисту та педагогу В. Попову, стверджує: «Дуже складно писати твір великої тривалості для одного інструмента (соната триває приблизно п'ятнадцять-шістнадцять хвилин) і особливо складно це робити для одного духового інструмента. Тут постає вкрай мало яскравих виразальних можливостей» [368, 297]. Тому обмеженість палітри засобів виразності можливостями лише одного духового інструмента зумовлює особливо істотну роль музиканта-виконавця у функціонуванні цього твору в музичному житті.

У ХХ ст. серед авторів композицій соло для духових інструментів, чия діяльність позначається багатогранністю професійної творчості та має винятково важливий вплив на вказану сферу композиторської діяльності, варто відзначити наступних митців. Це – Бела Ковач (р. н. 1937) – угорський кларнетист, композитор, професор Академії музики ім. Ф. Ліста у Будапешті, соліст оркестрів Угорського державного оперного театру та Будапештської філармонії. Він є автором циклу «Посвяти» для кларнета соло, в якому кожна з дев'яти п'єс, як уже вказувалося, присвячено одному композитору. Важливо відзначити, що ідея народження названого циклу у виконавця-композитора, стала результатом бажання створити інструктивно-технічні вправи, технологічні етюди для студентів-кларнетистів власного класу. Але високий професійно-художній рівень їх виконання різними

музикантами з часом зумовив популярність п'єс названого циклу на концертній естраді.

Малкольм Арнольд (1921–2006) – британський композитор, трубач, диригент. Його кар'єра як академічного музиканта розпочалася в Лондонському філармонійному оркестрі та симфонічному оркестрі Бі-Бі-Сі, солістом-трубачем яких був названий музикант. У творчому доробку М. Арнольда низка творів для духових, серед яких Фантазії для різних духових інструментів соло, створені спеціально для Міжнародного конкурсу виконавців на флейті, гобої, кларнеті, фаготі та валторні, що проходив у місті Бірмінгемі (Англія) в 1966 році. Ю. Усов зазначає: «Відмінною рисою їх постало те, що вони були написані без супроводу та виконувались на кожному інструменті соло. Композитору були необхідні великі знання виражальних та віртуозних можливостей інструментів для створення яскравих конкурсних п'єс» [339, 212]. Таким чином, музично-виконавська практика автора лежала в основі усвідомлення ним виражальної палітри духових інструментів. Це сприяло створенню М. Арнольдом п'єс, які й на початку ХХІ століття користуються незмінною популярністю у музикантів-духовиків.

Іван Оленчик (1952 р. н.) – кларнетист, викладач, композитор. Його мистецька доля також нерозривно пов'язана з виконавською діяльністю. Лауреат численних конкурсів, серед яких найвідоміший наприкінці ХХ століття Міжнародний конкурс «Празька весна» [358, 159–160]. І. Оленчик працював солістом-кларнетистом Державного симфонічного оркестру СРСР під орудою Є. Светланова, Московського академічного симфонічного оркестру під керівництвом П. Когана. Від 2012 року він є професором Російської академії музики ім. Гнесіних. У його багатому композиторському доробку особливе місце посідають Двадцять каприсів для кларнета соло, в яких автор звертається до фольклору різних народів світу. У цьому випадку досконалість усвідомлення виражальних можливостей інструмента, що найбільшою мірою притаманна саме музикантам-виконавцям, дозволила названому виконавцю-композитору написати високохудожні твори інструментального соло [85, 109].

Е. Денисов стосовно власної сонати для фагота соло зазначає: «Соната для фагота була написана мною на прохання нашого видатного фаготиста Валерія Сергійовича Попова та йому ж

присвячена» [368, 296]. У процесі роботи над цією сонатою композитор спирався на виконавський досвід відомого фаготиста.

Процес народження творів духового соло у Володимира Рунчака також пов'язується з особистістю виконавця. Сольні п'єси циклу «*Nomo ludens*» засвідчили плідність професійних мистецьких стосунків композитора з кларнетистом А. Дьоміним, саксофоністом Є. Калюжним, трубачем І. Бойчуком, тубістом В. Слупським та багатьма іншими українськими музикантами. Результатом їхніх творчих контактів стало розширення виражальної палітри духових академічних інструментів. М. Баланко, вивчаючи твори циклу «*Nomo ludens*» В. Рунчака, зазначає: «Завдяки максимальному збагаченню властивостей звучання оновленими принципами звуковидобування та розширенню регістрових можливостей інструментів, кожна з частин відрізняється новизною, а почасти й „епатажністю” показу відповідного інструмента» [20, 25–26].

Написання композитором різноманітних творів для конкретних музикантів-виконавців (в тому числі й для власного виконання), тобто з урахуванням відповідних професійно-виконавських можливостей, однак, насамперед спирається на рівень обізнаності автора музики з виражальним арсеналом конкретних музичних інструментів. Палітра їх засобів виразності, позначена характерними саме для конкретних інструментів тембровими, регістровими, віртуозно-технічними, інтонаційними, артикуляційними, динамічними можливостями, закарбовується в пам'яті композитора й із часом входить у його «професійно-творчий тезаурус» (М. Калашник). Композиторська професійно-творча «скарбниця» (тезаурус) складається з двох частин – стабільної та мобільної. «Першу становлять базові знання, отримані у процесі спеціальної освіти, завдяки котрим відбувається оволодіння музичною мовою і технологічними засобами організації інтонаційно-звукового часо-простору. Вони дозволяють набути необхідний комплекс професійних навичок і залучити молодого музиканта до соціокультурного та художньо-естетичного досвіду... Друга частина професійно-творчого тезауруса охоплює знання, котрі постійно поповнюють авторську „скарбничку”. Їх формування зумовлено, зокрема, динамікою оточуючого середовища, в тому числі музичного, безпосереднім або опосередкованим спілкуванням зі слухачами та виконавцями» [141, 13–14]. Для духового соло «духовий аспект» музичного

тезауруса композитора має виняткове значення, адже палітра засобів виразності автора музичної композиції соло обмежується можливостями лише одного інструмента. Якість цього інструментально-виражального потенціалу композитора особливо легко й безпосередньо визначається реципієнтом. Отже, знання палітри виражальних засобів інструмента постає основою творчого синтезу виконавської та композиторської діяльності [85, 107].

Вагому роль у взаємодії композитора та виконавця у сфері духового соло, як і в попередні періоди, продовжують відігравати процеси конструкційної еволюції музичного інструментарію. Результатом технічного вдосконалення інструментів постає народження новітніх засобів виразності, художнє усвідомлення та застосування яких значною мірою залежить від продуктивного спілкування автора музики та її майбутнього виконавця-соліста. Таким чином, у процесі творчої співпраці виконавця та композитора максимально розкривається виражальний потенціал духових інструментів, відбувається заглиблення в колорит тембрових градацій духового інструментарію. У процесі діалогу композитора й виконавця також відбувається уточнення художнього потенціалу духових інструментів, у тому числі їх нових, нетрадиційних художніх можливостей, водночас визначається рівень фізичної та психологічної спроможності, витримки виконавця-соліста тощо.

Упродовж ХХ ст. співвідношення композитор – виконавець не залишалося незмінним. У першій його третині пріоритет, за традицією, ще належав видатним композиторам, зокрема К. Дебюссі, І. Стравінському, П. Гіндеміту. 1930–1950-ті роки позначалися тенденцією написання творів духового соло як знаними митцями (Б. Бріттен), так і виконавцями-композиторами (М. Платонов, Б. Ковач, М. Арнольд, І. Оленчик, А. Скобелєв, Е. Креспо та ін.). У 1960–1980-х роках активність композиторів та виконавців характеризується певною паритетністю. У кінці ХХ – на початку ХХІ ст. кількісно переважають твори соло, написані виконавцями, викладачами, які, за умови досконального знання найтонших особливостей академічного інструментарію, створюють оригінальні композиції. Написання художньо-довершених творів соло як професійними композиторами, так і видатними виконавцями-духовиками зумовлює сталу динаміку – збільшення духових композицій соло наприкінці ХХ – початку ХХІ століть.

4.2. Виконавські засоби виразності в аспекті інструментальної спеціалізації

Складні художні завдання, які вирішуються у творах духового соло, відповідна різноманітність використовуваних засобів художньої виразності специфікуються відповідно до інструментальної спеціалізації. Так, дослідниця творчості А. Жоліве О. Меньшеніна вказує: «...однією з ідей у творчості Жоліве було створення так званої універсальної музичної мови для спілкування людей за допомогою музики» [208, 180], тобто мови почуттів, виражених у музичних звуках. Не випадково, що митець надавав особливого значення тембру флейти, тому що саме цей інструмент «починає співати завдяки диханню, яке виходить із середини виконавця, внаслідок чого народжується своєрідне спілкування із зовнішнім всесвітом» (цитата за матеріалами інтерв'ю О. Меньшеніної з донькою А. Жоліве Крістін Жоліве-Ерлі); «...виконавець як би розмовляє, взаємодіє з оточуючим світом. Такий діалог може бути зрозумілим не лише людям, але, як вірив Жоліве, й вищим силам» [208, 180].

Серед найбільш характерних засобів виразності у творах для флейти – наспівні інтонації. Розлога флейтова кантилена часто застосовується композиторами для створення своєрідного інструментального «солоспіву». Одна з композицій-шедеврів українського флейтового соло Поема Л. Дичко заснована саме на інструментальному інтонуванні, близькому за своєю природою до співу. Літературні витоки жанру поеми зумовлюють прояви речитативності в контексті флейтової наспівності. У драматургічному розвитку твору композиторка вдається до максимального динамічного контрасту: *fff* – *ppp*. Таким чином, розкриваються динамічні можливості академічної флейти – інструмента, природі якого, до речі, не притаманна особлива гучність звучання.

У сучасних композиціях флейтового соло має місце максимальне використання діапазону флейти. Так, один із засновників конкретної музики, американський композитор французького походження Едгар Варез (1883–1965) у відомій п'єсі «Щільність 21,5» для флейти соло відтворює уявну атмосферну концентрацію певної речовини за допомогою розгортання широти

діапазону інструмента у три октави (*do1 – ci3*), зацентруємо увагу, у невеликих за тривалістю фразях.

Своєрідною художньо-образною ефектністю позначається звернення композиторів до різноманітної віртуозно-пальцевої техніки соліста-флейтиста. У композиції «Шлях великого поїзду» для флейти соло (більш знаній під назвою «Паротяг») відомого лондонського флейтиста, композитора, викладача Яна Кларка (р. н. 1964) має місце як дрібна, так і крупна віртуозна техніка. Для створення образу набуття паровозними поршнями дедалі більших обертів, використано вищеозначені види пальцевої техніки, секундово-октавні ходи та інші сполучення різних інтервалів.

Відтак Ян Кларк, використовуючи багаті віртуозно-технічні можливості сучасної флейти, суттєво активізує процес удосконалення флейтової пальцевої техніки, розкриває її виражальний потенціал. Характерно, що розвиток технічних можливостей у цьому випадку стосується саме флейти, адже, як відомо, «...за технічними можливостями флейта перевершує усі інші дерев'яні духові інструменти. На ній із легкістю виконуються діатонічні та хроматичні гами, арпеджіо, скачки і трелі, різноманітні пасажі в різних штрихах. На флейті без особливих зусиль вдається дрібна стаккатна техніка, виконання подвійної та потрійної атаки звуку» [358, 83].

Максимально широкою палітрою артикуляційних градацій, представлених не лише подвійною і потрійною атакою, але й фрикативним (прийом *frullato*), вокально подібним початком звуку (проста атака, що виключає роботу язика виконавця) позначені п'єси Партити для флейти соло Л. Дичко. Вже у першій композиції «Інтрада» мисткиня майстерно використовує потрійну атаку звуку, імітуючи фанфарний заклик труби, як у висхідному, так і в низхідному русі мелодії, адже Інтрада, у перекладі з італ. мови (*intrada*) – вступ. Тут виникає алюзія на давню традицію сповіщення фанфарами мідних духових інструментів про подальші урочистості, а отже, у циклі Л. Дичко твір «Інтрада» – своєрідна п'єса-передвісник. Утверджуючи такий характер початкової композиції циклу, Л. Дичко формує новий виражальний аспект флейти, виходячи за межі її найбільш природнього, традиційного художньо-естетичного образу (інтенсивність звукового потоку, що постійно активізується потрійною, іноді подвійною атакою звуку,

різноманітність динаміки, нетрадиційний прийом гри – флейтове *trumpet sound*).

У другій п'єсі – «Рондо» – з тієї самої Партити, застосовується репетитивна техніка. Багатократно повторюються три вісімки. Незначне варіювання метро-ритмічної групи з трьох нот у розмірах 6/8 та 2/4 (тріолі) сприяють зосередженню уваги на невпинності руху, при майже незмінній інтонаційній основі. Постійне виконання штрихом детаşe двох нот тріолями, звуковий діапазон у чотири октави (*do1 – do4*), темп *Allegro* потребують значної артикуляційної гнучкості при виконанні цієї п'єси.

Третя композиція – «Діалог» – засвідчує впровадження вокально-подібної (без участі язика) атаки звука. У розкритті діалогічності засобами флейтового соло композиторка навіть вдається до застосування двох нотоносців, на яких виписано «партії» двох «співрозмовників». Превалюють штрихи детаşe та легато, як інструментальне втілення мовної взаємодії двох різних особистостей.

Четверта п'єса – «Варіації» – за характером близька до другої композиції циклу. Як і Рондо, вона активна, позначена пульсуючим динамічним розвитком дуольних та тріольних ритмоструктур. Три теми Варіацій, із незначними розбіжностями у їх повторах, взаємодіють одна з одною. Майстриня частково зберігає репетитивну техніку розвитку музичного матеріалу, шляхом зосередження на частому повторенні певних звуків, що засвідчує значні вимоги до артикуляційно-штрихового аспекту флейтового виконавства.

Завершує Партиту для флейти соло Л. Дичко «Монолог» – своєрідна п'єса-післямова. Композиція має власну кульмінацію, яка вінчає увесь цикл. Проте загалом у п'єсі превалює м'яка атака, як засіб створення вишуканої споглядальної наспівності, доповненої «знесиленими», переважно низхідними глісандо.

Відзначимо й використання у творах флейтового соло винятково ефектних багатозвучних сполучень. Так, відтворюючи паровозний гудок, Ян Кларк у вже згадуваній композиції «Шлях великого поїзду» для флейти соло, виразно передає гудіння парової машини саме за допомогою багатозвучних комплексів. Звернемо увагу й на застосування техніки мультифоніки (багатозвуччя) українським композитором В. Рунчаком. Вже у першій п'єсі знаного циклу «*Nomo ludens I* для...» флейти (або кларнета чи

саксофона) соло автор вибірково, відповідно до змісту, використовує багатозвучні комплекси.

Досліджуючи арсенал флейтових нетрадиційних засобів художньої виразності науковець, флейтист, викладач А. Кушнір робить наступні висновки: «Бажання виконавців на флейті та сучасних композиторів досягти більшої різноманітності тембрового забарвлення, винайти нові виражальні можливості, спонукало їх до пошуку нетрадиційних прийомів гри. Найпоширеніші з них – *frullato*, *key click*, *whistle tones*, *танграми*, *jet whistle*, *слен*, *trumpet sound*. Доволі розповсюдженою є техніка багатозвуччя (мультифоніка). Інші виконавські прийоми, як правило, походять від вищезгаданих або поєднують деякі їх компоненти, але практичне їх використання є епізодичним» [186, 12].

У низці сучасних засобів виразності у флейтових творах соло відзначимо, на жаль, мінімальну увагу композиторів до техніки мікроінтерваліки (мікрохроматики). Автори таких творів майже не застосовують її чітко визначену інтонаційно-висотну нотну фіксацію. Зокрема, Л. Дичко, у заключній п'єсі «Монолог» із Партити для флейти соло, активно впроваджує на витриманих нотах незначні інтонаційно-висотні підвищення та пониження звуків. При цьому авторка не дає точних звуковисотних позначень. Альтерація позначається лише її напрямом (↑ – підвищуючи звук, ↓ – понижуючи звук). Найбільш вірогідною причиною відсутності точного нотного означення мікроінтервальних змін постає, скоріш за все, надзвичайно чутлива природа звукоутворювального апарату флейтиста, щодо звуко-висотного показника інтонування.

Натомість гри на кларнеті притаманна більш чітка звукова рельєфність, технологічно усталена звуковисотна стабільність, що, безсумнівно, формує інтонаційну точність, яка відображається у чітко означеній нотній фіксації мікрохроматичних сполучень. Так, перша частина Сонати для кларнета соло Е. Денисова є яскравим прикладом, де інтонаційно-висотний аспект мікроінтерваліки чітко позначається у нотах. Композитор фіксує зміни висоти звуків як у чверть, так і в три чверті тону (висхідний та низхідний рух мелодії). Важливо зазначити, що мікрохроматика у цьому творі використовується як основна композиційно-розвиваюча техніка письма. Майстер, у відтворенні емоційної концентрації, максимальної самозосередженості індивідуума, розподіляє секундові інтонації на рух двома чвертьтоновими сполученнями.

В оспівуванні діатонічних звуків Е. Денисов використовує мікрохроматичні інтервали у три чверті тону [87, 85].

Яскравий художній ефект утворено технікою мікроінтерваліки у програмному каприсі № 5 «Картинки з гуцульського життя» (друга частина «Плач») із циклу 20 Каприсів для кларнета соло І. Оленчика. У синтезі мікрохроматики (чвертьтонові інтонації) та прийому вібрато, що потребує довершеної виконавської майстерності, відображено творчий досвід цього видатного кларнетиста, знаного викладача та композитора. Одночасна взаємодія цих засобів виразності як у висхідному, так і в низхідному русі, одночасне застосування зменшення гучності звуку, якнайкраще відтворюють художню образність названого твору соло (стан плачу) [102, 78].

У низці самобутніх інструментальних прийомів у творах для кларнета соло важливе місце посідає віртуозність, представлена як дрібною, крупною, так і комбінованою пальцевою технікою. Її основу складає природній потенціал зручної рухливості клапанного механізму. Інструментознавець Л. Дращиця відносно кларнета зазначає наступне: «За своїми технічними можливостями цей інструмент перевершує гобой та фагот і лише в легкості та стрімкості виконання трохи поступається флейті. Кларнету доступні швидкі діатонічні та хроматичні побудови, різноманітні віртуозні пасажі та арпеджіо. При цьому, рухливі та технічно складні види мелодичних ліній звучать на ньому так само, як і на флейті, яскраво та чітко» [121, 36–37]. Практично всі типи віртуозно-пальцевої техніки кларнетиста показано у другій частині Сонати для кларнета соло Е. Денисова. У швидкому темпі композитор вдається до інтервалів секундового сполучення, а також до пасажів зі «стрибками», більш ніж у дві октави [87].

Відзначимо використання композиторами у творах кларнетового соло й техніки багатозвуччя. Зокрема, «Інтерв'ю на задану тему» В. Мартинюк означене необхідністю володіння солістом технікою одночасного виконання декількох звуків. Наголосимо, що звучання інструмента в інтервалах квінти й октави, утворює художньо-яскравий ефект спустошеності, безнадійності результату спілкування уявних співрозмовників з вищеозначеної композиції соло [92, 85].

Самобутність сучасних засобів виразності у композиціях для кларнета соло істотною мірою визначається їх темброво-

колористичним аспектом. Це походить від конструкційно-акустичних властивостей інструмента, головною ознакою яких є видобування звуків шляхом передування не октавного тону, а звучання в інтервал дуодецими (квінти через октаву). Названа обставина формує унікальне темброве забарвлення звучання кларнета: зумовлена нею активізація спектру його обертонів розповсюджується на всю палітру виражальних можливостей інструмента. «У формуванні тембру кларнета велику роль відіграють високі обертони, які додають до його звучання прозорості, ясності, особливо у середньому та верхньому відрізках звукоряду. Нижні звуки навпаки – суворі, похмурі й мають ніби металевий, приглушено-дзвінкий тембр» [121, 36].

Своєрідність композицій для гобоя соло зумовлено, насамперед, унікальністю тембру інструмента, його суто інструментальної специфіки. Серед професійних дерев'яних духових інструментів саме гобой вирізняється абсолютною, естетично-інструментальною самобутністю звучання, що найбільшою мірою серед іншого дерев'яного духового інструментарію не схоже на людський голос. На відміну від флейти та кларнета, які серед духових академічних інструментів позначаються значно більшою тембральною подібністю до голосу людини, гобой, навпаки, виділяється колористичною протилежністю стосовно людських темброво-голосових характеристик. При цьому здатність гобоя до відтворення на ньому наспівності, витонченої кантиленної мелодики жодною мірою не поступається спроможності флейти або кларнета до відображення на цих інструментах тонкощів звуковедення. Звучання гобоя з дещо гнусавим, різким, гортанно-носовим відтінком постає екстраординарним критерієм усього арсеналу виражальних засобів інструмента. Витоки зазначеного тембру сучасного гобоя сягають його античних попередників – авлоса (Давня Греція) й тібії (Давній Рим). Основою художньо-композиційної, а також конструкційно-виражальної еволюції стародавніх інструментів гобойного типу була антична монодія (грец. *monodia* – пісня одного, сольна пісня), а отже, одноголосся.

Оригінальну монодію, де автор намагався художньо відтворити античний образ інструментального соло, створив німецький композитор Герхард Розенфельд (1931–2003). Його «Монодія» для гобоя соло (1977) певною мірою нагадує

імпровізаційні награвання на різних духових інструментах старовини.

Шедевром серед композицій для гобоя соло, пов'язаних з античною тематикою, є цикл «Шість метаморфоз за Овідієм» (1951) Б. Бріттена. Контрастні за характером п'єси, кожна з яких присвячена одному образу давньогрецької міфології (Пан, Фаетон, Ніобея, Вакх, Нарцис, Аретуза), позначені традиційним арсеналом виражальних можливостей гобоя. Та водночас, композитор, не виходячи за межі узвичаєної палітри засобів виразності, вдається до максимально можливого розширення їх потенціалу. Так, градації штриха легато в залежності від характеру п'єси, її драматургії, художньо-образного змісту сягають як певної чеканності (Фаетон, Вакх), так і щільної зв'язності у легатисимо (Ніобея, Аретуза). Штрих стаккато модифікується композитором переважно у стаккатіссимо (Пан, Вакх). Діапазон сягає граничного *сі-бемоль* малої октави (Фаетон) та звука *фа* третьої октави (Вакх), що ефектно-тембрально забарвлює увесь цикл п'єс (від затемненого, дещо суворого тембру нижнього регістру гобоя до просвітленого, відчутно різкого відтінку тону інструмента у найвищих звуках).

Необхідно відзначити й своєрідність використання Б. Бріттенем віртуозно-пальцевої вправності, яка протягом усього циклу представлена лише дрібною технікою. Це характерно не тільки для вищезначених п'єс, але й для всіх відомих гобойних творів соло. Безумовно, конструкційно-акустичне вдосконалення інструмента, зокрема гобоя французької системи, дедалі більше уможлиблює використання найрізноманітніших видів віртуозно-пальцевої техніки. Однак, пріоритетною залишається дрібна техніка, безсумнівно, пов'язана із художньо-образним змістом композицій для гобоя соло.

Використання дрібної віртуозно-пальцевої техніки переважає також у п'єсі для гобоя соло «Українські витинанки» Л. Колодуба. Стрімкі, висхідні пасажі у гамоподібному русі з яскравими ритмічними комбінаціями мають зображальний характер, змальовують творчість народного майстра-витинанкаря [95, 122].

Еволюція названого інструмента, технологічно найбільш «примхливого» серед академічних духових інструментів, визначається максимальною динамікою розвитку що, звичайно, має й буде мати вплив на урізноманітнення його виражальних можливостей, зокрема, віртуозно-пальцевої техніки (моторики).

Так, відомий гобоїст, науковець, викладач Є. Носирев, ще на початку 1980-х років писав: «Удосконалення гобоя, що триває вже майже чотири століття, визначалося все більшою і більшою технічною складністю музичних творів. Отже, весь час поліпшувались технічні якості його механізму, збагачувався тембр інструмента. Рівень розвитку механізму сучасного гобоя дозволяє з відносною легкістю виконати будь-яку оркестрову партію або сольний твір, якими б складними у технічному відношенні вони не були. Проте, навіть зараз, коли здавалось би створений такий досконалий інструмент, як гобой французької системи, ми не можемо говорити, що процес його удосконалення закінчено» [248, 44].

Своєрідно-інструментальні ознаки творів для фагота також зумовлено усвідомленням специфіки тембрових, звукових можливостей інструмента. Самобутність звучання фагота соло пов'язано із палітрою найрізноманітніших образів. Водночас спорідненість фаготного тембру з голосовими відтінками людської мови, на відміну від тембру гобоя, утворює основу виражального потенціалу фагота, значною мірою зумовлює його художні можливості. В. Апатський, досліджуючи звукові потенції духових академічних інструментів, влучно цитує вислів письменника Олексія Толстого стосовно Сьомої симфонії Д. Шостаковича: «Смички опущено – у скрипалів, у багатьох на очах сльози – чути лише роздумливий та суворий, – після стількох втрат і лих, – людський голос фагота» [9, 131].

Різнорідні виражальні можливості репрезентовано у Сонаті для фагота соло М. Вайнберга. Твір розпочинається розлогими, наспівними фразами, що, однак, позначені внутрішнім драматизмом. Діапазон у три октави, динаміка *f*, що витримується, створюють концентровану напруженість фаготового мовлення. Полярною контрастністю позначені друга і третя частини Сонати. Превалювання динаміки *ppp*, кантилена передостаннього розділу циклу, а також танцювальна грайливість фіналу засвідчують гнучкість та максимальне використання в зазначеному творі виражальних можливостей фагота.

Специфічна грань академічних творів для фагота соло розкривається в інструктивно-довершеному та водночас, художньо-самодостатньому циклі «П'ять етюдів» для фагота соло Е. Денисова. Присвячені видатному фаготисту Валерію Попову,

названі етюди розкривають нові риси художньо-виражального спектру фагота. Одночасно удосконалюються певні види інструментально-виконавської техніки фаготиста, а саме – крупна віртуозно-пальцева моторика та відповідна робота звукоутворювального апарату в різних регістрах звучання інструмента (етюд № 1), звуковедення (етюд № 2), репетитивна техніка в артикуляції звуків усього діапазону фагота (етюд № 3), багатозвуччя, або мультифоніка (етюд № 4), дрібна віртуозно-пальцева техніка у виконанні мелізмів зі складними трельними сполученнями (етюд № 5).

При цьому слід відзначити, що завдання, стосовні удосконалення певного виду інструментальної майстерності, подаються композитором у яскравій художній формі. У такий спосіб активно розвивається образна свідомість виконавця-фаготиста.

На особливу увагу заслуговує Соната для фагота соло Е. Денисова, що також присвячена В. Попову. Контрастні за характером частини цього циклу виразно виявляють універсальність інструмента у відтворенні різнохарактерних образів. Широкий діапазон, віртуозність використання різних видів техніки, надзвичайна мелодійність другого розділу композиції соло формують художню досконалість усього твору та абсолютну неперевершеність діалогічного складу письма композитора.

Вищеозначене яскраво засвідчується наступним висловом Е. Денисова стосовно вказаного шедевр соло: «Це твір, до якого я ставлюсь серйозно, але ж звичайно, коли ти пишеш композицію лише для одного духового інструмента, твої можливості як композитора, все ж таки, обмежені.

Зараз, як мені здається, відбувається справжній високий ренесанс духових та ще більше ударних, тобто тих інструментів, які довгий час вважались як би другорядними. І дуже багато виконавців на цих інструментах сьогодні набагато більше музиканти у високому сенсі слова, ніж, скажімо, ті ж струнники (зараз серед струнників набагато менше таких ось саме яскравих та незалежних особистостей, аніж це було раніше)» [368, 298].

Е. Денисов у названому творі розкриває нову художню специфіку тембру фагота, підкреслимо, у максимально високому регістрі інструмента. Об'єднуючи звучання високих нот у плавній, розлогій мелодичній лінії, майстер виявляє нові експресивні

потенції сучасного фагота. Він указує: «Скерцозні можливості фагота давно вже вичерпані, й це всім зрозуміло – лежить, як мовиться, на поверхні. А ось експресивні резерви фагота, вони, на мою думку, ще далеко не використані. Це винятково експресивний інструмент і вкрай цікавий за звучанням. Та особливо незвичайно фагот звучить у високому регістрі. Тут у нього абсолютно якийсь неповторний за виразністю тембр, правда, іноді трохи наближений до тембру саксофона. Та мені, наприклад, було цікаво написати майже всю другу частину в основі лише у скрипковому ключі – по суті, лише у дуже високому регістрі фагота» [368, 297–298].

Не можна оминати увагою також відому композицію «Зошит фаготиста» В. Рунчака. Цикл складається з двох п'єс для фагота соло, 3-х п'єс для фагота і фортепіано, а також п'єси для двох фаготів. Таке композиційне рішення фагатового циклу зумовлює акцентування своєрідності творів інструментального соло, й не лише для фагота (як у наведеному прикладі), але й усього академічного духового інструментарію. У представленій послідовності видів духового академічного музично-виконавського мистецтва, а саме – ансамблевому виконавстві, сольній грі з фортепіано, одноосібному музикуванні, останнє вирізняється яскравою самобутністю тембрового звучання інструмента у різних регістрах, позначається розкриттям виражальних можливостей фагота, виявленням індивідуальних, психологічно-емоційних інтенцій виконавця-соліста.

Особливості інструментального мовлення у композиціях для саксофона соло зумовлено певними акустично-конструкційними властивостями названого інструмента та відповідним культурно-мистецьким осереддям, у якому відбулось народження наймолодшого представника духового академічного інструментарію.

Як уже зазначалося, саксофон був винайдений у 1841 році відомим бельгійським інструментальним майстром, кларнетистом Адольфом Антуаном Саксом. У 1846 році він запатентував відкриття цього всесвітньо відомого духового інструмента. Це звершення стало результатом тогочасних конструкційних пошуків, квінтесенцією винахідницької думки багатьох майстрів. Народження саксофона припадає на вершинну фазу інструментальної реформи ХІХ сторіччя, час її кульмінаційних звершень у другій чверті століття (кільцеві клапани у дерев'яних,

хроматизація мідних духових). Відтак, новий інструмент, а також його різновиди (сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон, бас, контрабас) увібрали в себе прогресивні досягнення, відобразили тенденції розвитку тогочасного академічного духового інструментарію.

Досліджуючи сучасний професійний духовий інструментарій, В. Апатський стверджує: «Сьогодні саксофон є одним з найбільш досконалих класичних духових інструментів. Володіє соковитим, повним та виразним звуком дещопряного тембру, величезними технічними можливостями. Діапазон його виразового потенціалу дуже широкий: віртуозність, багата палітра штрихів, вібрато, великий діапазон динаміки гучності, пластичність звуковедення, багатий арсенал нетрадиційних засобів виразності... все це й багато іншого доступно сучасному саксофону. Крім того, він володіє значно більшою, ніж у інших дерев'яних духових інструментів, силою звуку (приблизно такою, як у валторни). Якби у музичних інструментів існував концертний коефіцієнт, то у саксофона він був би одним із самих високих» [11, 154].

Виявляючи інструментальну своєрідність творів для саксофона соло необхідно відзначити, що оригінальність тембрового єства духового академічного інструментарію якнайкраще позначається в композиціях соло саме для інструментів сімейства саксофонів. Водночас, «незважаючи на загальну звукову однорідність усієї родини, не всі саксофони є однаковими та рівноцінними за своїми звуковими якостями» [121, 57].

Виявляючи темброву специфіку інструмента як фундаментальний критерій духових творів соло, представниця сучасної одеської композиторської школи Людмила Самодаєва у циклі «П'ять соло» для саксофона звертається одразу до п'яти різних інструментів родини саксофонів (сопрано, альт, тенор, баритон і бас). Невеликі за тривалістю композиції (весь цикл звучить близько одинадцяти хвилин) засвідчують унікальну неповторність тембру кожного з інструментів у процесі контрастного зіставлення зазначених п'єс.

Темброва своєрідність саксофона-баритона є квінтесенцією засобів художньої виразності й у творі соло «Промова» представника харківської плеяди вітчизняних композиторів Олександра Щетинського. Київська мисткиня Ганна Гаврилець виявляє темброву специфіку інструмента, підкреслюючи

звуквисотний аспект – «*In B*» для саксофона-сопрано соло. Характерне тембральне забарвлення мелодії в музиці зображального характеру, водночас, у передачі стану споглядальності, емоційного переживання зображуваного, виразно розкривається в етюд-картині «Зранку з високого замку» для саксофона-альта соло львівського саксофоніста, викладача та композитора Зенона Ковпака.

Завдяки співставленню темброво специфічних регістрів саксофона-альта, в музиці соло розкривається інтонаційна діалогічність, що стає основою укрупнення музичної форми. Це влучно відтворюється у саксофонній Сонаті соло київського композитора Сергія Пілютикова (названа композиція у 2000 році в Києві була обов'язковим твором українського автора на Міжнародному конкурсі саксофоністів «Сельмер-Париж в Україні»).

Надзвичайна гнучкість звукоутворюючого апарату саксофоніста, спричинена універсальністю системи резонаторів інструмента, особливостями звуковидобування та філірування звуку, зумовлює великі потенційні можливості до відтворення найрізноманітніших градацій художньої образності [102, 77].

Палітра засобів виразності цього інструмента надзвичайно виразно розкривається у творі В. Рунчака «Трішки музики на честь Адольфа Сакса» (2014) для саксофона соло. Використання композитором у цій п'єсі винятково широкого спектру виражальних можливостей саксофона багато в чому є визначальним у процесі формування професійно-виконавського рівня музиканта-саксофоніста. В. Рунчак, у вишукано-ексцентричній манері, максимально застосовує новітні виражальні можливості саксофона. Знаходячись на межі, за якою починається абсолютний експеримент щодо виражальних можливостей інструмента, композитор вимагає від музиканта-соліста нових художніх барв, досягнення яких знаменує саме граничні виконавські можливості саксофоніста. Також використовуються багатозвуччя, слептони, аерозвуки, техніка перманентного (безперервного) видиху, різноманітні шумові ефекти, мікрохроматика, осциляція, має місце багатогранна темброво-динамічна палітра тощо. У такий спосіб композитор розкриває великий арсенал художньо-виражальних можливостей сучасного саксофона.

Підкреслимо символічність звернення українського композитора до видатного бельгійця Адольфа Сакса, історичного батька найпопулярнішого сьогодні духового академічного інструмента. В. Рунчак представляє оновлений виражальний потенціал саксофона станом на першу чверть ХХІ століття.

Винятковою своєрідністю позначаються композиції для саксофона соло й у творчості сучасного японсько-французького саксофоніста, композитора Рьо Нода. Поєднуючи традиції професійної європейської та американської виконавських шкіл гри на саксофоні з досягненнями японської музичної культури, композитор створив оригінальні взірці творів академічного духового соло.

Особливе визнання у європейському музично-виконавському просторі отримав цикл з трьох п'єс «Імпровізації» для саксофона-альта соло Р. Ноди. Невеликі за обсягом три композиції, кожна з яких представляє цілком самостійний художній твір, присвячені видатному французькому саксофоністу та викладачу Ж. Лондейксу (р. н. 1932), в якого навчався композитор у консерваторії міста Бордо (Франція).

Художня самостійність кожної п'єси-імпровізації формується яскраво вираженою палітрою, насамперед, нетрадиційних засобів виразності. Так, в «Імпровізації» № 1 максимальності градацій досягає виконавський прийом вібрато, який урізноманітнюється композитором у повільності змін від стану майже витриманого рівного звучання інструмента до коливань у діапазоні 3/4 тону й більше. При цьому означений прийом використовується автором і в його абсолютно точному дзеркальному втіленні вібрато.

Винятково складним для виконавця є поєднання вібрато з оспівуваннями звуків на основі мікроінтервальної техніки (мікрохроматики). Експериментує Р. Нода й зі змінами частоти вібрато. В. Апатський, досліджуючи нетрадиційні засоби виразності у духовому академічному музично-виконавському мистецтві, визначає поступове збільшення частоти вібрації як вид прогресивного вібрато, а зменшення частоти – як вібрато, що уповільнюється [9, 285].

Центральною частиною першої п'єси названого циклу є невеликий розділ вільної імпровізації з використанням зафіксованих у нотному тексті звуків. Основною кульмінацією п'єси є довга фермата, яка після звучання в динаміці *fff* з трельними

акцентами, відтворює колорит «тиші, що звучить», створює своєрідне забарвлення «саксофонного післязвуччя». Саме у цих паузах, що звучать у «саксофонній тиші» (також у репризному розділі композиції), кожний слухач знаходить лише свій потаємний зміст.

Р. Нода використовує в «Імпровізації» № 1 максимальний спектр динамічних можливостей саксофона. У невеликій за обсягом п'єсі (близько чотирьох хвилин звучання) композитор впроваджує найрізноманітніші види динаміки, зокрема хвильоподібну, контрастну, витриману, поступово зростаючу або «згасаючу». Виразно поєднується збільшення гучності звучання з виконавським прийомом вібрато.

В «Імпровізації» № 2 зберігається характер невимушеного музикування на саксофоні. Але її найважливішою загальною ознакою є суттєве збільшення амплітуди фразового розвитку для всієї композиції соло. Відтак, Р. Нода вдається до застосування відповідних засобів виразності, серед яких локальність використання дрібної віртуозно-пальнової техніки, впровадження розлогої динамічної палітри (гучність звуку), а також активізація обертонового звукоряду в техніці багатозвуччя (мультифоніки). Гра співзвуччями вводиться у кульмінаційні, вершинні фрагменти твору в динаміці від *f* до *fff*.

Виняткової ролі в окресленій композиції набуває значне розширення діапазону звучання інструмента. Кульмінації ознаменовані інтонаційно-окличними, гучними за динамікою звучання мотивами, які у висхідному русі в межах інтервалів октави та нони сягають звуків *ля-бемоль* третьої і до четвертої октави. Таким чином, здійснюється експресивне розкриття найвищого регістру саксофона, а саме – регістру *альтіссімо* (звуки від *соль* третьої октави й вище). Названа обставина суттєво увиразнює значення аплікатури, що має безпосередній вплив на темброві, динамічні, інтонаційні, моторно-рухові, артикуляційні властивості саксофонної художньо-виконавської творчості.

Концертна виконавиця на саксофоні й водночас, науковець Л. Максименко зазначає, що опанувати найвищий регістр саксофона можливо «...за допомогою використання системи додаткових аплікатур. Ця система складається з безлічі аплікатурних варіантів для кожного звуку регістру *альтіссімо*. У професійній виконавській практиці необхідно користуватись

різними варіантами аплікатур, оскільки індивідуально кожна з них має свої пріоритети: одна – для зручності виконання віртуозних пасажів, інша – для доброго інтонування, наступна – для швидкого тремоло. Провідні саксофоністи світу, такі як Ж. Лондейкс, М. Шапошнікова, К. Делангле, Д. Готьє, К. Вірт й ін. розробили власні системи для високого регістру, якими користуються саксофоністи у всьому світі» [198, 219–220].

Вагоме значення аплікатури в еволюції виконавських можливостей музикантів-духовиків, зокрема саксофоністів, засвідчується, зокрема, фактом розширення шумових засобів виразності за допомогою неточної аплікатури. Характерною прикметою шумових засобів виразності є синтез висоти звуку та його тембру.

У заключній п'єсі означеного циклу – «Імпровізації» № 3 для саксофона-альта соло – найбільш концентровано розкривається художній зміст усієї композиційної серії. Автор, активно використовуючи різні виражальні засоби, – повний діапазон саксофона (від найнижчих звуків – до регістру альтіссімо), висотне вібрато, увесь діапазон динамічної шкали, однак, акцентує увагу на «тиші, що звучить». Впровадження коротких інтонацій-мотивів, що відмежовуються один від одного паузами «саксофонного післязвуччя», якнайкраще утворює враження певної імпровізації, відповідного награвання, подібного до невимушеного процесу музикування на старовинній бамбуковій флейті, дудуці, або ж іншому духовому народному музичному інструменті.

Відомий французький саксофоніст, викладач і композитор Жан-Дені Міша у композиції «Біле вино» для саксофона-альта соло, оригінально й надзвичайно майстерно передає відчуття насолоди від вживання благородного напою та безпосередній процес його споживання (висхідне та низхідне глісандо, осциляція стаціонарної частини довжини звуку в межах приблизно $\frac{1}{4}$ тону, переважання простої (без участі язика) атаки звуку).

Звертаючись до творів соло, написаних для мідних академічних духових інструментів, слід відзначити, що за кількістю такого роду композицій, творчість для мундштучних (валторна, труба, тромбон, туба) значно поступається творчості для дерев'яних духових інструментів.

Однією з найвідоміших п'єс для труби соло в європейському духовому музично-виконавському мистецтві є композиція

«Каскади», сучасного американського трубача, викладача та композитора Аллена Візутті. Цей програмний твір, художній зміст якого визначається образом водоспадів різної висоти й сили, будується переважно на крупній віртуозній техніці. Амплітуда інтервалів у швидкому темпі коливається від секунди до децими, використовується штрих *деташе*. У динамічній шкалі переважають *мецо-форте* і *форте*, однак превалює витримана та поступово зростаюча динаміка, має місце також хвильовий тип динаміки. Стрімкі низхідні та висхідні інтонації, що імітують падіння та стрибки водної стихії, утворюють активно-динамічний образ її руху. Такі художні завдання вимагають абсолютної психофізіологічної свободи виконавця, виявлення різноманітності темброво-звукового спектру інструмента. Темброві градації регістрів труби представлені тут широкою палітрою відтінків – від дещо грубуватого звучання у нижньому регістрі (*фа-дієз* малої октави) до пронизливого, металево-різкого звучання у верхньому регістрі (*до-дієз* третьої октави).

Контрастною стосовно основного тематичного матеріалу є друга тема п'єси. Її інтонаційну специфіку визначають секундо-терцеві інтонації (дрібна віртуозна техніка) та превалювання штриху *легато*. Переважне використання звуків нижнього й середнього регістрів труби, а також впровадження маркованого *легато* на найслабших долях метро-ритмічної пульсації, змальовує картину активного клетотіння водної пучини біля стрімких водоспадів.

Підкреслимо, що А. Візутті вдається до використання цілком традиційного арсеналу виражальних можливостей академічної труби, проте позначає доволі високий потенціал до розвитку як композиційного, так і виконавського аспектів. Верена Якобсен, будучи авторкою численних публіцистичних статей, де відображено її спілкування з відомими музикантами сучасності, зокрема із А. Візутті, стверджує наступне: «Дуже рідко зустрічаються виконавці-концертанти, які одночасно постають композиторами. Але ж Аллен вважає, що у теперішній час це трапляється все частіше й частіше. Трубачі, як правило, не дуже охоче приділяють увагу сучасній музиці для їх інструмента, виконуючи переважно добре вивчений та опанований матеріал. У цьому і є одна з причин, чому Візутті-композитор мало відомий у колі трубачів. Візутті вважає необхідним розширити трубний

репертуар сучасної музики. Музика не повинна бути призначеною лише для „софійської” публіки; кожен повинен мати можливість насолоджуватись нею, у тому числі й за межами культурних центрів. Це не значить, що Візутті пропагандист нетрадиційних виконавських ефектів (наприклад, гри всередину фортепіано), але їх слід застосовувати обережно, вони не повинні шокувати публіку, й тоді це надає відповідного задоволення» [392].

Епатажним ефектом позначено п'єсу «Соло» для труби Е. Денисова. Максимальне розкриття інструментальних виражальних можливостей означено, передусім, увагою до найвищого (*фа* третьої октави) та найнижчого (*фа-дієз* малої октави) звуків діапазону труби, дрібною та крупною віртуозною технікою, прийомами глісандо та фруллато, мікроінтервалікою (мікрохроматика), хвильовим типом динаміки. Отже, композитор намагався репрезентувати панораму виражальних можливостей зазначеного академічного духового інструмента [102, 78].

У духовому доробку Е. Денисова наявні також дві споріднені за назвами й деякими художніми особливостями композиції – «Соло» для флейти та «Соло» для гобоя (1971). Доповнює цей ряд «Соло» для труби (1972). Саме в одноосібному виконавстві композитор вбачає здатність до якомога виразнішого розкриття новітніх виражальних можливостей академічних духових інструментів, зокрема флейти, гобоя і труби. Показовим з цього погляду є висловлювання Е. Денисова відносно флейтової та гобойної композицій соло: «П'єси короткі, оскільки й завдання для мене було позначене відповідне: досить коротко викласти сучасні прийоми гри на цих інструментах у цікавій художній формі. Так що це головна причина, чому в обох п'єсах стільки багато нетипових для традиційного флейтового та гобойного письма прийомів: тут і акорди гармонічні, й флажолети різні, й глісандо невеликі, й так далі» [368, 219].

Відомим у європейському музично-духовому виконавстві є цикл «Ми побачимо...» для труби соло сучасного композитора, трубача, знаного викладача Едді Льюїса. Три п'єси циклу мають програмні назви: 1) «Ми побачимо жертвовність; 2) «Ми побачимо терпіння»; 3) «Ми побачимо перемогу!!!». Полярність емоційно-психологічного змісту зазначених п'єс зумовлює відповідне її відображення в палітрі виражальних засобів. У першому творі – «Жертвовність» – відтворено переборення рефлексу самозбереження

на користь жертвності, звитяги найвищих почуттів. Форсування звуку штрихом маркато у динаміці *ff* (тип динаміки – витриманий) для крайніх розділів тричастинної форми п'єси є художньо-визначальним. У повільній другій п'єсі – «Терпіння» – відтворюється атмосфера максимальної зосередженості. Увагу до середнього та нижнього регістрів труби, позначених затемненим, дещо хриплуватим звучанням пов'язано із розкриттям у музиці концентрації психофізіологічних зусиль. Фінальна «Перемога» утверджує сонячну духовну радість від подолання зазначених психологічних випробувань. У п'єсі превалюють фанфарні інтонації з частим використанням репетитивної техніки у розвитку мелодії.

У зазначеній композиції Едді Льюїс використовує традиційний арсенал виражальних можливостей труби. Діапазон не перевищує звука до третьої октави, нижній регістр – *соль* малої октави. Характерним для твору засобом художньої виразності є розвинена поліритмія із застосуванням розмірів 8/8, 7/8, 6/8, 5/8, 4/4, 5/4, 6/4, а також найрізноманітніші групування нот із застосуванням повного штрихового арсеналу трубача та його артикуляційних здібностей.

Поміж своєрідних інструментальних рис академічних композицій для валторни соло – збереження темброво-кolorистичного аспекту звучання сучасного інструмента, що сягає часів його первісної конструкції. Вивчаючи еволюцію валторни в Центральній Європі впродовж XVII–XVIII століть, валторніст, науковець, викладач І. Семеряга стверджує: «Під час хроматизації валторни натуральний звукоряд з його особливим тембром зберігся, завдячуючи чому інструмент у музичній практиці, починаючи з XVIII століття, став більш затребуваним, принаймі настільки, що Е. Праут жалівся на занадто часте використання валторни в симфонічному оркестрі. За його словами, «із застосуванням нового механізму для виконання на мідних повної хроматичної гами, композитори взяли за дуже енергійне вживання цих інструментів, абсолютно забуваючи, що справжня краса їх використання обумовлювалась, насамперед, обмеженістю звукоряду».

Але ж, усупереч цьому курйозному зауваженню, валторна має велике застосування в оркестрі та, окрім того, отримала статус самостійного сольного інструмента» [302, 3–4].

Таким чином, тембр валторни, зберігаючи протягом століть унікальність інструментального значення, є основним критерієм формування художньо-образного спектру сучасного валторнового репертуару. Відтак, композитор отримує унікальну можливість працювати з «чистим» тембром інструмента, за влучним висловом Е. Денисова «...з новим тембровим матеріалом» [368, 297], постійно розкриваючи, підкреслимо, безмежну красу його дедалі нових темброво-колеристичних градацій [76, 137].

Винятковій різноманітності палітри валторнового тембру в академічних композиціях соло сприяє конструкція цього інструмента. «За своїми конструкційними особливостями валторна значно відрізняється від інших мідних амбушурних інструментів, що й пояснює своєрідність її тембру, багаті динамічні можливості та великий загальний діапазон. Основна трубка валторни, яка має значну довжину (3 м 74 см), двічі укладена у форму кола та закінчується широко розгорнутим розтрубом. У порівнянні з іншими мідними інструментами мензура трубки валторни є найвужчою.

На тембр валторни істотний вплив здійснює форма її мундштука, чашечка якого виглядає як подовжена воронка з вузьким краєм; останній дає можливість виконавцю гнучкіше керувати губним апаратом при видобуванні як низьких, так і високих звуків» [121, 63].

Своєрідна темброва мозаїка розкривається у Фантазії для валторни соло британського композитора Малкольма Арнольда (1921–2006). Відносно тривалий життєвий шлях митця розпочався із професійної гри на трубі. Будучи солістом-трубачем Лондонського філармонійного оркестру, а також великого симфонічного оркестру британської телерадіомовної корпорації Бі-Бі-Сі, музикант добре розумів специфіку засобів виразності духових академічних інструментів. Зокрема, композиторська увага до валторни позначилась у написанні ним двох концертів для цього інструмента із супроводом оркестру (1944, 1957) та у створенні Фантазії для валторни соло (1966).

Темброва забарвленість творчості композитора для валторни зумовлюється не лише використанням максимально широкого діапазону сучасної валторни (*мі* малої – *сі-бемоль* другої октави), але й передбаченням можливості конструкційних модифікацій академічного мідного духового інструмента. Так, у фанфарній темі

третьої частини Фантазії композитор використовує так звані закриті звуки. Їх впровадження, внаслідок закриття правою рукою звукового отвору розтрубу валторни, утворює виразний тембральний ефект відлуння. Повторення двотактової фрази у контрастній динаміці із застосуванням штриху маркато та виконавського прийому чергування закритих і відкритих звуків, породжує полярно різну темброву забарвленість звучання валторни. Ефект відлуння, таким чином, виявляється не лише в динамічному, але й у тембральному аспектах звучання.

Стосовно художньо-виражального ефекту та техніки виконання закритих звуків на сучасній валторні Л. Дразниця зазначає: «При необхідності досягти звучання глухого і таємничого забарвлення (без характерного дзвенячого відтінку), виконавець також вводить руку в розтруб, але в інструмент не посиляє сильного струменю повітря. У партитурі цей спосіб позначається словом *coperto*. Застосовується він лише при піано та піанісимо» [121, 66]. Безумовно, цей тембровий, а також динамічний ефекти можливі, насамперед, за умови одноосібного творчого художньо-виконавського акту, відтвореного у феномені академічного духового соло.

Яскравий художній доробок для валторни соло представлено у творчості валторніста, викладача, композитора, науковця В. Буяновського (1928–1993). З числа його відомих та виконуваних композицій для академічних духових інструментів відзначимо п'єсу для туби соло, а також дві сонати, популярні п'єси із циклу «З подорожніх вражень» та «Руську пісню» для валторни соло. Написані у найбільш активну фазу виконавської та педагогічної діяльності В. Буяновського як валторніста-концертанта й професора Ленінградської консерваторії ім. М.А. Римського-Корсакова (1970-ті роки), «Руська пісня» й твори циклу «З подорожніх вражень» («Скандинавія», «Італія», «Іспанія», «Японія») максимально концентрують у собі художньо-виражальні можливості сучасної валторни [85, 108].

Максимальному зосередженню виражального потенціалу валторни у зазначеному циклі соло сприяє те, що композитор характеризує чотири п'єси як художньо самодостатні імпровізації соло. Відтак, усі вони не виключають можливості їх окремого виконання. Вже у першій п'єсі – «Скандинавія» – В. Буяновський виразно розкриває тембральну своєрідність валторни. У найбільш

звучному регістрі (діапазон переважно першої октави) композитор викладає фанфарну, активно-закличну тему. Генетичні корені її образного наповнення сягають часів використання старовинного рогу, у цій п'єсі нагадують про себе штрихами маркато й деташе, витриманим типом динаміки у нюансі форте, перемінністю ритміки.

З неперевершеним відчуттям естетичної та художньо-виражальної природи інструмента В. Буяновський тембрально збагачує подальшу кантиленну, натхненно-емоційну тему, використовуючи техніку закритих «*coperto*» (+) та відкритих «*aperto*» (–) звуків. Підкреслення унікальності тембрових градацій валторни рельєфно виявляється завдяки інтонаційній незмінності мелодії. Чергування закритих і відкритих звуків застосовується на тлі малоконтрастної динамічної палітри (*mp – pp*). Безумовно, незначні зміни в інтонаційному та динамічному аспектах найбільшою мірою сприяють виявленню багатства тембрового потенціалу сучасної валторни.

У другій частині першої п'єси циклу відтворюється скандинавський народний чоловічий танець «Халлінг» (один із найдавніших танців Норвегії). Мужній та активний за характером він розкриває вправність, міць і спритність танцівника. У старовинних норвезьких танцювальних традиціях халлінг виконувався, підкреслимо, лише одним танцівником, тобто був сольним танцем. З часом танцювальне дійство поширилось на декількох виконавців. Вітчизняним аналогом скандинавського халлінгу є український гопак. Відтворюючи енергійний характер зазначеного танцю, В. Буяновський чітко витримує метро-ритм: за традицією, розмір 2/4, а також ритмічна основа – вісімка й дві шістнадцяті та ця ж сама ритмічна група в оберненні. Штрихи – стаккато, стаккатіссімо, мартеле. Переважає сталий тип динаміки (*f*), що сприяє утвердженню вольового характеру старовинного скандинавського танцю, означеного виразною, особистісно-індивідуальною своєрідністю його сольного художньо-образного представлення.

Завершується перша п'єса циклу повторенням кантиленної теми, що виконується лише в позиції закритих звуків «*coperto*» (+). При цьому, динаміка – послідовне *diminuendo* (*p – pp – ppp*) засвідчує нові градації звучання валторни у техніці закритого видобування звуків.

П'єса «Італія», відповідно до логіки побудови циклічної композиції, є контрастною стосовно попередньої частини «Подорожніх вражень». Повнокровне звучання ноти *фа* у великій октаві, що позначається трьома великими ферматами з максимально потужним сфорцандо, імітує звук великого дзвону однієї з численних дзвіниць старовинного італійського міста. Після гучних, тембрально насичених звуків великої октави композитор переорієнтовує звучання валторни в динаміку *p*, а також у першу та, частково, другу октави, використовує штрихи *деташе* й *легато*. Така палітра виражальних засобів націлена на відтворення емоційно-психологічного забарвлення фрагменту хоралу (*Chorale di Palestrina*) італійського композитора, одного з найвизначніших поліфоністів епохи Ренесансу Джованні П'єрлуїджи де Палестрини (1525–1594).

Звертаючись до цитування названого майстра, валторніст-композитор уникає в першому проведенні фрагменту хоралу визначення розміру й тактових рисок, позначає лише характер звучання – *religioso*. Плавність звуковедення, вокальність природи інтонування сприяє створенню загального споглядального емоційно-психологічного стану. Водночас, стан молитовності, духовна піднесеність інтонування досягається завдяки динамічному розгортанню мелодії, що починається в першій октаві й сягає своєї вершини-кульмінації у другій октаві.

Вирішальне значення у створенні молитовного характеру музики має чітка інструментальна артикуляція. Звукове промовляння (артикулювання) сакрального змісту позначене рельєфністю відтворення музичного тексту, повторами однієї й тієї ноти у різних ритмічних варіантах. Безсумнівно, рельєфна та надзвичайно тонка своєрідність артикуляційної природи виконавства на сучасній валторні зумовили звернення В. Буяновського саме до академічного духового соло, в якому розкриття глибинно-особистісного стану індивідуума може сягати найвиразнішого емоційно-художнього відтворення.

Кожна частина хоралу обрамлена потужним ударом дзвону, який щоразу зазнає видових змін, насамперед, темброво-динамічних. Зокрема, поєднується техніка закритих звуків із виконавським прийомом *портаменто*. У динаміці *ff* без зупинки звучання інструмента закритий звук «*coperto*» переходить у відкритий – «*aperto*», що поєднуються прийомом інтонаційного

ковзання, тобто плавного інтонаційно-висотного «переносу» (*portamento*) одного звуку в інший.

У завершенні вступного розділу композиції «Італія» натхненно звучить імітація передзвону декількох старовинних італійських дзвіниць. У діапазоні майже трьох октав (*фа* великої – до другої октави) лунають витримані дзвонові звуки. Акустика концертного залу під час публічного виконання означеного фрагменту п'єси дозволяє пересвідчитись у темброво-кластерному ефекті висхідної дзвонової фрази. Тривалості половинних нот, використання штриху портато (*portato*), що характеризується максимальним витримуванням нот і м'якою атакою кожного наступного звуку, утворюють відчуття органного звучання. Отже, високий рівень деталізації арсеналу виражальних засобів сучасної валторни сягає виняткової ваги у філігранному розкритті тонких граней художньої образності усієї п'єси.

Наступна частина композиції «Італія» являє собою інструментальну стилізацію вокальної канцонети лірико-танцювального характеру. Сформувавшись на початку XVII століття в музичній культурі Італії як багатоголосий твір, жанр канцонети вже у XVIII столітті був представлений численними вокальними сольними творами в супроводі генерал-басу, а згодом і фортепіано. Відтак, яскраво виражена кантиленна природа мелодії цієї частини визначає виняткову роль спорідненої з вокальною техніки звуковедення на валторні.

Наступна частина – популярний старовинний італійський танець тарантела. Після урочисто-фанфарного маршового вступу (перші вісім тактів) звучить активна, темпераментна мелодія. Енергійний, радісний характер танцю утворюється незмінною динамікою внутрішнього метро-ритмічного «пульсу». Його виявлення в повторюваних звуках кожної групи нот засвідчує високу артикуляційну спроможність арсеналу виражальних можливостей сучасного валторніста.

Кульмінація емоційно-насиченого розвитку танцю припадає на початок каденції, що нагадує про зміст усього циклу як сукупності п'єс-імпрровізацій. В. Буяновський виділяє в тексті ноти-устої, що рельєфно відтіняють розгортання солістом імпрровізації. При цьому композитор щедро вводить у кульмінаційну фазу п'єси «Італія» мелізми (довгі та короткі форшлаги, трелі), контрастну динаміку, а також показовий компонент виразності творів

інструментального соло – темброве розмаїття. Майстер впроваджує тут напівприкрите звучання валторни, що створює певну «серединну якість» темброво-колористичного звучання інструмента між тембровим ефектом виконавського прийому «*coperto*» (закриті звуки) та «*aperto*» (відкриті звуки). Саме тембровий аспект виконавства, що в ансамблевому та оркестровому музикуванні, грі з фортепіано значно втрачає свій глибоко індивідуальний характер, в одноосібному академічному виконавстві соло, зокрема на валторні, виявляється значно рельєфніше.

П'єса «Іспанія» являє самотнію кульмінацію всього циклу «З подорожніх вражень». Вказана композиція розкриває своєрідну мозаїку іспанських образів, характерів, почуттів. Твір розпочинається великою фанфарою, що відкриває одне з найбільш самотніх видовищ в Іспанії, її своєрідного символу – кориди. Превалювання штриху мартеле (від фр. *marteler* – молотити, чеканити), витримана динаміка *ff* утворюють надзвичайно енергійну, вольову емоційну атмосферу. Штрихові комбінації, що створюються взаємодією мартеле і стаккатіссімо, виявляють широкий потенціал артикуляційних можливостей інструмента. У такий спосіб виразно відтворюється характерна художньо-естетична грань сучасної академічної валторни, що генетично зберігає яскраву оклично-фанфарну природу.

У тембровій та штриховій палітрі твору також виникає алузія звучання кастаньєт, самотнього художнього знаку музичної культури Іспанії. Техніка закритого звучання валторни, штрих стаккатіссімо, ілюстративно-рельєфне співставлення пунктирного та ритмічно рівного виконання двох вісімок, витримана динаміка *mp* – усе це імітує звучання ударного музичного інструмента ідіофонного різновиду – кастаньєт. Протягом усієї композиції відтворюється ритмічна різноманітність при дотриманні незмінності лише одного певного звуку (репетитивна техніка). Цим утворюється танцювальний характер п'єси соло, своєрідного танцю з кастаньєтами.

Тихому звучанню кастаньєт протистоїть драматична картина початку традиційного іспанського видовища кориди. Оспівування основного тону композиції – звук *mi* (по запису партії валторни), дві каденції, в яких відтворено непередбачуваність рухів тореадора, його глузування над твариною, обрамлені ритмами та інтонаціями

танцювального жанру пасодобль, пов'язаного з традиціями іспанської кориди. Енергійний, поривчастий танець передається віртуозно-технічною грою на валторні, представленою, передусім, віртуозно-дрібною технікою.

Основна кульмінація п'єси «Іспанія» – репетитивне повторення шістнадцятими ноти *mi* другої октави у надзвичайно швидкому темпі (*molto vivo*), де досягнуто апогей можливостей дрібної віртуозної техніки гри на валторні. Динамічний нюанс *ff* та штрих мартеле ефектно відтіняють виконавський прийом глісандо, який у висхідному русі від *si* першої до *si* другої октави знаменує емоційну вершину усього твору, що завершується нотою *mi* великої октави.

У п'єсі «Японія» відтворено іншу художню образність, відповідно до нового «подорожнього враження». Образ східної країни розкривається вже у вступі, що повністю витримується у техніці закритого звучання валторні «*coperto*» (+). Автор тлумачить вступну частину твору як речитатив, що розгортається у повільному темпі *Adagio*, позначений витриманою динамікою (*mf*). Повторюванні солістом-валторністом розмовні інтонації «окутуються» паузами тиші, яку можна назвати «змістовною тишею, що звучить».

Тендітна атмосфера спокою, зумовлена частим впровадженням у речитатив нетривалих пауз, «проростає» в ніжну, кантиленну мелодію. Неповторний колорит, вишуканість, які утворюються взаємодією секундо-терцевих інтонацій, ритмічним малюнком – дуолі та тріолі шістнадцятими, викликають асоціації зі старовинним ритуальним танцем молитовного характеру (*май*). Релігійна основа цього відомого японського танцю визначає відповідну стриманість емоцій, підкреслення духовної концентрації, погляд у глибини душі. Виразними у цьому контексті є хвильоподібний тип динаміки та штрих легато. У цій п'єсі композитор досягає максимального розкриття потенціалу техніки звуковедення на сучасній валторні. Високий рівень вокалізації мелодії засвідчує вагомі вокальні можливості цього мідного академічного духового інструмента.

У контрастному розвитку матеріалу музичні інтонації танцю *май* різко протиставлені також відомому й популярному японському хореографічному дійству – *одорі*. Надміру різкі рухи, певною мірою епатажна танцювальна хода – відображають картини

буденного життя, його емоційну оголеність, відвертість почуттів, чуттєву насолоду.

У висхідному русі в межах кварта, в динаміці *f* композитор впроваджує затактовий, так званий перевернутий пунктирний ритм (шістнадцята й вісімка з точкою). В. Буяновський використовує штрихи подовженого (деташе) та скороченого (стаккатіссімо) типів, задіює поступово зростаючий тип динаміки (довге крещендо). При цьому, надзвичайно важливого значення набуває часте використання висхідної затактової квартової інтонації (*до* – *фа* першої октави), у якій нота *до* виконується подвійно, як у прямому пунктирному ритмі, так і в зворотному.

Відтак, відзначимо винятково багатий за градаціями звукового промовляння, за художньо-виражальною палітрою артикуляційний потенціал валторни, який блискуче відтворюється всесвітньовідомим викладачем, валторністом-композитором у сучасному академічному творі інструментального соло.

У відтворенні своєрідності японської художньої культури В. Буяновський вдається також до використання звукоряду пентатоніки. Послідовність його звуків варіюється композитором у висхідному та низхідному русі, додаються тріольні та дуольні ритмічні фігурації. Наголосимо, що безпівтоновий звукоряд впроваджується для означення східного колориту як у фрагментах молитовно-релігійного характеру, так і в епізодах-кульмінаціях розвитку художньо-танцювальної процесії *одорі*. Саме у її фінальному фрагменті автор виразно застосовує витриману динаміку *ff*, а також звертається до прийому сфорцандо, який утворює яскравий, тембрально дзвінкий акцент у закритому «*coperto*» (+) звучанні валторни. Завершується композиція «Японія» тихим (як і на початку п'єси) звучанням, що створює образ медитативної споглядальності, одухотвореної сприйняттям квітучої сакури – старовинного дерева-символу японської культури.

Виявляючи специфічні інструментальні ознаки академічних творів для валторни соло, не можна не згадати п'єсу В. Буяновського «Руська пісня». Її створення у 1976 році (як уже зазначалось, у період найбільш активної викладацької діяльності видатного валторніста у Ленінградській консерваторії ім. М. А. Римського-Корсакова) зумовлене розширенням

оригінального педагогічного, а також концертно-конкурсного репертуару тогочасних валторністів.

Достеменно відомо, що найвищий рівень професійної майстерності виконавців на духових академічних інструментах визначається здатністю наближення їх гри до співу. В. Апатський констатує: «Духове виконавство несе в собі два осередки – інструментальне та, у деякій мірі, вокальне. У відповідності до цього розуміння, увесь виконавський апарат музиканта на духовому інструменті може бути розділений на два компоненти: I компонент (інструментальної природи) – пальці рук, що утримують інструмент і за допомогою того чи іншого пристосування змінюють розміри його резонуючого стовпа; II компонент (вокальної природи) – амбушюр, дихання, артикуляційно-резонуючий апарат» [9, 41]. Досягнення високого ступеня вокальності інтонування на інструменті при його діапазоні у три – чотири октави, зумовлюють перевагу в певному сенсі над сольним співом, висотний діапазон якого, як правило, обмежений двома – двома з половиною октавами. Таким чином, маючи художнім завданням означеної п'єси опанування молодими валторністами вокального характеру звучання цього духового інструмента, викладач-композитор В. Буяновський створив яскравий взірець інструментальної академічної пісні.

Твір написано у простій тричастинній формі. Структура композиції окреслюється завершальними ферматами наприкінці кожної частини п'єси. Інтонаційна основа цієї невеликої за обсягом композиції генетично пов'язана зі слов'янською пісенністю, позначена щирістю виявлених у ній ліричних почуттів.

Наспівність у виконанні інтервалу квінти, з якого розпочинається «інструментальний спів», зберігається протягом усієї п'єси. У подальшому вона виявляється в оспівуванні інтервалів малої та великої секунд, а також чистої квінти, цьому сприяє також «неквадратний» метр 5/4 та 6/4.

Яскравий прояв наспівного характеру п'єси – пріоритетність штриха легато, що однак, доповнюється штрихом портато (*portato*). Його виконання вимагає від валторніста надзвичайно м'якої атаки та максимального витримування стаціонарної частини звуку аж до початку наступного, який виконується також м'якою атакою.

Цікавим засобом посилення вокального характеру звучання валторни є звуковисотний діапазон п'єси – нона (*соль* першої – *ля*

другої октави). Саме цей діапазон дозволяє композитору наблизити звучання валторни до звучання людського голосу, максимально активізувати розкриття потенційних можливостей вокальної природи духового інструмента.

Розширення артикуляційної палітри досягається В. Буяновським за рахунок введення у мелодію штриха тенуто (*tenuto*), що передбачає незначне пролонгування звуку, порівняно з його тривалістю, зазначеною у нотному тексті. Такого роду інтенсивність виконавського інтонаційного процесу сприяє розкриттю кантиленних можливостей мідного академічного духового інструмента. Певні виражальні нюанси у загальному наспівно-ліричному характері композиції створюються за допомогою динаміки. Так, протягом усього твору майстер дотримується хвильоподібного типу динаміки, кульмінаційна зона (в динаміці *f*) припадає на другу частину п'єси. Лише наприкінці композиції митець використовує контрастну динаміку, за допомогою якої відтворюється ефект відлуння, підсилений технікою закритого «*coperto*» (+) звучання валторни.

Самобутність звучання цього музичного інструмента виразно виявляється й у п'єсі «*Concorsuono*» для валторни соло відомого українського композитора Леоніда Грабовського. Твір було написано у 1977 році, тобто у київський період життя і творчості майстра. У той час Л. Грабовський викладав композицію, інструментовку, цикл музично-теоретичних дисциплін у Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського. Назва п'єси – «*Concorsuono*» – в перекладі українською мовою має значення як «злагодженість звучання». Імовірно, у цьому опосередковано відобразалося зацікавлення майстра, зокрема в зазначений період, не лише сольним, але й ансамблевим звучанням духових інструментів. Так, у 1964 році композитор створив Секстет для валторн, у 1975 – написав нову версію «Мікроструктур» для гобоя соло, у 1994 році з'явився «Глас 2» – некролог Дмитру Шостаковичу для бас-кларнета соло.

Активна композиторська діяльність яскравого представника українського авангарду Л. Грабовського у зрілий період його творчості позначена стильовим мінімалізмом. «На початку періоду пошуків характерними рисами його музичного стилю були дисонансовий контрапункт і асиметричні поліритмічні комбінації. Після 1964 року він раптово відійшов від цього стилю, звернувшись

до компонування циклів вокально-інструментальних та інструментальних п'єс в афористичній манері пост-веберніанців, з алеаторними ритмами, елементами часової нотації Лучано Беріо та сполученнями незвичних тембрів. ... Водночас у циклі п'єс «Гомеоморфії» він почав розвивати стиль, який сам визначив як „структурний мінімалізм”» [388, 10].

У композиції «*Concorso*» відображено пієтет композитора до природного тембру валторни, вона ніби «випромінює» поклоніння самодостатності й художній досконалості цього мідного академічного духового інструмента, переконливо утверджує його індивідуальні образно-змістовні потенції.

Художня довершеність звучання валторни у творах соло є проявом самодостатності, художньої самобутності звучання в найрізноманітніших за художнім змістом композиціях. Цей інструмент гармонійно поєднується як із інструментами мідної, дерев'яної, так і струнно-смичкової груп в академічному камерно-ансамблевому та оркестровому професійному виконавстві.

«Звук валторни надзвичайно виразний та різноманітний за своїм темброво-звуковим забарвленням. Його можна назвати навіть багатобарвним. У ньому є краса та урочистість, м'якість і звучність. Звук валторни водночас є прямим та округлим, гнучким та твердим, теплим та холодним. Валторна добре виражає не тільки тріумфальний настрій у гучних фанфарах, але й сум та журбу. Можна з упевненістю говорити про те, що жоден духовий інструмент не має такої великої палітри тембрових та динамічних барв, як валторна» [121, 64].

Своєрідність академічних композицій для тромбона соло також зумовлено оригінальністю тембрової природи інструмента, а також спектром його художньо-виражальних можливостей, пов'язаних зі специфікою технічно-конструкційних особливостей тромбона.

Будучи унікальним хроматичним інструментом від часів його виникнення, тромбон почав упевнено представляти галузь духового соло лише в другій половині ХХ століття. Це відбулось, насамперед, завдяки зусиллям видатних виконавців-тромбоністів, що були багатогранними творчими особистостями, поєднували в собі обдарування митців-виконавців, композиторів, аранжувальників, викладачів. Саме такою багатогранно творчою

постаттю є сучасний німецький тромбоніст уругвайського походження Енріке Креспо (р. н. 1941).

Більше відомий як лідер та організатор всесвітньовідомого німецького ансамблю мідних духових інструментів «*German Brass*» та водночас, його учасник-виконавець, Е. Креспо здійснює також активну викладацьку діяльність у межах численних майстер-класів та відкритих шкіл виконавської майстерності. Його «Імпровізація» для тромбона соло не лише успішно використовується в сучасному навчальному процесі, але й сягнула популярності світового масштабу як концертна п'єса. Сьогодні не знайдеться тромбоніста, який би не виконував або хоча б не чув цієї надзвичайно енергійної, позначеної активною динамікою розвитку композиції для тромбона соло. Так, надзвичайно ефектним є вже початок твору: бравурно-фанфарну за характером композицію, немов удари дзвону, відкриває підкреслено-акцентоване виконання звуків великої октави.

Загалом «Імпровізація» для тромбона соло Е. Креспо включає традиційний арсенал виражальних можливостей цього сучасного академічного інструмента. Написана у вільній формі названа п'єса охоплює максимальний діапазон звучання інструмента (від великої – до початку другої октави). Темброву повноту його звучання зумовлено широкою амплітудою динамічних градацій з превалюванням динаміки мецо-форте та форте. Невеликі за тривалістю фрази, що засвідчують наявність у п'єсі принципу мотивного розвитку, позначені гнучкою артикуляційною палітрою, взаємодією різних штрихів, спрямованих на видобування звуків різної тривалості – протяжних або коротких.

У цей своєрідний експромт на тромбоні доцільно вводиться виконавський прийом глісандо. Названий надзвичайно ефектний інструментальний засіб виразності є природним за технологією його виконання на кулісному тромбоні. У динаміці форте композитор ефектно вибудовує «інтонаційні ковзання» в межах широких амплітуд, якими ніби обрамлює увесь твір, утверджуючи його масштабність, величність.

Насамперед не композиторський, а власне, виконавський погляд простежується у зверненні Е. Креспо до віртуозно-технічних можливостей свого інструмента. Композитор впроваджує як дрібну, так і крупну віртуозну техніку. При цьому, наголосимо, майстер синтезує ці полярно різні за технологією видобування

виконавські засоби виразності: секундово-терцеві інтонації доповнюються інтервалами широкої звуковисотної амплітуди та навпаки. Художній цілісності твору сприяє також активно використовувана Е. Креспо розлога штрихова палітра [102, 78].

Іншим є арсенал виражальних засобів у композиції «Баста» для тромбона соло шведського композитора та тромбоніста Фольке Рабе (р. н. 1935). Поривчаста, імпульсивна п'єса із застосуванням полярно різних засобів виразності відтворює образ фінальної стадії певного художнього дійства. Велике емоційне напруження, з яким уявний герой досягає заключного етапу відповідної процесії, реалізується у підкреслено-епатажному характері використання художньо-виражальних можливостей тромбона. Так, ефектно застосовується техніка багатозвуччя. Виконавець, використовуючи голосове інтонування одночасно з грою на інструменті, дістається виконання прийому багатоголосся. Характерним для п'єси є поєднання кластерних співзвуч, а також домінуюча протягом усієї композиції соло динаміка форте. Водночас, яскраво ефектним виражальним засобом є контрастна динаміка, представлена максимальною амплітудою гучності звучання тромбона.

Емоційно-напружене враження створюється й унаслідок звернення композитора до віртуозної техніки гри на інструменті. Синтез дрібної та крупної техніки у незмінно швидкому темпі зумовлює утримання драматичного характеру розвитку музичного матеріалу.

Характерною особливістю окресленої п'єси є синтез музичного й театрального аспектів. Особливого значення набуває вступний театралізований фрагмент цієї композиції соло. Виконавець-тромбоніст, який вбігає на концертну естраду, зображуючи розгубленість, уже власним виглядом формує емоційну напруженість, невдоволеність уявним художнім дійством, що відбулося за його безпосередньої участі. Постать музиканта-солоїста, його зовнішність, надзвичайно гучні звуки тромбона ніби промовляють: баста (досить). Саме у такий спосіб виявляється програмна назва твору соло.

На виняткову увагу заслуговує також цикл «Дві п'єси» для тромбона соло видатного майстра гри на цьому інструменті, російського викладача та композитора, народного артиста Росії Анатолія Скобелєва (1946–2011). У двох контрастних за характером п'єсах виявлено своєрідний арсенал виражальних

засобів сучасного тромбона. У розвитку музичного матеріалу превалює використання базової виконавської техніки тромбоніста, традиційних технічних можливостей інструмента.

Зазначена виконавська специфіка цих композицій соло зумовлюється надзвичайно плідною викладацькою діяльністю А. Скобелєва як провідного викладача класу тромбона, професора, завідуючого кафедрою мідних духових інструментів Московської консерваторії ім. П. І. Чайковського.

Художньо-оригінальним є доробок сучасних українських авторів для тромбона соло. Відомий представник харківської композиторської школи Олександр Щетинський (р. н. 1960) неодноразово звертався у власній творчості до академічних духових інструментів. Поряд із художньо-яскравими, оригінальними п'єсами соло для кларнета, саксофона, фагота, митець приділяє увагу й тромбону. Зокрема, у 1994 році було написано «Арію» для тромбона соло.

Кантиленні можливості тромбона, будучи відомими ще за часів Середньовіччя, формувались, як вже відзначалось, на основі хроматичного звукоряду інструмента. Будучи наближеним до співацького середовища стародавніх храмів, тромбон завжди позиціонувався як інструмент, найбільш приближений до мистецтва співу, порівняно з іншими мідними духовими інструментами. Відтак, довершеність кантиленних можливостей, наспівність інтонування, теплота й благородство тембру тромбона лягли в основу його розкриття у провідному жанрі академічного вокального мистецтва – арії, що, водночас, стверджувало темброву унікальність цього академічного духового інструмента.

«Зазнавши спочатку впливу Е. Денисова, С. Губайдуліної, А. Шнітке, В. Сильвестрова, приблизно у 30-річному віці він (О. Щетинський – В. Г.) розвинув свій особистий постсеріальний стиль, заснований на поєднанні квазисеріальних методів і особливої уваги до принадності звукового матеріалу та до мелодії, як джерела виразності. <...> Вплив специфічного східноєвропейського мінімалізму чути в переважанні деталізованої тихої динаміки та у тонкій градації висоти, тембру й ритму» [388, 72].

Самобутнього естетичного значення набуває тембр тромбона соло у п'єсі «Розпади» (1992) київської композиторки Людмили Юріної (р. н. 1962). Узагальнений тип програмності твору, його

емоційно-образний зміст особливо увиразнюються при співставленні цієї композиції соло й Концерту для тромбона із симфонічним оркестром (1989 р.) названої майстрині. Наголосимо, що тембр тромбона в обох творах, немов пророчий глас, «говорить» про великі переми. Якщо згадати реальні історичні події радянської доби початку 1990-х років, то, ймовірно, варто констатувати відому думку про те, що часто саме талановиті митці, особливо гостро відчуваючи духовну ауру часу, вловлюючи її незмінну сутність, передбачають відповідне майбутнє у своїй творчості. У цьому контексті характерною є і назва твору Людмили Юріної – «Розпади».

Сценічно-одноосібне виконання твору тромбоністом-солістом триває приблизно вісім хвилин, що для академічної композиції соло, призначеної для виконання на професійному мідному духовому інструменті, є достатньо тривалим часовим відрізком. Однак, зважаючи на художньо-образний зміст твору, час виконання є достатньо обґрунтованим.

Одним із найважливіших виражальних засобів у названих творах є тембр тромбона, який щільно пов'язаний із динамікою. Саме темброво-динамічні градації звучання академічного інструмента є основою усього спектру виражальних можливостей тромбона. Впровадження більш широкої динамічної палітри на тромбоні у вищевказаних композиціях соло пов'язано з варіюванням динаміки, адже небажаним є часте форсування звуку й досягнення рівня «металевого тріскотіння» розтрубу інструмента (гучність звучання).

Тромбоніст Герольд Марценюк зазначає: «Однобоке захоплення „хронічним форсуванням” звука при грі на тромбоні, „крикливе” й невиразне форте, викривляє й збіднює тембр інструмента, обмежуючи тим самим його динамічні рамки. Виконавцеві слід пам'ятати, що форсоване звучання допустиме, як один із засобів виразності на обмежених ділянках твору, а не як міра постійного виконання. Тромбоністу, який прагне розвивати „великий” звук, слід пам'ятати, що могутність виконання полягає, перш за все, у динамічних контрастах, а форте набуває значення і зміст лише у тому випадку, якщо виконавець володіє і контрастним піано» [203, 85].

Самобутність академічних композицій для туби соло також формується на основі унікальності природи тембру інструмента.

Серед професійних мідних інструментів саме туба є найнижчим представником групи амбушюрних духових. Особливо в нижньому регістрі туба є незамінним інструментом не лише з точки зору своєрідності її діапазону (можливість виконання звуків контроктави), але й неповторності, виняткової оригінальності її тембру.

Безумовний пріоритет ансамблево-оркестрової сфери застосування туби певною мірою затінив повноту специфічних темброво-колористичних градацій цього інструмента. Та від початку другої половини ХХ століття, коли пошук і оновлення засобів художньої виразності сягнули найбільш активної фази, туба отримала гідне місце на концертній естраді, зокрема, наголосимо, як репрезентант академічного духового соло.

Одним із перших композиторів, який на високому художньому рівні відтворив унікальність повного спектру виражальних можливостей туби у сценічно-одноосібному виконавстві, є відомий британський композитор, трубач Малкольм Арнольд (1921–2006). Його Концертна фантазія для туби соло (1969) не лише гідно увійшла у концертно-конкурсний репертуар сучасних тубістів з усього світу, але й посіла провідне місце у низці основних академічних творів для туби професійного музично-педагогічного спрямування.

Фантазія написана у складній тричастинній формі. Виконання її першого розділу потребує артикуляційної чіткості завдяки частому впровадженню пауз між звуками, що виконуються штрихом стаккато. Композитор досягає виразного ефекту «звучних» пауз. Тиша, яка звучить відлунням тубних звуків-стаккато, ніби вступає у діалог із виконавцем. Витончене оспівування шістнадцятими мелодичної вершини фрази утворює провідну роль соліста у цій уявній співбесіді. Елегантність оксамитової, густої та водночас, теплої промови музиканта не порушується й заглибленням мелодичної лінії у низький регістр. М. Арнольд зберігає артикуляційну прозорість, філігранну точність і легкість звукового промовляння завдяки незмінному штриху стаккато, навіть у низхідній фазі мелодії, де збільшується гучність звучання інструмента.

У другій частині композиції виявлено віртуозні можливості туби. Превалює дрібна віртуозна техніка, висхідні та низхідні пасажі виконуються штрихом легато. Завдяки октавним

«проходам» мелодія стрімко піднімається вгору до фанфарних окликів, у яких утверджується загальна емоційна кульмінація композиції соло. Контрастом є їх тихе відлуння. У такий спосіб М. Арнольд формує яскраво розгорнуту картину найрізноманітніших образів-почуттів.

У заключному розділі твору повертається звучання елегантної, оксамитово-вишуканої теми на стаккато, з якою максимально контрастує кантиленна тема середньої частини фінального розділу Фантазії. Наспівна мелодія повільно розвивається у висхідному напрямі, що вибудовується на основі трансформації секундних інтонацій. Її звучання має споглядальний характер, це – ніби епілог, яким завершуються картини попередніх вражень. Але за емоційно-чуттєвою кульмінацією ліричної мелодії спочатку невпевнено, а згодом і більш рішуче, проступає основна тема, що виконується стаккато. Наступальний, активний характер звучання змінює елегантність, витончену рафінованість. Композитор впроваджує сфорцандо, застосовує акцентовану атаку звуку. Однак, поступово наступальний рух, активність основної теми твору «розчиняються», динаміка звучання інструмента поступово зменшується до піано. Так М. Арнольд утверджує образний зміст Фантазії, що розкривається в зміні суб'єктивних почуттів у процесі інструментальної імпровізації соло.

Виявляючи своєрідність академічних композицій для туби соло, не можна оминати увагою «Монолог» (1981) відомого німецького композитора, викладача, лауреата численних національних премій Німеччини Гюнтера Кóхана (1930–2009). Підкреслимо, що музично-інструментальна промова одного артиста у формі монологу особливо природно відповідає художній естетиці академічного інструментального соло. Монолог, як відкритий публічний акт звернення до слухачів із позицій індивідуального сприйняття певної дійсності, відкриває виконавцеві-солісту чудову можливість якнайширшої панорами музично-образних втілень. У цьому значенні монолог наближається до певної сольної імпровізації, що виразно виявляється у Монолозі для туби соло Г. Кóхана.

Твір написано у простій тричастинній формі. Композиція звучить близько двох з половиною хвилин. Перший розділ нагадує імпровізацію. Композитор не виписує розмір, тактові рисочки, натомість майже завжди поєднує штрихом легато повторюванні

ноти, що призводить до відчуття метро-ритмічної невизначеності. У початковому розділі Монологу виконавець почергово «промовляє» два низхідні мотиви, які у максимально виразній формі віддзеркалюють темброво-колористичну специфіку сучасної туби (*фа-дієз* першої – *соль-дієз* контроктави).

Особливого значення набуває мотив, що виконується в техніці багатозвуччя. Він плавно вплітається у розвиток кантиленної імпровізаційної теми. Г. Кóхан почергово позначає його двома низхідними квінтами, в яких нижній звук прописується автором як виконуваний на тубі, а верхній – голосом виконавця.

Середній розділ Монологу у перемінному розмірі 2/8 – 3/8 передає стан певної невдоволеності. Превалювання штриху стаккатіссімо з частим впровадженням між нотами пауз шістнадцятими, своєрідні інтонаційні спалахи створюють активно-імпульсивний характер. Їх стрімкий висхідний рух досягає верхньої звуковисотної межі діапазону туби – *соль* першої октави.

Саме із цієї кульмінації усієї композиції соло бере початок каденція. Поступове прискорення низхідного стаккатного пасажу вимагає від соліста надзвичайної артикуляційної вправності. Впровадження виконавського прийому фруллато на звуці *ре-бемоль* великої октави у зростаючій динаміці (від *p* до *fff*) влучно відтворює напруженість почуттів оповідача, що водночас, асоціюється з ефектом розкотистого грому.

У фінальній частині Монологу розкривається емоційно-образний стан спустошеності, безвиході. Майже точна реприза імпровізаційного першого розділу композиції тут ефектно доповнюється Г. Кóханом прийомом багатозвуччя. Композитор продовжує послідовність звучання чистих квінт у два рази, тим самим утверджує емоційну виснаженість, чуттєву порожнечу соліста-промовця.

Низхідний напрям мелодії – до ноти *соль-дієз* контроктави – супроводжується поступовим зменшенням гучності звуку. У нюансі *ppp* звучання туби ніби розчиняється, промова героя Монологу завершується невизначеністю.

Таким чином, у творі виявлено широкий спектр виражальних можливостей туби. П'єса є взірцем поєднання найбільш характерних художньо-виконавських прийомів та нетрадиційних засобів виразності гри на тубі. Наголосимо, що максимально

виразно такий синтез відтворюється саме в академічному духовому соло.

Арсенал засобів виразності сучасної туби переконливо виявляється й у творчості відомого польського композитора, диригента Кшиштофа Пендерецького (1933–2020). Створене ним у 1980 році Капричіо для туби соло посідає гідне місце в концертно-конкурсному та музично-педагогічному репертуарі сучасних тубістів у всьому світі.

Інструментальна примха (капричіо) найвеличнішого представника серед академічних духових інструментів (туба) вже від перших фраз привертає увагу несумісністю двох полюсів у характері твору, що виявляється вже у авторському позначенні: *Scherzo alla Polacca* (Скерцо в характері Полонезу). Репрезентоване на початку композиції інтонаційне зображення урочистої танцювальної ходи (старовинний польський танець полонез) вже у третьому мотиві трансформується завдяки впровадженню двох вісімок у висхідному русі, що беруть початок від максимально контрастної контроктави. Саме за таким принципом (уведення декількох звуків, що змінюють характер піднесено-танцювального поступу) утворюється примхлива атмосфера, що зберігається протягом усього твору соло. У зв'язку із цим має місце контрастність використаних виражальних можливостей туби – співставлення різних регістрів діапазону інструмента, акцентованої та м'якої атаки звуку, штрихів маркато і легато, динаміки форте й піано, дуолей і тріолей у розвитку мелодії. Звертає на себе увагу й відсутність визначення розміру твору, а отже, тактових рисочок у всій композиції. Безумовно, це сприяє створенню примхливого характеру п'єси.

Академічні композиції для туби соло наявні й у творчому доробку сучасних українських композиторів. Так, один із найбільш неординарних представників вітчизняної композиторської школи Володимир Рунчак (р. н. 1960), включив у відомий і доволі виконуваний цикл «*Homo ludens*» («людина, яка грає») твір «*Homo ludens VIII*», три присвяти для туби соло (2011) [108, 7].

Арсенал виражальних можливостей туби виявлений, зокрема, у блискучій віртуозності. Мотивний тип розвитку музичного матеріалу зумовлює виділення дрібної віртуозної техніки як домінуючої ознаки цієї композиції соло.

Відомо, що тривалі пасажі у грі на тубі страждають недостатньою рельєфністю інтонування, артикуляційною невиразністю, як говорять музиканти, «змазаністю». Але у дотриманні майстром принципу мотивної розробки матеріалу, артикуляційний бік виконавства на тубі виявляється значно більш рельєфнішим.

Наголосимо, що багатогранність творчого обдарування В. Рунчака (композитор, диригент, баяніст) зумовлює постійні пошуки композитором нових засобів музичної виразності. Митець «...у музичному стилі прагне поєднати емоційність, точність форми, вільно використовує новітні техніки композиції та перформансу. У 1990-х роках намагається вийти за межі традиційної жанрової системи й конвенційного концертного ритуалу, що відбивається і у назвах його творів» [388, 67].

Таким чином, у сучасному духовому соло максимально розширеним є спектр академічного духового інструментарію. Дедалі більше композиторів створюють художньо-довершені сценічно-одноосібні твори абсолютно для всіх інструментів царини духового музично-виконавського мистецтва, не оминаючи творчою увагою і таких представників інструментальних сімейств, як бас-кларнет, саксофон-сопрано, саксофон-баритона, альтова флейта тощо. Однак, поміж академічних композицій духового соло в європейській музиці, їх максимальний кількісний показник стосується саме дерев'яних духових інструментів, які є надзвичайно різнобарвними у тембровому відношенні, порівняно з численними представниками мідного професійного духового інструментарію.

Академічні твори духового соло у ХХ – на початку ХХІ століть, у співставленні з композиціями сценічно-одноосібного музикування епох Бароко, Відродження, Класицизму та Романтизму, набувають яскраво вираженої програмності, представленої, насамперед, узагальненим, інколи її сюжетним типами.

Вищенаведений аналіз академічних композицій духового соло в аспекті інструментальної спеціалізації, засвідчує максимальність використання палітри виражальних можливостей професійних духових інструментів – як дерев'яних, так і мідних. Застосування композиторами традиційних засобів виразності превалює над пошуками розширення нетрадиційних виражальних можливостей

духових інструментів, що стосуються, насамперед, перегляду традиційного звучання інструментів, тобто їх тембрової специфіки, досягнення новизни інструментального тембру. Відтак, тонкі градації темброво-колеристичного забарвлення інструментального звучання соло набувають надзвичайно вагомого образного, художньо-змістовного значення.

Оновлення стосується й динамічних параметрів звучання професійних духових інструментів, що набувають в інструментальному соло (поряд із тембром) нового художньо-змістовного потенціалу. Широка гама інтонаційних градацій, зумовлених пошуками у сферах тембру й динаміки, спричинила появу великої групи нетрадиційних засобів виразності, відповідних технологічних прийомів як у виконавстві на академічних дерев'яних, так і мідних духових інструментах [102, 76].

Розкриття інструментальної специфіки духових інструментів у композиторському та виконавському мистецтві еволюціонувало впродовж ХХ ст. Отже, у першій його третині в музичну практику було вкорінено найбільш доленосні конструкційні звершення в еволюції духових інструментів, які були здійснені ще в середині ХІХ ст. У 1930–1950-х роках відбувалося утвердження нової інструментальної своєрідності у техніці одноголосого письма. 1960–1980-ті роки позначено активним експериментуванням композиторів із тембрами, динамічними, реєстровими, артикуляційними, штриховими та іншими можливостями зазначеної групи інструментів та відповідними засобами музичної виразності. У кінці ХХ – початку ХХІ ст. технологічна досконалість та, відповідно, інструментально-естетична самодостатність духового академічного інструментарію усвідомлюються вже як його усталений показник.

Отже, динаміка розвитку музичної мови у творах соло для духових академічних інструментів ХХ – початку ХХІ століть засвідчує не лише істотні еволюційні процеси в інструментальних художньо-виражальних засобах, але й зміни у співвідношенні їх традиційних і новаторських аспектів. Так, 1930–1950-ті роки позначалися максимальним використанням потенційних можливостей традиційного арсеналу (урізноманітнення видів штрихів, динамічних відтінків, аспектів віртуозної техніки гри тощо). У 1960–1980-х роках відбувались активні пошуки нетрадиційних, модерних прийомів, ефектів, технік. Поміж них

превалювали багатозвуччя, мікрохроматика, звукова осциляція (своєрідність інтонаційного коливання), шумові ефекти, різноманітні вібрато тощо. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. позначилися помірнішим впровадженням інноваційних засобів виразності та їх поєднанням із елементами усталеної академічної виконавської техніки (атака, штрихи, артикуляція, динаміка, фразування тощо), що набувають художньо-вирішального значення. Саме на їх основі формується загальне сприйняття образної, композиційної, драматургічної канви музичного твору соло. Чеський музикознавець і композитор Цтірад Когоутек (1929–2011) стверджував: «Досвід засвідчує, що сприйняття не можна повністю лишати звичної опори, яку воно знаходить для себе у можливості, яка надається музичним матеріалом, розрізняти, наприклад, різноманітні ритмічні пульсації, лінійну (горизонтальну), та одночасно й гармонічну (вертикальну) фактуру, загальні принципи композиційної структури, тонкі темброві відтінки і так далі» [157, 28].

Водночас творча активність сучасних композиторів, що знаходить дедалі більший відгук у професійних виконавців та великої слухацької аудиторії, значною мірою стимулює застосування нових виражальних можливостей професійного духового інструментарію. Починаючи з 1960–1980-х років і, далі, на сучасному етапі, пошуки новітніх виражальних засобів і, відповідно, виконавських прийомів часто позначені виразно виявленою експериментальністю (п'єси «Пастораль» та «Рух» для флейти соло Е. Денисова, «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло В. Мартинюк, «Колаж» для фагота соло Б. Бартолоцці, «Трішки музики на честь Адольфа Сакса» для саксофона соло В. Рунчака, «Соло» для труби Е. Денисова та ін.).

Однак, якщо у автора музичної композиції та її виконавця-інтерпретатора відношення до використаних у ній художніх засобів зумовлене їх професійним рівнем, то у пересічного слухача усвідомлення виражального потенціалу того чи іншого духового інструмента, як правило, відсутнє. Є. Назайкінський указує: «Слухачу ж у принципі немає діла до технічних хитрощів. Його турбує сама можливість хвилюватись, переживати, а якщо цього немає, то він у праві вважати музику такою, що не відбулась» [235, 240]. Відтак і композитори, і виконавці намагаються осмислювати виражальну палітру духового інструмента в контексті

створення чуттєво-зворушливої, художньо змістовної музики, яка зумовлювала б її емоційне сприйняття слухачем. Вирішення зазначеного питання ускладнюється появою дедалі нових виражальних засобів, своєрідністю їх взаємодії з традиційними художніми можливостями духового музичного інструментарію. У цій ситуації відбувається еволюція слухацького сприйняття новітніх засобів виразності, хоч, безумовно, домінує прагнення осягнути музичну композицію комплексно, а не лише насолоджуватись довершеністю здійснення виконавцем певних технічних прийомів. У педагогічному процесі кожний нетрадиційний виражальний прийом також засвоюється молодим музикантом і як окремих, і в художньо-образному контексті музичного твору та виражальної палітри відповідного духового інструмента.

Так, виконавський прийом багатозвуччя, знайомий виконавцям на духових академічних інструментах із давніх часів, сьогодні, таким чином, розкривається як добре забуте старе. Ще за часів «золотої доби» професійного духового виконавства (друга половина XVIII – перша половина XIX століть) указаною технікою володіло багато музикантів. Про це свідчать як творчість видатних композиторів тих часів, так і відгуки на виконання таких творів, що збереглися дотепер. Однак характер осмислення названого прийому в контексті художньої цілісності музичного твору є докорінно різним у зазначений і сучасний періоди. У «Мемуарах» Г. Берліоза містяться згадки про захоплення публіки від сольного виступу тромбоніста штутгартського оркестру: «Пан Шраде в одній фантазії, що виконувалась ним публічно у Штутгарті, до загального здивування, взяв на фермато одразу чотири ноти сі-бемольного домінантсептакорду, які розташовувались наступним чином: *мі-бемоль, ля, до, фа*. Справа акустиків дати пояснення цьому новому феномену резонансу всередині труби, що звучить, а музикантів – добре його вивчити та скористатись, коли з'явиться така нагода» [29, 393–394]. Говорячи про тромбоніста Шраде, композитор пише: «Він до останку володіє власним інструментом, жартуючи долає найбільші труднощі, видобуваючи зі свого тромбона-тенора гарний звук. Я міг би навіть сказати звуки, тому що він вміє засобами поки що нез'ясованими давати три або чотири ноти одразу, як і той молодий валторніст, яким нещодавно була зайнята вся музична преса Парижу» [29, 393]. Тут Г. Берліоз має на увазі французького

валторніста Вів'є, якого визначний митець називає артистом-ексцентриком, дотепним містифікатором, але водночас артистом, що заслуговує справжньої поваги, обдарованого дуже рідкісними музичними здібностями [29, 393]. К.-М. Вебер, чий внесок у розвиток духового музично-виконавського мистецтва складно переоцінити, в 1815 році створив Концертино для валторни, виконуючи яке, музикант має грати акордами, підкреслимо, на одноголосому інструменті. Відомий валторніст кінця ХХ століття, композитор, професор Ленінградської консерваторії ім. М. Римського-Корсакова В. Буяновський, говорячи про техніку акордового виконавства у Концертино для валторни К. Вебера відзначає: «Далеко не всім вдається оволодіти таким прийомом гри й домогтися „пристойного” звучання, тому в більшості випадків музиканти користуються полегшеним варіантом, передбачливо запропонованим автором» [43, 34]. Вищезазначене підкреслює свободу вибору музиканта у визначені можливості виконання багатозвуччя. Відповідно до задуму К. Вебера, наявність або відсутність указанного прийому в технічному арсеналі валторніста, виконання співзвуч або ж їх заміна більш доступним, наявним у низці виконавських можливостей музиканта засобом виразності (витримана мелодична лінія в певному регістрі) не постає руйнівним фактором щодо художнього змісту музики, емоційно-образної драматургії усього твору.

У музиці ХХ – початку ХХІ століть склалася докорінно інша ситуація. У контексті суттєвого розширення образної сфери духових композицій соло у зазначений період нетрадиційні засоби виразності можуть поставати важливими виражальними або водночас зображальними чинниками, використання яких відображає неповторність, самотність художньої думки композитора. Так, в «Інтерв'ю на задану тему» (2014) для кларнета соло В. Мартинюк¹³ має місце інше ставлення до прийому багатозвуччя. Тема української народної пісні «Зоре моя, вечірняя», що окреслює, ніби своєрідною аркою, емоційно напружений діалог співрозмовників, представлена в другому проведенні наспівним звучанням кларнета й голосу виконавця в інтервалі квінти. Інтенаційна точність її виконання породжує третій тон – в октаву, отже, утворюється оригінальне акордове звучання. Введення

¹³ Детальніше про цей твір див. підрозділ 4.3.

авторкою різноманітних динамічних градацій, що були відсутні в першому (одноголосому) проведенні теми, надає багатоголосій мелодії особливу виразність, проникливість звучання, формує її нове художньо-образне значення. «Порожнє» звучання квінти передає стан емоційної порожнечі, певного чуттєвого «вигорання» співрозмовників, що підсилюється інтервалом октави. У процесі одночасного звучання одноголосої мелодії та її варіантів нетрадиційні засоби виразності (у цьому випадку насамперед багатозвуччя) сприймаються вже не як епатажний ефект, спрямований на досягнення здивування, захоплення публіки, а як засіб розкриття художньо-образного змісту, її драматургії (діалогу співрозмовників).

Застосовуючи у вищезначеному творі тематичний контраст як спосіб передачі полярності суджень уявних співрозмовників, В. Мартинюк поєднує тут традиційну одноголосу трель з новітнім виконавським прийомом фрулато, чим досягнуто суттєве розширення динамічних градацій, створення нової темброво-колеристичної звучності. С. Руткевич констатує подібні ситуації в духовому соло в такий спосіб: «Суттєве розширення образної сфери, розкріпачення музичної мови дозволяють духовим інструментам постати в композиціях у новій, незвичайній якості, оригінально передати найрізноманітніші почуття й переживання, засяяти яскравими, неповторними барвами нових художніх образів» [292, 12].

У другій частині «Плач» Капрису № 5 «Картинки з гуцульського життя» для кларнета соло І. Оленчика композитор створив винятково гармонійне, чуттєво-концентроване взаємопроникнення виконавського прийому вібрато з мікрохроматикою. Інтонаційна передача емоціонального знесилення, схлипування людини, що плаче, створюється підвищенням або пониженням у повільному темпі на $\frac{1}{4}$ тону заключного звука мотивів, фраз, речень та його обов'язковим виконанням вібрато.

Розкриттям драматично загостреного, емоційно-схвильованого стану позначено використання мікроінтерваліки в першій частині Сонати для кларнета соло Е. Денисова. В основу розвитку мелодичної лінії покладено активне впровадження чвертьтонових інтонацій, які визначають основне змістовно-емоційне зерно означеної композиції – стан граничного

напруження, сповідальність у її найвищій кульмінаційній зоні спокутування. Отже, введення інтервалів в $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$ тону в традиційно побудовану щодо інтервального складу мелодію стає виразником її основного емоційно-образного змісту, втілення якого стає провідним завданням музиканта-інтерпретатора, виконавця твору соло. С. Руткевич, досліджуючи твори білоруських композиторів-авангардистів для духових інструментів, характеризує мікрохроматичну техніку письма як особливий засіб створення напруженого звучання, але одночасно з цим і як засіб досягнення оригінального, надзвичайно виразного колориту всієї композиції [292]. При художньо-детермінованому застосуванні композитором мікрохроматики відношення артиста-виконавця до нетрадиційних виконавських засобів виразності (нестандартні аплікатурні комбінації, специфічна робота губного апарату, тобто амбушюр, виконавське дихання та резонатори) також постає важливим технологічно-професійним чинником розкриття образно-емоційного змісту твору [87, 90].

Унаслідок точності передачі емоційно-образного змісту названими нетрадиційними прийомами, заміна їх іншими, в тому числі більш легкими для виконання, як це було звичним в епоху віртуозів у ХІХ ст., неможливо. Водночас втрачає сенс образ виконавця як артиста, здатного насамперед дивувати, шокувати публіку, зокрема видобувати багатозвучні звукові комплекси на інструменті одноголосії природи. Епатажний образ музиканта-ексцентрика, яким був у свідомості Г. Берліоза французький валторніст-віртуоз Вів'є, у сучасній музиці губить відповідне призначення силою домінуючого художньо-образного змісту, логіки драматургії музичного твору. Відтак у контексті концептуалізації композиторського та виконавського текстів взаємодія традиційно усталених та сучасних, новітніх художніх барв в арсеналі виражальних можливостей виконавця на духових академічних інструментах є однією з найважливіших умов максимального розкриття художньо-образного змісту творів соло.

У деяких випадках звернення композиторів до нових виражальних засобів може не бути націленим на створення певної музично-художньої образності. У таких випадках застосування технічних виконавських новацій спрямовано на певну демонстрацію, показ новітніх виконавських прийомів, технік, ефектів. Їх високопрофесійний, технологічно досконалий рівень

виконання розкриває головну цінність твору, виявляє його технічно-інструктивний характер. Так, Е. Денисов, говорячи про власні дві п'єси для флейти соло «Пастораль» та «Рух» (1983), указує: «Про ці „Дві п'єси...” казати немає чого. Вони найменш цікаві з усього, що я написав, тому що постають, передусім, суто інструктивними п'єсами. Тут, у першу чергу, для мене стояло завдання реалізувати в достатньо цікавій художній формі найбільш різноманітні, у тому числі й багато зовсім ще маловідомі технічні прийоми гри на флейті» [368, 305]. Однак насправді інструктивні твори мають цінність: вони суттєво активізують процес оволодіння виконавцями більшістю нових засобів виразності.

Таким чином, традиційні та новітні засоби виразності в духовому академічному музично-виконавському мистецтві перебувають у синтезі [102, 79]. Їх взаємопроникнення та взаємозбагачення є проявом сучасної художньої свідомості композитора та виконавця, що відображає оновлену емоційно-образну палітру сучасного музичного мистецтва. Сприйняття автором, виконавцем, а також слухачем складної системи традиційних і новаторських виражальних засобів зумовлено художньою, образно-драматургічною цілісністю музичного твору. Наслідком такого розуміння системи виражальних засобів сучасного духового соло стало народження багатьох художньо оригінальних композицій, які можна охарактеризувати словами Е. Денисова: «Справжній твір не “одномірний”, та чим далі проникаємо ми у його таємниці, тим більший захват ми відчуваємо. Але ж завжди, скільки б раз ми не повертались до цього твору та як глибоко б не проникав у нього наш аналітичний погляд, завжди залишаються ще одні двері, які виявляються зачиненими. Та у цій невичерпності – сила й особлива привабливість усього істинно великого в мистецтві» [116, 136].

4.3. Трансформації художньо-образного аспекту духового соло

Конструкційні вдосконалення духового інструментарію, уможливлена цим участь духових інструментів у відтворенні складних художньо-філософських концепцій, відображення в них значного ускладнення технічного боку інструментального виконавства, починаючи від Л. Бетховена й, далі, упродовж епохи

Романтизму, підготували якісні зрушення у ХХ ст., стосовні не лише технологічного, але й художнього рівнів духового солю.

Нові мистецькі горизонти було відкрито перед музикантами-духовиками вже в останній чверті ХІХ ст., коли почали відбуватися докорінні зміни у стильових основах художньої творчості, що, своєю чергою, потребувало нових інструментально-виражальних засобів їх втілення. Так, виконання в Парижі першого симфонічного твору К. Дебюссі, який приніс визнання композитору, а саме прелюда «Післяполудневий відпочинок фавна» (22 грудня 1894 року), як відомо, стало одним із найпереконливіших свідчень формування в музиці естетико-художніх засад імпресіонізму. Л. Кокорєва зазначає: «Герої музики Дебюссі – це Фавн, Ундіна, наяди, сирени, тобто міфологічні персонажі. Зникає тема боротьби, тема самотнього, несприйнятого героя, відторгнутого світом, тема кохання у романтичному розумінні» [158, 12].

Отже, романтична естетика з її сповідальними, глибинно-особистісними інтонаціями героя-романтика, його боротьбою за право бути почутим, в імпресіонізмі поступається місцем іншій змістовності, де людина постає в її важливій природній сутності – у злитті в гармонії зі світом. Водночас, як уже зазначалося вище, з початку ХХ ст. формується стильовий плюралізм. В умовах зміни різних епох історії культури природним був їх діалог, відтак при всій антитетичності ХІХ і ХХ ст., у творчості тогочасних митців часто виявлялася тяглість традицій, відбувалося вбирання досвіду музичної культури попередніх епох. У контексті діалогу двох епох на межі ХІХ – ХХ ст., еталонні духові твори солю минулих періодів, що отримували нові, відповідні до специфіки нової епохи інтерпретації, ставали чинниками подальшого розвитку духового мистецтва, стимулюючи композиторські та виконавські ініціативи. У цьому процесі виявлявся інтерпретаційний потенціал композиторського тексту.

У синтезі різнорідних творчих тенденцій відбулося не знане в попередні періоди розширення й оновлення панорами художньої образності музичних композицій. Засобами її розкриття були кристалізація нових особливостей музичної мови, трансформації у сфері музичної форми, що характеризується істотною різноманітністю, зокрема її укрупненням, еволюція музичних жанрів, продовження життя в нових формах характерних рис стилів

попередніх епох тощо. Твори духового соло отримували своєрідні родові риси від багатьох жанрів академічного музичного мистецтва. Серед них: концерт, поема, сюїта, фантазія, монолог, імпровізація, етюд, соната тощо. Зазначене жанрове різноманіття своєю чергою сприяло формуванню багатоплановості композиційних, драматургічних, емоційно-образних, художньо-виражальних характеристик композицій духового соло ХХ – початку ХХІ ст. У вказаному контексті, як зазначалося вище, відбулося збагачення виконавського тексту: формування нових виконавських прийомів, вирішення невідомих у ХІХ ст. технічних завдань більш глибоко осмислювалось як засіб розкриття не типових для попередніх періодів індивідуальних художніх концепцій. Усе це мало зворотний вплив на духовий музичний інструментарій, сприяло його подальшому вдосконаленню, мало виняткове значення для піднесення його у ХХ ст. до рівня тих інструментів, які в попередні періоди вже здобули статус солюючих, концертних.

Вищезазначене засвідчує, що провідне річище розвитку духового музичного інструментарію у ХХ – на початку ХХІ ст. спрямоване до його універсалізації, тобто досягнення на основі конструкційної специфіки духових інструментів такого рівня розвитку відповідними галузями композиторської творчості та виконавства, на якому виявляється здатність до створення самостійних, довершених, найрізноманітніших за своїм образним змістом художніх концепцій. Водночас у витлумаченій у такий спосіб універсалізації виразно виявляється індивідуалізація інструментального звучання, пов'язана з максимальним увиразненням неповторних рис як окремих духових інструментів, так і художньо-образного змісту конкретних творів, що потребувало відповідних виконавських прийомів, усвідомлення унікальності звучання кожного конкретного духового інструмента. Указані ознаки простежуються у таких творах соло, як сюїта «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя Б. Бріттена, Фантазія для фагота М. Арнольда, Три імпровізації для саксофона Р. Ноди, цикл «З подорожніх вражень» – чотири імпровізації для валторни В. Буяновського, «Соло» для труби Е. Денисова, Імпровізація для тромбона Е. Креспо, Капричіо для труби К. Пендерецького та ін.

Нові риси духового соло формувалися впродовж ХХ ст. поступово, особливо виразно стали виявлятися в другій половині ХХ ст. Тоді на основі рельєфно виявлених іще в 1960–1980-х

пошуків нових засобів виразності, технологічної багатогранності духового інструментарію, контрастно виступила його універсалізація-індивідуалізація, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. продовжує поглиблюватися.

Найбільшою мірою в наявних на сьогодні композиціях соло для духових академічних інструментів представлено різні варіанти картинно-зображальної образності. Вона має місце в таких творах, як «Танець кози» для флейти соло А. Онеггера, «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло Б. Бріттена, «Шлях великого поїзду» («Паротяг») для флейти соло Я. Кларка, цикл «Посвяти» для кларнета соло Б. Ковача, Фантазія для фагота соло М. Арнольда, твір «*In B*» для саксофона-сопрано соло Г. Гаврилець, п'єса-присвята Т. Докшицеру для труби соло І. Жванецької, дві п'єси для тромбона соло А. Скобелева, етюд-картина «Зранку з високого замку» для саксофона-альта соло З. Ковпака, концертна фантазія для труби соло М. Арнольда та в багатьох інших композиціях.

Натомість у кількісно невеликій групі творів духового соло виявляється імпровізаційність. Найвиразніше вона розкривається в академічних композиціях для саксофона соло. Це – три «Імпровізації» Р. Ноди, цикл п'єс «П'ять соло» для саксофоніста Л. Самодаєвої, імпровізаційний твір «Трішки музики на честь Адольфа Сакса» для саксофона соло В. Рунчака, винятково ефектна, надзвичайно динамічна п'єса Е. Креспо «Імпровізація» для тромбона соло. Витончена своєрідність імпровізаційного мовлення виявляється у творі «*Concoursuono*» («Злагодженисть звучання») для валторни соло Л. Грабовського.

Наступну (у бік кількісного зменшення) групу творів духового соло утворюють композиції оповідно-декламаційного характеру. Поміж найбільш художньо-значущих композицій відзначимо цикл «П'ять заклинань» для флейти соло А. Жоліве, «Буденні монологи» для кларнета соло І. Пауера, «Монолог» для кларнета соло Є. Станковича, «Промову» для саксофона-баритона соло О. Щетинського, «Монолог» для труби соло Г. Кóхана та ін.

Медитативна споглядальність виразно відтворюється, насамперед, у п'єсі «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі, а також у Партиті для флейти соло Л. Дичко, п'єсі Л. Юріної «Розпади» для тромбона соло, композиції Е. Вареза «Щільність 21,5» для флейти соло тощо.

Ліричний характер інтонування притаманний сольному інструментальному мовленню таких композицій, як Поема для флейти соло Л. Дичко, «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло В. Мартинюк, «Руська пісня» для валторни соло В. Буяновського, «Арія» для тромбона соло О. Щетинського.

Низка композицій соло має підкреслено епатажний характер. Насамперед, це твори В. Рунчака – «Номо Ludens V – Інтерв'ю із заїкою, або сім хвилин у трубу» для труби соло, «Номо ludens IX (обое: я і гобой), дев'ять невинуватих зупинок для „гулящого” гобоїста» для гобоя соло, а також «Номо ludens XI» для фагота соло, «Номо ludens VI, пара анекдотів на всім відому тему» для тромбона соло, «Номо ludens VIII, три присвяти для туби соло» та ін.

Віртуозною технікою позначено одну з найпопулярніших композицій соло в репертуарі сучасних музикантів-трубачів – п'єсу виконавця-трубача й композитора А. Візутті «Каскади» для труби соло. Дрібна віртуозна техніка є показовою ознакою твору «Баста» для тромбона соло Ф. Рабе, композиції «Рух» для флейти соло Е. Денисова [83].

Певна кількість творів має художньо-інструктивний характер. Розкриття технологічного потенціалу духового інструментарію, окреслення його новітніх виражальних можливостей виявляється у п'єсах: «Соло» для флейти, гобоя та труби Е. Денисова, 20 етюдів-прелюдій для флейти соло М. Платонова, п'єса «Колаж» для фагота соло Б. Бартолоцці, Каприс для флейти соло В. Зверєва, п'єса «Вивчення звуків» для гобоя соло Х. Холлігера, Фантазія для кларнета соло Д. Відмана та інші.

Отже, вибудовується ряд, де в послідовності груп творів відображено зменшення їх кількісного показника: композиції картинно-зображального, яскравого художньо-інструктивного, імпровізаційного та оповідно-декламаційного, медитативно-споглядального, ліричного спрямування. Замикає цей ланцюг група віртуозних та підкреслено епатажних п'єс. Указані спостереження дозволяють зробити наступні висновки. Велика доля композицій, де переважає картинна зображальність, що вперше стала типовою для музики Романтичної доби, засвідчує її виразну інерцію в духовому соло ХХ ст. Не випадковою є й істотна доля п'єс інструктивного спрямування. Уперше в історії інструментальної музики жанр етюд почав активно розвиватися на межі ХVІІІ–

XIX ст., коли вперше вона піднялася до рівня, позначеного здатністю втілювати лише власними засобами складні художні концепції. Нові вимоги щодо виражальної і технічної палітри музичного мистецтва висунула епоха Романтизму. У жанрі етюд найбільшою мірою було виявлено самоусвідомлення музичним мистецтвом цих процесів. Збільшення кількості п'єс інструктивного спрямування у XX ст. знову було зумовлено необхідністю опанування нових технічних і виражальних завдань, які висунула музична практика XX ст. Про це й свідчить, зокрема, написання композицій віртуозного типу, що відображали досягнення нових обр'їв в опануванні можливостей духових інструментів, порівняно з XIX ст. Наявність епатажних творів соло є одним із свідчень того, що духові інструменти, які в Класицистській та Романтичний періоди були здебільшого акомпануючими, тепер не лише на новому витку історії музичної культури стали солюючими. Духова музика піднялася до рівня, коли в ній почали відображатися провідні тенденції та процеси, які у специфічних формах пронизали всю музичну культуру XX – початку XXI ст., виявляючи її конкретно-історичну неповторність. У цьому випадку ідеться про підвищений ступінь експериментаторства у постмодерний період, що виразно виявився в інструментальній музиці, оперній творчості, драматичному театрі тощо. Наголосимо, що сучасні автори, які пишуть твори духового соло, як правило, обізнані не лише з традиційною виражальною палітрою обраних ними інструментів, але й усвідомлюють та використовують широкий потенціал їх новітніх, нетрадиційних засобів виразності.

З художньо-образною палітрою духового соло безпосередньо пов'язана інструментальна спеціалізація. Так, найбільше композицій картинно-зображального характеру написано для флейти та кларнета. При тому у флейтових творах соло, порівняно з кларнетовими, особливо виявлено емоційно-образну різноманітність. Це засвідчують, зокрема, мрійливо-ламентозний «Сірінкс» К. Дебюссі, споглядальний «Образ» Е. Боцца, витончено-лірична «Пастораль» Е. Денисова, сповідально-філософська Поема Л. Дичко, художньо-інструктивні та «інтуїтивно-сповіщальні» композиції М. Платонова (20 етюдів-прелюдій) та ін. У композиціях для флейти соло найбільшою мірою виявляється також художньо-інструктивна спрямованість, адже флейта є найбільш

«задіяним» композиторами духовим інструментом. Кларнет виразно розкривається у творах картинно-зображального та оповідно-декламаційного характеру («Монологи» І. Пауера, Е. Кшенека, Є. Станковича).

Дещо вужчим є образно-емоційний діапазон у творах соло для гобоя, фагота і саксофона. Відповідні п'єси переважно імпровізаційні («Монодія» для гобоя соло Г. Розенфельда, «Гуцульські старосвітські награвання» для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба, «Імпровізації» для саксофона соло Р. Ноди) та художньо-інструктивні (П'ять етюдів для фагота соло Е. Денисова). Низка творів має оповідно-декламаційний характер («Промова» для саксофона-баритона соло О. Щетинського, «Ворожіння» для саксофона-альта соло Є. Подгайца).

Кількісно меншою є група творів соло для мідних духових інструментів. У ній, як і у творах соло для дерев'яних духових, переважають картинно-зображальні твори. Кількісний показник інших емоційно-образних градацій є мінімальним. Однак, саме серед таких творів є деякі оригінальні в художньо-образному відношенні п'єси. Це, зокрема, віртуозна композиція для труби соло «Каскади» А. Візутті; віртуозність притаманна й найбільш епатажному, неординарному творові В. Рунчака «Номо Ludens V – Інтерв'ю із заїкою, або сім хвилин у трубу» для труби соло. Попри те що кількісний показник таких п'єс є невеликим, показово, що завдяки їх художній оригінальності вони є в репертуарі майже всіх музикантів-духовиків відповідних спеціалізацій. Оригінальність вищеназваних композицій соло ґрунтується, передусім, на максимальності використання художньо-виражального потенціалу означених мідних духових інструментів, зокрема, на відтворенні їх віртуозно-технічних можливостей, представлених у названих композиціях дрібною, крупною, а також комбінованою віртуозно-пальцевою технікою музиканта-соліста.

Не властивий оркестровим партіям для тромбона в музиці романтичної доби характер музичного мовлення виявляється в таких п'єсах для цього інструмента, як медитативно-споглядальні «Розпади» Л. Юріної та лірична «Арія» О. Щетинського. Зокрема, мелодійність, співучо-ліричний характер інтонування у п'єсах для тромбона засвідчує, що у ХХ ст. сформувався інший «образ» як духового інструментарію загалом, так і кожного духового інструмента. Тепер їм стали підвладні типи інтонування, які раніше

вважалися характерною ознакою інших, приміром, струнних інструментів. Отже, подібно до того, як у найрізноманітніших явищах мистецтва стиралися раніше неперехідні межі між стилями, жанрами, видами мистецтва, сферами художньої культури, так у мікромасштабах, специфічно відбувалися трансформації, розмивання узвичаєних у свідомості музикантів, реципієнтів музичного мистецтва меж між певними «образами» духових музичних інструментів, змінювалися уявлення про типові для них раніше технічні й художньо-образні можливості.

У цьому сенсі й характерно, що такий інструмент, як туба, що в попередні періоди відігравав в оркестрі винятково допоміжну роль, тепер мав у своєму розпорядженні досить різноманітний у художньо-образному відношенні репертуар. Це – п'єси картинно-зображального (М. Арнольд «Концертна фантазія»), імпровізаційного (В. Рунчак «Homo Ludens VIII», три присвяти для туби), художньо-інструктивного (К. Пендерецький «Капричіо»), а також оповідно-декламаційного (Г. Кóхан «Монолог») характеру. У вказаному контексті варто відзначити імпровізаційні композиції, показові, насамперед, для музикантів-концертантів, солістів, та художньо-інструктивні твори, великою мірою призначені для тренування технічного апарату музиканта-соліста, зрештою чітко сформовану, виразну образну палітру вказаних творів, сконцентровану в партії лише одного соліста-тубіста, що є типовим для самостійних, у тому числі сольних музичних творів, а не для оркестрових фрагментів акомпануючого характеру.

Збагачення образної панорами духового соло мало одним зі своїх проявів ствердження програмності як характерну тенденцію його розвитку впродовж XX – початку XXI століть. Програмність у її основних різновидах (узагальнена, сюжетно-узагальнена, послідовно-сюжетна) значною мірою сприяє розширенню палітри засобів виразності кожного духового інструмента. Послідовно-сюжетний тип програмності в академічному духовому соло майже не відтворений. Адже традиційно невеликий масштаб композицій духового соло, скромність палітри засобів виразності, психофізіологічна складність одноосібного виконавського процесу унеможливають широке розгортання сюжетно-послідовної художньої образності твору.

Водночас обмеженість композиторської палітри засобів виразності можливостями лише одного духового інструмента,

змушувала авторів композицій соло до виявлення художнього змісту твору в його вербальному аспекті. Роль програмності розкривається, насамперед, в уточненні художнього змісту твору. У ній відображається не лише неповторність художньо-образного змісту композиції, але й унікальність творчого обдарування композитора, його здатність до вербального, максимально концентрованого означення художнього змісту його творіння.

Так, у сюїті «Шість метаморфоз за Овідієм» Б. Бріттена для гобоя соло до кожної з шести п'єс композитор подає стислий коментар програмного характеру. У них автор концентровано відтворює сюжетну лінію, в якій розкриваються образи давньогрецької міфології – Пан, Фаетон, Ніоба, Вакх, Нарцис, Аретуса. Наголосимо, що яскраво виражена індивідуальність образів, дієвість лаконічних сюжетів п'єс передається засобами лише одного одноголосого інструмента – гобоя. Б. Бріттен максимально наближує стародавніх героїв до сучасності завдяки використанню новітніх засобів музичної виразності. Водночас головним виражальним засобом є мелодія, створення неповторних художньо-музичних образів засобами лише одноголосого звучання інструмента у виконанні соліста-гобоїста.

Протягом аналізованого періоду відбулась еволюція програмних рис духового соло: якщо в першій третині ХХ ст. ця група творів лише формувалася, то найважливішою рисою духового соло кінця ХХ – початку ХХІ ст. є постійне використання програмності як іноземними, так і українськими композиторами. Найбільш часто вживаним є узагальнений (позасюжетний) тип програмності.

Так, багата палітра тонких градацій емоційно-психологічних станів має передаватися виконавцем в інструментальному інтонуванні у п'єсі «Сірінкс» для флейти соло (1912) К. Дебюссі¹⁴.

¹⁴ З історії народження цього шедевр духового соло К. Дебюссі відомо мало. П'єса призначалась первісно для театральної композиції «Психея», саме в такому статусі вона й утвердилась у свідомості музикантів, тобто як п'єса для «Психеї» [158; 384; 389]. Отже, виконання цього флейтового соло супроводжувало танець балерини (Психеї), яка в білому вбранні танцювала босоніж при свічках. Історія зберегла й імена перших виконавців названої п'єси – це видатні французькі флейтисти Луї Фльорі (1878–1926) та Марсель Муаз (1889–1984). Музиканти часто виконували це флейтове соло в концертах в одноосібному інструментальному представленні, що, ймовірно, надихнуло К. Дебюссі до зміни назви композиції на «Флейта Пана». Варто звернути увагу на перейменування твору Клодом Дебюссі, надання йому назви з чітким інструментальним означенням («Флейта

Це – перший визначний твір в історичному розвитку духових композицій соло після творінь Й.-С. Баха (Партита *a-moll* для флейти соло), Г.-Ф. Телемана (12 Фантазій для флейти соло), Ж.-Б. Буаморт'є (Сюїти для флейти соло), К.-Ф.-Е. Баха (Соната *a-moll* для флейти соло). Досягаючи глибокої індивідуалізації звучання інструмента у відтворенні картинної образності в цьому творі, К. Дебюссі утверджує універсальність можливостей тогочасної академічної флейти, максимально використовує широкий спектр засобів виразності, у такий спосіб окреслюючи новий статус духового соло, порівняно з епохами Класицизму та Романтизму, вже на початку ХХ століття.

Мелодично-гнучке, імпровізаційне соло флейти в томній чуттєвості хроматичних ходів має спільні риси зі звучанням флейти в «Післяполудневому відпочинку Фавна» цього самого композитора. Водночас, поряд із оновленням традиційної палітри інструментального мовлення, виняткового значення у творі набувають засоби виразності, що перебувають за межами власне звучання інструмента: як надзвичайно дієвий засіб виразності К. Дебюссі використовує тишу. У листуванні з відомим музичним діячем, композитором Е. Шоссоном, К. Дебюссі під час роботи над

Пана»). У такий спосіб композитор пророкував самодостатність одноосібного інструментально-художнього виконавства, зокрема на флейті. С. Яроциньський характеризує флейту у творчості К. Дебюссі наступними словами: «Флейта зазвичай пробуджує в нас настрій сільської ідилії, а тим часом скільки відтінків меланхолії та занепокоєння дістає Дебюссі з її чарівного звучання у прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна», «Флейті Пана», «Сонаті для флейти, альту і арфи» і навіть у фортепіанних партіях вокальних творів, таких, як перша з «Пісень Білітіс», «Фавн» (початок) з другої збірки «Галантних святкувань» або перший «Античний епіграф» [384, 207].

Твір з назвою «Флейта Пана» вже існував у творчому доробку великого майстра, відтак під час першого видання флейтового соло у 1927 році редактор і видавець Жан Жобер розширив назву – «Сірінкс – флейта Пана» [389]. З часом друга половина назви твору була вилучена, отже, сьогодні композиція відома як «Сірінкс». Безперечно, назва твору виявляє його зв'язок із давньогрецьким міфом про бога Пана та німфу Сірінгу, містить, таким чином, алюзію на трагізм почуттів володаря пасовищ і лісів через відсутність взаємного кохання. Отже, самотнє звучання флейти Пана, власноруч зробленої ним з очерету, в який, тікаючи, перетворилася Сірінга, є основним художньо-образним змістом твору. У зв'язку з цим цікавою є певна подвійність значення назви твору. З інструментально-конструкційної точки зору сірінкс – це давньогрецька одноствольна флейта або ж багатоствольна флейта Пана. У художньому значенні – це уособлення образу чарівної німфи Сірінги, яка за власним бажанням постала відповідним матеріалом (очеретом), з якого міфологічний бог Пан створив флейту.

оперою «Пеллеас та Мелізанда» писав: «Я скористався серед іншого – щоправда, абсолютно несподівано – засобом, який мені здається досить рідкісним, а саме тишею як фактором експресії і, можливо, єдиним методом, що підкреслює емоційні переваги цієї фрази» [384, 209]. Показовим з цього погляду є вже перше речення п'єси «Сірінкс». Композитор, впроваджуючи паузи тривалістю в одну шістнадцяту як на слабкій, так і та сильній долях такту, досягає ефекту емоційної концентрації, стверджує художньо-образну кульмінацію всього першого речення твору. Саме тиша стає ключовим засобом виразності на початку та завершенні кожної з фраз, сприяє максимальній фіксації уваги на висловлюваних у музиці почуттях. С. Яроциньський стверджує: «Майже вся музика Дебюссі виникає з тиші, часом завмирає та заглиблюється в неї, якби вслуховуючись у таємниці життя й смерті, у „надчуттєве”» [384, 209].

Звертає на себе увагу й відтворена в музиці перманентна чуттєва зосередженість (постійно повторювана ритмічна фігура чверті з точкою та двох тридцять других нот). Ефект гіпнозу, оціпеніння від непередбачуваності розвитку найвеличнішого з почуттів – кохання – зберігається протягом усієї композиції. Ні виконавець, ні слухач не отримують можливості послаблення уваги, зменшення чуттєвої концентрації [104, 158].

Засобом виразності стає використана композитором у п'єсі певна частина діапазону інструмента. Мова йде про традиційний діапазон флейти, який не виходить за межі нижнього та середнього регістрів (до першої октави – *мі-бемоль* третьої октави). Тобто в цій композиції автор застосовує лише базовий регістр флейти, досягаючи необхідного художньо-образного ефекту. Жодна нота верхнього регістру флейти, який, наголосимо, потенційно може простягатись аж до *мі – фа* четвертої октави, не використовується. Таким чином, К. Дебюссі уникає різкого, напруженого, дещо «металевого» характеру звучання флейти у верхньому регістрі, натомість стверджує превалювання звуків середньої регістрової шкали, зосереджуючись на більш природному – ясному, прозорому тембрі флейти. Тим самим засвідчується тонке розуміння К. Дебюссі специфіки звучання названого духового академічного інструмента.

Високого рівня сягає деталізація артикуляційного аспекту тексту п'єси, тобто специфічної інструментальної звуковимови. На виняткове значення артикуляції у розкритті художнього змісту творів К. Дебюссі вказує С. Яроцинський: «Важливу роль виконує в його музиці артикуляція. Достатньо переглянути будь-яку з його партитур, щоб переконатися, наскільки багатий арсенал, з якого творець „Післяполудневого відпочинку фавна” черпає артикуляційні засоби, надаючи власній музичній ідеї відповідні звукові обриси» [384, 191]. Превалювання інтервалів секунди й терції, що потребують їх надзвичайно виразного інтонування (зокрема малих та великих секунд), зумовлює виняткову рельєфність звукової «промови». Важливо відзначити, що найвищий ступінь артикуляційної деталізації має місце у фрагментах твору, складних для виконання за метро-ритмічною організацією. Зокрема, повторюваний ритмічний малюнок (вісімка з крапкою та дві тридцять другі ноти в низхідному русі) укладається в інтервал великої терції. Артикуляційна виразність виявляється також у використанні коротких форшлагів у тріолях вісімками на кожній другій ноті. Введення у повільну, спокійну мелодію елементів дрібної віртуозної техніки сприяє досягненню емоційної гнучкості, тонких емоційно-психологічних градацій у відтворенні художнього змісту [104, 157].

Отже, композиція «Сірінкс» К. Дебюссі для флейти соло виразно засвідчила процес набуття академічними духовими інструментами універсальності, основою якої є взаємозумовленість інструментально-конструкційної, технологічно-виконавської (в широкому сенсі) досконалості та образної, естетичної довершеності художнього змісту музичного твору.

Деякі твори не мають розкритої в поетичному тексті, їх назвах або визначеній іншим способом програмності. Однак вона завуальовано проступає в інтонаційній основі, різного роду алюзіях, що при їх розгляді в контексті життєвих колізій авторів таких творів націлюють на певні висновки щодо образного змісту аналізованих п'єс. Тим самим указані п'єси виразно засвідчують, що духове соло у ХХ ст. не лише піднялося до рівня сольної сфери музичного виконавства, виразно втілило в собі двоєдину тенденцію універсалізації-індивідуалізації духового мистецтва, а стало мистецькою цариною, що відобразила складність і багатоманітність індивідуальних художніх картин світу зазначеного періоду. Однією

з таких композицій. Одним із таких опусів є Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського (1920), присвячені кларнетисту-аматору Вернеру Рейнхарту. Їх створення було своєрідною подякою за його допомогу в постановці балету-пантоміми «Історія солдата, або Казка про солдата та чорта» (1918). «Пошуки мецената були довгими й спочатку здавалися зовсім безнадійними, поки, нарешті, компаньйонам не пощастило звернутись до Вернера Рейнхарта, промисловця з міста Вінтертура, який прийняв найбільш гарячу участь у проекті. Як згадував згодом Стравінський, Рейнхарт сплатив „все і вся” й, на довершення, навіть замовив саму музику. В подяку Стравінський присвятив і подарував йому рукопис, а також створив чудовий цикл Три п'єси для кларнета соло – Рейнхарт був кларнетистом-аматором» [295, 97–98].

Художній зміст зазначених п'єс пов'язується з образом Чорта з вищезначеного балету. Відтворення цього образу відбувається засобами саме кларнетного звучання. «Після того, що будова кларнета *in A* була використана в „Історії солдата” і у зв'язку з тембральною характерністю цього інструмента, складається впевненість про смисловий зв'язок Трьох п'єс із кларнетною партією Чорта. Її підтримує велика кількість форшлагів, які наявні у всіх трьох п'єсах і надають музиці глузливої інтонації, іронічності» [39, 131].

Характерною рисою циклу є також використання фольклорних елементів, найбільшою мірою притаманних «руському» періоду творчості композитора (1908–1923). А вже завершення та прем'єрний показ «Історії солдата», після якого майже одразу з'явилися Три п'єси для кларнета соло відбулись у Швейцарії, тобто в період складних життєвих випробувань для композитора. Як зазначає С. Савенко: «„Казка про солдата” ознаменувала прощання Стравінського з батьківщиною. Він став емігрантом мимо власної волі, опинившись відрізаним від Росії війною та революцією» [295, 101]. Це тяжке духовне потрясіння ускладнювалося непростим матеріальним становищем. Саме тому «Історію солдата» було створено для «...маленького пересувного театрику, де можна було б давати музичні спектаклі, спеціально написані для невеликого складу артистів і музикантів» [295, 97–98]. Відтак І. Стравінський, тяжко переживаючи вимушений розрив з Батьківщиною та, водночас, будучи вдячним В. Рейнхарту за фінансову допомогу в постановці спектаклю, імовірно, дарує

меценату-кларнетисту п'єси соло, художньо-образний зміст яких містить символіку найдорожчого для композитора – Вітчизни, країни, якої вже немає і, щонайстрашніше, вже ніколи не буде.

Символом Батьківщини в цих кларнетових п'єсах соло постає образ скомороха. З історії культури відомо, що творча практика скоморохів позначалась універсалізмом, вони грали, співали, танцювали, пародіювали, представляли фокуси, трюки, здійснювали різноманітні театралізовані сценки, до яких залучали якнайбільшу кількість глядачів. Окрім веселих, пустотливих, грайливо-бешкетних дійств, скоморохи були задіяні й у інших, навіть у похоронних процесіях. Їхня творчість була невід'ємною складовою народних ігрищ, свят, усіляких обрядів, містила в собі передумови багатьох пізніших форм культури, отже, відіграла в її історії непересічну роль, тому, імовірно, виявляється не випадковим звернення до неї І. Стравінського.

Опосередкованим свідченням того, що в художній образності п'єс для кларнета соло зі згаданого кларнетового циклу наявні мотиви скоморошества, є праця композитора над двома балетами. Це – «Байка про лисицю, півня, kota і барана» (1916) й «Весіллячко» (1922), в яких яскраво виявилася колоритна стилістика скоморохів. Написання цих балетів відбувалось одночасно з вищевказаним циклом, а саме з кінця 1914 року у Швейцарії [104, 156].

Відтворюючи образи скоморохів за допомогою виражальних можливостей лише одного інструмента (кларнет *in A* – перша та друга п'єси, кларнет *in B* – третя п'єса), І. Стравінський також своєрідно стверджує процес універсалізації кларнета, засобами якого втілюється музика, різна за художньо-образним змістом.

Перша п'єса кларнетного циклу соло має спокійний, наспівний характер. Використання короткого форшлагу вже на першій ноті композиції, його подальше часте впровадження є одним із характерних засобів розкриття образу скомороха. Перемінність розміру (2/4 – 5/8 – 2/4; 5/8 – 7/8 – 5/8; 2/4 – 3/8 – 2/4), а також цезури, що зумовлюють мотивну структуру мелодії (натомість типове для академічної музики фразування відсутнє), сягають народно-пісенної традиції. Превалює нижній регістр діапазону кларнета з оксамитово-густим, затемненим відтінком тембру інструмента строю *in A*. Штрихом легато поєднано звуки в межах інтервалів від секунди до нони. Так створюється образ

сумного награвання скомороха, що водночас кореспондує з тодішнім психологічним станом композитора.

У другій п'єсі змальовується рішуче нескорення, незгода з обставинами буття, колізіями долі. Вільний звуковий потік з відсутністю означення тактів, короткі форшлагги простягаються в межах максимально повного (для першої чверті ХХ століття) діапазону кларнета: *мі* малої – *соль* третьої октави. Використовується надзвичайно високий рівень віртуозної пальцевої техніки як дрібної, так і крупної. Скоморох І. Стравінського у цій п'єсі циклу – музикант-бунтар. Звучання кларнета *in A*, зберігаючи густе, тембрально затемнене забарвлення, надає драматичного відтінку всій композиції.

Третя п'єса побудована на стрімких танцювальних народних інтонаціях, що підкреслюються перемінністю розмірів та метроритмічних структур. Суттєво активізується артикуляційно-штриховий аспект п'єси, зберігається використання коротких форшлагів, що є своєрідним «лейтмелізмом» образу скоморохів. У цьому контексті заміна видового інструмента *in A* на кларнет *in B*, позначеного просвітленим, ясним звучанням та прозорістю тембру, стає художнім символом вічного образу Вітчизни, де скоморох-виконавець є одним із тих явищ, пам'ять культури про які не знищив час [104, 155].

Варто відзначити, що в українській музиці вищеописані, типологічні для духового соло в європейській культурі ХХ – початку ХХІ ст. тенденції, виявились надзвичайно виразно. Не випадково в сучасному концертно-конкурсному та педагогічному репертуарі вітчизняних виконавців та викладачів особливе місце посідають твори соло саме українських композиторів. Виконавська практика зумовила їх класифікацію на дві великі групи. Перша – твори, які проходять апробацію у виконавців та слухачів на творчу життєздатність. Другу групу складають твори, які мають абсолютне виконавське та слухацьке визнання. Поміж них уже класичні сьогодні композиції Л. Колодуба та Л. Дичко.

Так, у творчості Левка Колодуба простежується надзвичайно дієва увага до академічних духових інструментів. Практичне знайомство композитора з духовими інструментами відбулося ще в шкільні роки, коли він навчався в Харківській школі-десятирічці по класу кларнета. До цього періоду належать і перші проби композиторської майстерності. М. Загайкевич указує: «Одним з

перших творів Левка Колодуба був марш для духового оркестру, який одразу ж і прозвучав у виконанні його шкільних друзів» [128, 5]. Згодом, навчаючись у Харківській консерваторії на історико-теоретичному і композиторському факультетах, митець не залишив професійного навчання грі на кларнеті. Тоді народжуються такі програмні твори як Пісня й Танець для кларнета в супроводі симфонічного оркестру. «Задумані та написані в ескізах 1948 року, вони були остаточно завершені й оркестровані під час навчання Л. Колодуба на першому курсі вузу. Обидва твори декілька разів виконувались студентським оркестром і, зрозуміло, автором (в ролі соліста). У цих творах приваблює насамперед чуття оркестрових тембрів і особливо щедre використання виражальних можливостей духових інструментів, що й надалі залишиться відмінною, вирашною прикметою композиторського почерку Левка Колодуба» [128, 9].

Відомий виконавець на тубі – викладач та керівник багатьох ансамблевих колективів В. Слупський – стосовно композицій Л. Колодуба для духових інструментів, зазначає: «Аналізуючи його твори, виконуючи його музику, хочу зазначити, що йому відомі усі найкращі індивідуальні особливості та можливості кожного духового інструмента» [315, 108].

Притаманна Л. Колодубу зображально-картинна художня образність вимагає щонайглибшого занурення у специфіку засобів виразності того чи іншого духового інструмента, у такий спосіб активно розвиваючи можливості духового соло. Як указує О. Котляревська, «композитор переосмислює народнопісенні джерела в дусі багатобарвних, сповнених колористичними ефектами музичних „живописних картин”» [165, 12].

Добра обізнаність зі специфікою музичного мовлення духових, заклала великі потенційні можливості автора до подальшого різноманітного використання духового інструментарію вже у зрілий період творчості композитора. У палітрі виражальних засобів цих творів повною мірою відображається художньо-образне мислення Л. Колодуба, його композиторський стиль, який, за влучним висловом О. Котляревської, свідчить про «...міцне вкорінення у фольклорний ґрунт і схильність до барвистого музичного звукопису» [165, 12].

Саме ці якості виявляються у програмному, добре відомому творі Л. Колодуба «Українські витинанки» для гобоя або саксофона

соло. Зазначений твір користується великою популярністю серед вітчизняних виконавців на духових інструментах (виконуються в редакції композитора від 1998 року). Окрім виконання гобоїстами, саксофоністами, існують спроби його інтерпретації кларнетистами. Означена композиція присвячена старовинному виду українського народного декоративно-прикладного мистецтва – витинанці, тобто вирізування, створювання ажурних паперових прикрас¹⁵.

Практичний акт народження витинанки на основі власного, глибоко-особистісного світобачення майстра спрямовує Л. Колодуба до музично-художнього втілення декоративної картинності саме у творі соло. Визначальні критерії феномена соло, а саме абсолютна індивідуальність виконання твору, використання повного арсеналу виражальних можливостей лише одного інструмента, попередньо визначеного композитором, у цьому випадку створюють необхідні передумови для передачі відповідної художньої образності – одноосібного акту творчості з осягненням його результативності [95, 122].

«Українські витинанки» – твір з узагальненим типом програмності. Відсутність сюжетної лінії, а також мінливий, позначений різкими контрастами характер усієї композиції вказують на складну асоціативність, зумовлену композиторським текстом. Часта зміна розміру, який представлений двома парами ($5/8 - 3/8$ та $3/4 - 2/4$), превалювання комбінованих штрихів (стаккато – легато), активне використання мелізматики (довгі та короткі форшлаги від однієї до трьох нот), значна роль агогіки, контрастний та витриманий типи динаміки відображають надзвичайно детальний процес творення (вирізання) витинанки майстром. Велика кількість різноманітних пауз (чверті, вісімки,

¹⁵ «Витяті з паперу елементи наклеювали безпосередньо на стіни, піч, сволок, або у вигляді ажурних фіранок декорували вікна та полиці – відголос цієї традиції ми дотепер можемо спостерігати у вигляді паперових сніжинок, що з'являються в громадських приміщеннях і оселях щозими» [330, 328]. Стосовно експонування витинанок та техніки їх творення (вирізування) на сучасному етапі О. Тихонюк пише: «Новим етапом розвитку витинанки стала функціональна зміна, а саме витинання суто експозиційного призначення. Це безумовно спричинило до художніх видозмін. Зокрема, нові пластичні рішення зумовили потребу в оформленні витинанок (фон, рамка, скло). Така подача вже не вимагала лаконізму й монументальності форми, узгодженої з інтер'єром, адже наклеєне на цупкий фоновий аркуш зображення давало змогу вирізати найтонші лінії чи з'єднувати окремі елементи умовно-тонким „перешийком”. Також відпала потреба у монолітному вирізуванні з цільного аркуша паперу – тепер композицію можна було скласти з окремих елементів» [330, 328].

шістнадцяті), які використовуються майже в кожному такті композиції, образно змальовують специфічні рухи художника-витинанкаря зі спеціальними ножицями. Кожний музичний мотив, фраза, речення складають самостійну тему, яка й символізує певний декоративний візерунок, тобто відповідає художньому образу картини-витинанки. Застосовуючи різні штрихові, регістрові, ритмічні, динамічні засоби виразності, Л. Колодуб в одноголосі відтворює художню контрастність декоративно-ажурних фігур. Звертає на себе увагу використання композитором імітаційно-поліфонічного прийому, яким автор виділяє контрастні за змістом витинанки. У кінці композиції Л. Колодуб вводить одноголосу орнаментально-декоративну, витіювато-грайливу мелодію, у такий спосіб підкреслюючи основну художньо-своєрідну рису витинанок – їх ажурну специфіку. У цьому контексті імпровізаційна винахідливість мелодії є проявом розширення виражальної палітри духового інструментарію. Про неперевершену здатність Л. Колодуба до окреслення в музиці картинних зображень свідчать слова М. Загайкевич: «Його талант явно тяжіє до сприйняття й відображення оточуючої дійсності через призму об'єктивних емоцій, „зорових” і картинних зображень» [128, 25].

Надзвичайно детальний та кропіткий процес витинання (вирізування) майстрами ліній орнаменту, які в безмежній кількості варіантів перетинають одна одну, відображено у творі в зверненні композитора до віртуозної дрібної пальцевої техніки (превалюють мелодичні побудови в межах інтервалів від секунди до квінти). Активне використання мелізматика, зокрема довгих та коротких форшлагів, значно підвищує вимоги щодо віртуозно технічних можливостей виконавців на духових інструментах. Проте цей твір є одним із переконливих прикладів безпосередньої зумовленості найрізноманітніших технічних прийомів художньою образністю означеної композиції, що є необхідним для виконання головного завдання музиканта-виконавця – донесення змісту твору до кожного слухача [95, 121].

У процесі співставлення, здавалося б, несхожих за характером тем-витинанок відбувається їх свідоме об'єднання в єдину композиційно сформовану картину, у своєрідний цілісний малюнок. Яскравим свідченням такого тлумачення змісту композиції є введення Л. Колодубом прийому багатозвуччя на

завершення твору. Саме акордове звучання, визначення звуків якого та кількість співзвуч автор віддає на розсуд виконавцеві (як і можливість виконати багатозвуччя), символізує цілісне, емоційно-змістовне бачення мистецтва витинанки як художньо-довершеного витвору мистецтва. Таким чином, використання композитором названого прийому зумовлено образною палітрою твору, відтак автор уникає в його застосуванні епатажної демонстративності та виняткового техніцизму.

Особливо цікавою в контексті зазначеної художньої образності твору є форма «Українських витинанок». Автор визначає основні два розділи *Andante* та *Allegro*. Кожний із них написаний у тричастинній формі (*Andante* – проста, *Allegro* – складна тричастинна форма). Але усвідомлення змісту композиції як процесу народження витинанок нівелює умовні кордони між частинами, наближаючи формально-композиційні закономірності твору до колажу. Такого роду перетворення досягаються невпинною динамікою розвитку тем, їх імпровізаційним характером, надзвичайно мінливою мелодичною лінією. За визначенням Я. Денисенко, теми «...наче „розкручуються” по спіралі» [115, 123]. Ритмічне подрібнення формує відчуття постійного пришвидшення руху аж до фінального багатозвуччя, утворюючи цілісний картинно-зображальний ефект.

Підсумовуючи вищезазначене, вкажемо, що основними здобутками композитора в цьому творі, важливими для розвитку виконавського аспекту духового соло, є наступні: усвідомлення й відтворення у виконавському процесі неповторної музичної образності; безпосередня зумовленість засобів музичної виразності художньо-змістовним наповненням музичної композиції, що є однією з важливих проблем, які стоять перед сучасними композиторами й виконавцями; розширення можливостей дрібної пальцевої техніки музикантів-духовиків; слухове опанування нетрадиційних трансформацій класичних музичних форм.

Перу композитора належать також «Гуцульські старосвітські награвання» та Скерцо, які автор пропонує для виконання гобоєм або саксофоном соло. «При загальній подібності цих трьох п'єс (опора на фольклорний матеріал, штрихова та реєстрова різнобарвність, грайливо-танцювальний характер), вони є достатньо різноманітними і, певною мірою, визначальними для стилю інструментальної музики композитора» [115, 123].

Одним із найбільш художньо-значущих творів царини духового соло в українській музиці є Поема для флейти соло Л. Дичко (1976). Його було представлено до обов'язкового виконання у другому турі Республіканського конкурсу виконавців на духових академічних інструментах, який проходив у Києві того самого року. Велика популярність Поеми серед сучасних флейтистів та поціновувачів духового мистецтва змушує музикантів-виконавців дедалі більше заглиблюватись у тонкощі музичного мовлення композитора для досягнення головної виконавської цілі – чіткого усвідомлення та виразної передачі художнього змісту композиції соло.

Відомо, що у творчому доробку Л. Дичко домінує музика для хорових колективів, але водночас має місце звернення мисткині до симфонічного оркестру, інструментальних ансамблів. Однак, на нашу думку, саме аналіз композиції для інструмента соло дозволяє виявити першооснови музично-інструментального мислення композиторки, з яких формувалася більш складна й багатопланова палітра інструментальних виражальних засобів [77, 62].

Поема для флейти соло Л. Дичко – лірико-трагічний твір, художній зміст якого (за свідченням самої авторки) пов'язано з подіями голодомору 1932–1933 років. Композиція написана у тричастинній формі. У першій частині *Andante* відтворюється образ знесиленої людини. У першій октаві, в динаміці *p*, без вібрато флейта звучить сумно та разом з тим «вагомо». Специфіка нижнього регістру флейти позначена оксамитовим тембром, водночас більшою доступністю тихої динаміки, аніж гучної; і в цьому криється особлива виразність передачі фізичної та душевної виснаженості людини (*Andante*). Такий характер звучання підкреслюють і цезури у середині першої та другої фраз. Важливим засобом виразності є мінімальні динамічні градації (*crescendo* та *diminuendo* в межах *p* – *mp*). У розвитку головної теми змінюється розмір: перше проведення теми $9/8+8/8$, друге – $9/8+12/8$, третє – $7/8+9/8+6/8$. Саме таке композиційно-мелодичне рішення майстрині зумовлює поступову концентрацію філософсько-сповідального характеру всієї композиції соло.

У мелодії відображено властивий стилю Л. Дичко тонкий проникливий ліризм, що водночас сягає глибинних особливостей національного світогляду: «Ліризм українського світогляду далекий від абстрактних міркувань. Тому закономірно, що найяскравішим

його проявом у музиці композиторки є мелодика – на диво гнучка та співуча» [46, 205].

Поступове ритмічне подрібнення мелодії, пришвидшення темпу та збільшення діапазону завдяки висхідним пасагам майже у дві октави створює емоційний стан нескореності людини викликам долі. Кульмінаційний розділ першої частини твору Л. Дичко характеризує як трагічний. Квінтово-секундові інтонації у третій октаві, використання прийому фруллато, динаміка *ff* передають максимальне емоційне напруження, душевні страждання людини.

Друга частина – *Vivace* – змальовує торжество темних сил. Тотальне панування темряви над людським єством відтворюється в кожній інтонації середньої частини твору. Композиторка блискуче використовує тут віртуозно-технічні можливості флейти, створює зазначений емоційно-образний стан засобами дрібної техніки. Короткі форшлаги, інтервали від секунди до септими на стаккатних чвертях, тріольні секундові фігурації в третій октаві у динаміці *f*, темп *Vivace* змальовують диявольський шабаш, відтворюють атмосферу суцільного хаосу, безладу.

Поліритмія, використання більш широких інтервалів (сексти, септими), тривале *crescendo* (майже на 14 тактів) підводять до кульмінації другої частини – апогею торжества темряви. Л. Дичко використовує тут четверту октаву (найвищий регістр флейти), впроваджує динаміку *fff*, незмінні «диявольські» короткі форшлаги та виконавський прийом фруллато (*frull*).

Крім зазначених двох драматургічних сил (людина та сили темряви), у творі присутня третя дійова особа, на перший погляд, непомітна, але дуже важлива – це його величність Час. Так, перша та друга частини завершуються ферматними тактами пауз (кінець першої частини – 4/8, кінець другої частини – 4/4). Саме звучачі паузи та їх своєрідні мікроаналоги – цезури – відтворюють величній часовий простір – невід’ємну умову для діалогізації в художньо-музичній змістовності твору соло [77, 60].

Третя частина – *Andante dolce* – найбільш складна як із художньої, так і з виконавсько-технологічної точок зору. Мисткиня розпочинає заключну частину зі своєрідного погляду на людину з позицій указаної третьої дійової особи твору – Часу, ніби вдивляється в її душу, намагаючись віднайти після темного шабашу хоча б крихту людського. Як і на початку твору, звучить основна тема, однак у точній інверсії. Відповіддю є основний тематичний

матеріал композиції, але вже в основному викладенні. Застосування в темі-відповіді виконавського прийому флажолет та зменшення динаміки до *pp* символізує голос з небес, абсолютне світло, сяйво Всевишнього. Відбувається діалог земного та небесного голосів, діалог людини з Богом (*Andante dolce*).

Після діалогу земного та небесного голосів, побудованого на інтонаціях основного тематичного матеріалу, твір завершується розширеним проведенням основної теми, де характерними засобами виразності є виконавський прийом флажолет та динаміка *pp*. Таким чином, увиразнюється незламність, непохитність небесного світла у людських серцях (*Lento*).

Глибокий філософський зміст твору викристалізовується багатством емоційно-психологічних відтінків, що розкриваються завдяки тонкому знанню й використанню всієї палітри виражальних можливостей інструмента. Так, композиторка, досконало усвідомлюючи темброві характеристики флейти, використовує тембр як важливий художній виражальний засіб, за допомогою якого розкривається образно-драматургічний зміст твору. Приміром, як згадувалося вище, саме тембр значною мірою розкриває емоційно-психологічне наповнення головної теми, викладеної в першій октаві, у низькому флейтовому регістрі та цієї самої теми, викладеної октавними й квінтовими флажолетами. Так само тембр є істотною характеристикою образів людини, часу, темряви, світла Всевишнього. Водночас авторка не змішує флейтовий окрас із тембрами інших інструментів, утверджує значущість тембру конкретного академічного духового інструмента у розкритті художньої концепції [77, 59].

Підкреслимо увагу Л. Дичко до витончених темброво-динамічних зв'язків (*fff* у четвертій октаві, в найвищому регістрі флейти, та *pp* в першій октаві, у нижньому регістрі інструмента). Композиція вирізняється різноманітністю динаміки, при тому превалює терасоподібний, контрастний та хвильоподібний її типи, менше використовується витриманий тип динаміки. С. Грица зазначає: «Леся Дичко є майстром драматургії настроїв, контрастів – регістрових, темброво-сонористичних, ритмічних та інших» [72, 2].

Поміж найважливіших засобів виразності – широка палітра штрихів. Мисткиня влучно звертається до різноманітних підвидів основних штрихів. Так, легато з плавними переходами від одного

звука до іншого в першій частині твору, докорінно відрізняється від легато в другій частині поеми, де застосовується його художній підвид – чеканне легато. У третій частині твору має місце впровадження легатісімо, де кожний звук «вливається» в наступний (особливо це відчувається у проведенні теми флажолетами – голос Всевишнього з небес).

У творі використано нетрадиційні засоби виразності. Це, зокрема, такі виконавські прийоми як фруллато, глісандо та флажолети. Кожний із цих прийомів пов'язано з конкретними художньо-образними гранями композиції. Глісандо – вигук людини з глибин її душі на грані безнадійності; фруллато – трагізм, породжений усвідомленням неможливості протистояти викликам долі; фруллато в поєднанні з короткими форшлагами в четвертій октаві на *ff* – апофеоз темних сил; флажолети – голос Всевишнього. Таким чином, спектр виражальних засобів, використаних у цій композиції соло утворюється поєднанням низки нетрадиційних виражальних засобів та вже усталеного, традиційного їх арсеналу. Відтак духове соло постає плідною цариною, в межах якої здійснюється найвищий ступінь деталізації художньо-образного змісту твору.

Відзначимо також, що при такому використанні нетрадиційних засобів виразності технологічна складність виконання сучасних прийомів суттєво зменшується, що насамперед виявляється на психофізіологічному рівні виконавського процесу, що потім відображається в конкретному, на інструменті, втіленні тексту твору. Ліквідується неприязнь виконавця до нового й незвичного, яка часто викликається специфічними технологічними змінами виконавського процесу. Та, найголовніше, – відбувається розуміння музикантом усього того, про що повідомляє композитор у нотному тексті, про що сповіщає музика. Саме таке відношення до пошуку та застосування нових засобів виразності в поєднанні з уже відомими (традиційними) відображає високий рівень композиторської культури, лише за наявності якої музичний твір стає дорогоцінним надбанням мистецтва.

Отже, творчість низки сучасних композиторів позначена активним використанням нетрадиційних засобів музичної виразності. Особлива увага приділяється митцями застосуванню тих засобів, які не отримали повноцінного розкриття в музиці минулих епох. «Розумний відбір народжуваних у сучасній музиці

нових, яскравих прийомів композиції та їх художнє опанування у зв'язку з високими цілями справжнього мистецтва, надає музичному твору свіжість новизни та естетичну привабливість, дозволяє використовувати багато нових засобів виразності, не впадаючи у копіювання та не відступаючи від власного шляху» [137, 10]. Водночас життя в концертній виконавській практиці творів, які мають за мету лише демонстрацію нетрадиційних прийомів гри, представлення новітніх композиторських та виконавських технік, спецефектів, не має продовження в часі.

Винятковою оригінальністю позначено програмні твори духового соло одного з найбільш епатажних українських композиторів – Володимира Рунчака. Його творчий доробок висвітлений у численних публіцистичних статтях, рецензіях, однак залишається маловивченим власне в наукових працях. Багатогранність його мистецької діяльності (композитор, диригент, баяніст, організатор численних музичних проєктів) засвідчує різноплановість його художнього доробку, одним із аспектів якого є музика за участю духових інструментів та твори духового соло. М. Мимрик зазначає: «Саме камерно-інструментальна царина, як мобільний спосіб творчого самовираження композитора і виконавця, є найбільш активною у сучасному музичному мистецтві. У цій сфері кожен день приносить щось нове, що зацікавлює, примушує думати, займати активну позицію» [211, 140].

Однією із найоригінальніших творчих праць В. Рунчака є цикл композицій соло для різних інструментів «Homo ludens» («Людина, що грає»). Він включає 10 основних композицій, однак щороку доповнюється новими п'єсами для різних інструментів – духових, струнних тощо. Створення циклу розпочалося 1991 року, коли В. Рунчак написав першу п'єсу «Homo ludens I для...» флейти (або кларнета чи саксофона). У 1992 році композитор створив «Homo ludens II» для фортепіано. Сім років по тому було написано «Homo ludens III, non-stop music» для віолончелі, 2001 року – «Homo ludens IV, Homo orans» («Людина, яка молиться») для сопрано, 2002 року – «Homo ludens V – Інтерв'ю із заїкою або сім хвилин в трубу» для труби соло [108, 7].

Систематичне збільшення п'єс у циклі, зокрема програмних творів, призвело в подальшому до традиції їх виконання в авторських тематичних концертах В. Рунчака «Homo ludens

symphony». Приміром, у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського 24 березня 2011 року прозвучали: «Homo ludens VI, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона соло», «Homo ludens V, або сім „кривих” танців для ударних інструментів», «Homo ludens VIII, три присвяти для туби соло», «Homo ludens IX (oboe – я і гобой), дев’ять невинуватих зупинок для “гулящого” гобоїста» для гобоя соло, «Homo ludens X, capriccio – ний альтист» (каприс для альту соло). VIII, IX і X п’єси в указаному авторському концерті В. Рунчака мали прем’єрне виконання.

В основі кожної п’єси циклу лежить певна авторська ідея. В. Рунчак зазначає: «Ідея створення є приблизно такою, як у „Секвенціях” Беріо – славнозвісних, класичних. Тобто показ інструментальних можливостей виконавця на найвищому, сучасному рівні – те, що може продемонструвати музикант. Це віртуозність не просто така, коли пальчики бігають, якісь колоратури, фіоритури і т.д., і т.д. Сучасні засоби виразності на музичних інструментах пішли набагато далі, техніка виконання нових прийомів пішла дуже вперед, і музиканти повинні мати певний репертуар, щоб це розкривати. Тобто завдання було показати, як я це називаю, „сучасну музичну віртуозність”, звичайно, в першу чергу зберігаючи високі художні завдання. Тільки це є основним у музичному творі, а технологія має бути будівельним матеріалом для виразу високої ідеї музичної назви» [290].

Розуміння гри В. Рунчаком у зазначеному циклі кореспондує з розумінням гри у фундаментальному трактаті нідерландського філософа, історика, дослідника культури Й. Хейзинга (1872–1945) [351]. Природу гри він визначає як «вільне дійство», несерйозність, невизначеність, відсутність примушення та водночас наявність чіткої упорядкованості. Всебічно аналізуючи феномен гри, названий науковець і філософ водночас стверджує її універсальне значення для людської цивілізації, вважає, що саме гра стоїть біля витоків культури [351; 348]. В. Рунчак, в одному інтерв’ю каже про свою нову п’єсу: «Найсвіжіший твір – «Homo ludens VIII» для туби. У мене є серія творів, які мають цю назву, що значить: людина, яка грає. І грає не просто на інструменті, а складає мозаїку життя» [290]. Таким чином, усвідомлення виконавцем вищезазначеної

сутності гри сприяє усвідомленню музикантом образного змісту індивідуалізованого музичного матеріалу твору соло [108, 7].

В основі твору «*Homo ludens I* для...» флейти (або кларнета чи саксофона) соло, як, утім, і всіх інших програмних п'єс названого циклу, образ людини, яка власноруч пише картину свого життя. У її думках, бажаннях, вчинках відчувається болюча невизначеність, психологічна стомленість від занепокоєння щодо самоусвідомлення себе у Всесвіті, правильності побудови свого життєвого шляху. У музиці Володимира Рунчака відчувається особистісне, індивідуальне, розкривається заглиблення в таїни душі, де одночасно з відторгненням трагічних подій середини ХХ століття¹⁶, людина приходить до необхідності свідомого наслідування гуманістичних ідеалів буття, в такий спосіб намагаючись не загубити саму себе у вирі сучасних суспільних подій. Ц. Когоутек зазначає: «Навіть у самих сміливих експериментах, що створюються нібито з ціллю зруйнувати які б не було б традиції, можна віднайти нехай приховані, але завжди логічні зв'язки з процесом суспільного розвитку» [157, 26].

П'єса «*Homo ludens I* для...» флейти (або кларнета чи саксофона) соло написана у складній двочастинній формі із загальною кульмінацією наприкінці другої частини. На початку твору (*Andante mosso, semplice*) звучить основна тема п'єси, що містить інтонаційне ядро всієї композиції. У повільному темпі ледь чутно проступає з тиші мелодія, змальовуючи відчуття людської невизначеності, неспокою душі. Інтонації запитання поступово сягають апогею, відтворюючи розпач людини від неможливості усвідомлення власної індивідуальності. Використовуючи терасоподібний тип динаміки, композитор застосовує виконавський прийом фруллато, що підсилює стан емоційної напруженості під час *crescendo*. Своєрідною відповіддю на запитальні інтонації є інтонації, що символізують стан покори. Внутрішнє роздвоєння особистості розкривається наприкінці речення цікавим прийомом – технікою двоголосся (одночасне звучання кларнета та голосу виконавця). Покора людини (інтонації кларнета) та її душевна

¹⁶ Трактат «*Homo ludens*» Й. Хейзинга був виданий у 1938 році в Нідерландах, коли вже багато європейських країн відчули трагізм й неминучість страхіть найбільшого військового конфлікту в історії людства, а саме – Другої світової війни.

незгода, неспокій (голос виконавця) відтворюють найскладніший діалог – розмову людини із самою собою [108, 7].

Розкриваючи змістовне ядро композиції, цей прийом знаходить подальше застосування у цьому творі: контрастний, напружений характер розвитку теми призводить не лише до використання різних регістрів інструмента, ускладнення ритмічних фігур, впровадження контрастної динаміки, але й до застосування деяких підвидів виконавського прийому двоголосся. Так, душевні стогнання в кульмінації першої частини автор передає голосовим глісандо від довільного звуку в середньому регістрі, з одночасним звучанням кларнета у третій октаві в динаміці *ff*. Отже, впровадження композитором двоголосся з голосовим глісандо припадає на змістовну кульмінацію першої частини твору. Тонкі нюанси трагедійності наприкінці першого розділу п'єси також пов'язано з модифікаціями прийому двоголосся: повільний темп (*Largo*), превалювання штриху легато, секундо-терцеві «знесилені» інтонації відтворюють занурення людини в глибини власної душі, де панує відчай. Автор застосовує тут імітаційний тип двоголосся, в якому партія кларнета передає безнадію особистості, а звучання голосу виконавця – біль її душі.

У другій частині твору (*Andante con moto*) відчуття невизначеності, безперервного пошуку себе проникливо передається частою зміною розміру, нестійкістю ритмічних фігур та яскраво вираженим контрастним типом динаміки. Мелодія медитативного характеру, поступово розвиваючись, набуває рис схвильованості, збудженості, пориву, який врешті-решт «оголює емоційний нерв» людини. У динаміці *ff*, при ускладненому ритмічному групуванні надзвичайної виразності знову набуває чергова модифікація виконавського прийому багатоголосся. Надзвичайно вдало відтворений ефект просторовості та об'ємності звучання завдяки тритоновій інтонаційній основі, що передає душевний вакуум, болючу людську спустошеність. Автор використовує тут алеаторну техніку письма, де має місце певна відносність як інтонаційно-висотних, так і темпо-ритмічних, динамічних побудов. Збільшення емоційного напруження композитор досягає впровадженням виконавського прийому фруллато. Безперервні пасажі в діапазоні майже в три октави при збереженні динаміки *f*, використання прийому фруллато,

відсутність розміру та розподілу на такти передають відчуття людини, яка перебуває на грані втрати свідомості.

У передмові до твору (видавництво «4'33» *Verlag vierdreiuunddreissig, Munchen*) вказані спеціальні аплікатури для видобування акордового звучання, але водночас ідеться про можливість застосування виконавцем інших аплікатурних комбінацій за умови створення необхідного художнього змісту всієї п'єси.

Загальна кульмінація твору побудована на інтонаціях основної теми – інтонаційному стрижневі п'єси. Однак, якщо на початку композиції головний лейтмотив звучав як запитання, то наприкінці твору, в його змістовній вершині, запитальні інтонації трансформуються, набуваючи стверджувального характеру. Зазначена тема звучить тут у верхньому регістрі інструмента (третя октава), динаміці *fff*. Кульмінаційна фраза завершується мотивом, виконуваним лише голосом виконавця, який повертає всю силу невизначеності, неспокою. У такий спосіб стверджується неможливість чітко визначеного бачення себе в навколишньому світі: кожна мить людина перебуває в напружених пошуках, здійснює вибір, наслідком чого є її майбутнє, тобто щохвилини людина «складає мозаїку свого життя» [290].

У заключному розділі п'єси концептуально важливий прийом двоголосся отримує своє послідовне продовження. Композитор майстерно переплітає звучання інструмента зі співом виконавця. Відбувається нескінченний, вічний діалог людини з власним «я». Іноді інструмент і голос звучать окремо, а місцями перетинаються у доволі незвичних комбінаціях. Секундово-терцеві «виснажені» інтонації, повільний темп (*Largo*) створюють трагічний характер звучання, занурюючись у глибини людської душі [108, 7].

Отже, аналіз п'єси «Homo ludens I для...» флейти (або кларнета чи саксофона) соло засвідчує важливість бачення музикантами-виконавцями у модерних музичних творах не лише технічно нових прийомів, а, насамперед, змістовної, концептуально-художньої цілісності. В. Рунчак використовує сучасні прийоми й техніки гри саме як художньо-проникливе втілення певного емоційно-образного змісту музичного твору. «При всій строкатості використовуваних прийомів, Володимир Рунчак не пішов шляхом простого експерименту. Його новації – ясно осмисленні й точно вписані в контекст цілого» [367, 7].

Виявити зазначену цілісність музичного твору – найскладніше завдання, яке, однак, має неперевершене значення для формування професійного музиканта-виконавця. Для осмислення музикантами застосованої композитором системи виражальних засобів, специфіки їх поєднання, перетинання, важливе значення має усвідомлення ними програмних рис твору не лише в усталеному тлумаченні поняття «програмність». Як указує Віра Носіна, яка відзначила певну умовність поняття «чиста» музика, «...істинна музика завжди програмна, її програма – відображення процесу небаченого життя Духу» [247, 28].

Альберт Швейцер писав: «„Чиста” музика дає лише знаки образів, користуючись якими, конкретна фантазія малює картини, котрим притаманний визначений емоційний зміст. Вони наполегливо звертаються до фантазії слухача й вимагають зворотного перекладу драми почуттів у конкретну дію, аби слухач знову, хоча б у певній мірі, пройшов той шлях, по якому йшла творча фантазія композитора» [361, 332–333].

Усе це стосується, зокрема, використаного В. Рунчаком прийому багатоголосся (одночасне звучання інструмента й голосу виконавця). В. Апатський пише: «Багатоголосся стає все більш популярним як у композиторів, так і у виконавців. Воно входить до арсеналу обов'язкових виконавських засобів сучасного музиканта-духовика» [9, 280]. У названому творі В. Рунчака відображено також його розуміння сучасними музикантами-духовиками як одного з найбільш художньо-багатоаспектних сучасних засобів виразності, що втілює найрізноманітніші прояви ідеї діалогу. Не випадково у п'єсі застосовано такі його підвиди як імітаційне та глісандоване двоголосся. У художній основі прийому багатоголосся з використанням складних акордів лежить ефект відтворення просторовості та об'ємності звучання, що дуже добре передає відчуття спустошеності, душевного вакууму.

Поєднання динаміки *fff* з прийомом фруллато зумовлює подолання меж усталених уявлень про драматично-насичене звучання інструмента, суттєво розширює діапазон усталених у духовому соло градацій емоційного підйому.

Програмність яскраво розкривається й у творчому доробку дніпропетровських композиторів, зокрема Валентини Мартинюк. Її надзвичайно вагомий творчий доробок різнобічно досліджується науковцями С. Щітовою [371–373], А. Любимовою [194] та іншими

музикознавцями. «У своїй творчості В. Мартинюк розвиває традиції А. Штогаренка. Стиль її музики яскравий і самобутній. В ньому мелодичні, ладо-гармонічні та фактурно-жанрові риси української пісні – колядок, щедрівок, коломийок – перетворюються на базі сучасного мислення. За характером музичного обдарування і світосприйняття В. Мартинюк – композитор-лірик. Характерною ознакою її музики є демократичність, але за вдаваною легкістю і доступністю для сприймання стоїть величезна, кропітка праця, творче натхнення. В. Мартинюк звертається до різних жанрів. Серед них – театралізовані вистави, балети, симфонічні, камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори» [194, 35–36].

2014 року в Дніпропетровську Валентина Мартинюк створила «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло¹⁷. Композицію написано у складній двочастинній формі зі вступом та кодою. Центральною темою, на основі якої й відбувається діалог (інтерв'ю), В. Мартинюк обрала мелодію української народної пісні «Зоре моя, вечірняя» на вірші Т. Шевченка. Ця тема розпочинає та завершує композицію, утворюючи тематичне обрамлення, своєрідну змістовну арку, на основі якої відбувається становлення драматургії твору. З вибором основної теми композиції соло пов'язано її програмність. Пісенна, мелодійна народна тема вже у вступі створює заспокійливу, умиротворену атмосферу, ніби налаштовуючи уявних героїв діалогу на відверту, щиросердну співбесіду.

Образний зміст першої частини п'єси відповідає оригінальному літературному тексту. Відбувається запрошення людиною до спілкування умовного співрозмовника – найдорожчого для неї явища земної природи – вечірньої зорі. Спокійна, тиха «вечірняя» розмова насичена смутком та переживаннями за долю рідного краю, вона випромінює невільницьку тугу й незворотну безвихідь.

¹⁷ Поштовхом для створення цієї композиції стало характерне для дніпропетровських композиторів бажання посприяти розширенню оригінального українського репертуару для кларнета. Прем'єра твору відбулась у виконанні автора запропонованої праці 29 вересня 2014 року в Криворізькому музичному коледжі у концерті, що відбувся в межах майстер-класу зі студентами-кларнетистами на тему «Особливості виконання творів духового соло».

Зоре моя вечірняя,
Зійди над горою,
Поговорим тихесенько
В неволі з тобою.

Розкажи, як за горою
Сонечко сідає,
Як у Дніпра веселочка
Воду позичає.

Як широка сокорина
Віти розпустила...
А над самою водою
Верба похилилась.

Аж по воді розіслала
Зелені віти,
А на вітах гойдаються
Нехрещені діти.

У другому розділі твору, зокрема, завдяки використанню прийомів театралізації, характер художнього мовлення та загальний розвиток сюжетної лінії кардинально змінюється. Так, іще наприкінці першої частини композиції поступово з'являються інтонації нескореності, протесту. Далі авторка, використовуючи принцип контрастності, відтворює палкий, сповнений протидії діалог, який виводить співрозмовників у сферу іншого характеру спілкування. У цьому розділі виразно виявляється танцювальна, з яскраво вираженими маршовими інтонаціями тема (коломийка), насичена завзятою, поривчастою, емоційно-рішучою силою, що характеризує уявних співрозмовників.

У коді В. Мартинюк звертається до основної теми твору – мелодії пісні «Зоре моя, вечірняя». Однак завершує композицію лише фрагмент теми, що сприймається як відлуння попередніх буремних баталій і запеклої полеміки. Уявні співрозмовники залишаються у стані невизначеності, фізичної та душевної спустошеності.

Художній задум п'єси, що розкривається засобами лише одного інструмента – кларнета, – вимагає від композиторки якнайширшого використання кларнетової виражальної палітри. Вокальна природа вступу, його емоційне забарвлення дозволяють провести паралелі з найдавнішим музичним вокальним жанром українського фольклору – голосінням. Його широка чуттєва амплітуда, характерна образність знаходять продовження в сучасному духовому соло. Так, авторка активно звертається до багатогранних тембрових можливостей інструмента. Діапазон народної пісні (ундецима) збільшується до двох з половиною октав. Композиторка не вдається до зміни мелодичної основи теми, відбувається лише її тембровий «розпис». Використовується низький, середній та початок високого регістрів кларнета, підкреслимо, інструмента з найбільш різнобарвною тембровою палітрою серед представників сімейства дерев'яних духових.

Особливу увагу привертає застосування мисткинею низки штрихів. Легато, будучи основним штрихом першої частини твору, поділяється композитором на ряд видів, взаємодія яких формує штрихову багатогранність. У межах однієї штрихової групи автор виділяє марковане легато, легатисимо та чеканне легато. Їх взаємозв'язок з іншими групами штрихів як у першому, так і в другому розділах п'єси (протяжні штрихи – деташе, маркато; короткі штрихи – стаккато, стаккатіссімо), утворює яскраві штрихові комбінації, артикуляція яких є більш складною для виконання. Результатом такого штрихового розмаїття постають найрізноманітніші мовні відтінки, змістовні градації діалогу уявних співрозмовників.

У першій частині п'єси неможливо не відзначити поєднання виконавського прийому фруллато з найбільш розповсюдженим видом мелізмів – треллю. У фрагменті, позначеному збільшенням емоційного напруження та, відповідно, поступовим посиленням гучності звуку, В. Мартинюк додає фруллато до трелі, що вже виконується кларнетистом (механічна перемінність трелі в поєднанні з природними типами фруллато – горлове, язикове). Внаслідок цього відбувається розширення динамічних меж звучання інструмента, досягнення більшої динамічної рельєфності, завдяки чому поглиблюється емоційний вплив на слухача.

Танцювальна коломийкова тема з інтонаційно-ритмічним тяжінням до маршу в другому розділі твору підсилюється

шумовими засобами виразності. Завершення розвитку енергійної, сповненої нестримного напору мелодії підкреслюється специфічним виділенням четвертої долі такту – активним ударом ногою по підлозі сцени. В тексті зазначено динаміку *f* та виділення умовної ноти (стуку ногою по сцені) штрихом маркато. Усе це емоційно підсилює тематичний матеріал другої частини п'єси. Багаторазове повторення названого музично-театрального прийому в подальшому розвитку теми набуває певного образно-драматургічного значення – стає своєрідним символом емоційної нескореності, протидії суворим викликам долі. Зазначений прийом генетично також пов'язано з фольклором. Отже, утворюється плідна взаємодія музичних та театральних засобів виразності, які майстерно поєднуються композиторкою в цій п'єсі. Бандуристка С. Овчарова вказує: «Композиторці притаманна міцна опора на фольклорні витоки і їх перетворення на базі сучасного мислення, поєднання різних стильових напрямків у характерне тяжіння до театральності» [250, 236].

За характером звучання до шумових виражальних засобів можна віднести також виконання подвійного стаккато, що застосовується авторкою в кульмінаційному фрагменті, позначеному найбільшим емоційним напруженням у межах усієї композиції. Збільшення гучності звучання від *p* до *ff* протягом п'яти тактів, використання максимально акцентованої атаки відтворюють нестримність чуттєвого стану героїв діалогу, апогей емоцій співрозмовників.

У коді композиторка вдається до техніки багатозвуччя. Сумна, знесилена за характером мелодія, побудована на інтонаціях народної пісні «Зоре моя, вечірняя», викладається одночасно у звучанні інструмента й голосу виконавця. В. Мартинюк обирає лише один, незмінний інтервал їхнього співвідношення – квінту. Цим, як уже вказувалося вище, створюється атмосфера спустошеності, емоційної виснаженості співрозмовників, що зберігається до завершення композиції [106, 35].

Слід зазначити, що за умови інтонаційно-точного й водночас синхронного видобування звуків прослуховується третій, а іноді й четвертий тон (октава, терція), отже, в такий спосіб утворюється співзвуччя. В. Апатський стверджує: «Поєднання звуку інструмента й голосу може у відповідних умовах створювати акорд. Останній виникає за рахунок появи третього, так званого „різнісного“ тону.

Коли одночасно звучать два достатньо гучних звуки, вони можуть породжувати ще два звуки» [9, 281]. З приводу техніки виконання багатозвуччя аналогічну думку висловлює В. Буяновський: «Граючи один звук на валторні, виконавець співає голосом другий, та якщо йому вдається отримати точний інтервал між цими двома тонами, рівний терції, квінті або якомусь іншому інтервалу, але обов'язково з натурального звукоряду, то чується звучання цілого акорду» [43, 34]. Відтак, визначене в нотному тексті твору співвідношення інструментального та вокального голосів у квінті, при необхідному рівні професійно-виконавської майстерності, породжує співзвуччя щонайменше з трьох звуків. Емоційно-художнє, естетичне враження від прийому багатозвуччя у виконанні на інструменті одноголосої природи має тут істотне художнє значення. В. Апатський констатує: «Вже один вдало застосований акорд, завдяки гострій самобутності власного звучання, здатен створювати яскраве враження. Ще більшою виразністю володіє послідовний ряд акордів, великі фонічні ресурси яких надають сонорній техніці композиції необмежені можливості» [9, 283].

Таким чином, однією з найважливіших основ розвитку сучасного духового соло є якомога більш різнобічне осмислення композиторами й виконавцями природи виражальних можливостей відповідного інструментарію, творча робота з арсеналом художніх засобів конкретно визначених авторами музичних композицій інструментів, а отже, якомога повніше використання арсеналу засобів їх виразності, що є умовою розкриття найрізноманітніших художньо-образних завдань. Саме ці процеси виразно представлені у духовій композиції соло В. Мартинюк. Вона використовує не лише загальну штрихову палітру, але й активно працює з кожним штрихом, виконавським прийомом, розкриває його багатогранність, виявляє його можливі різновиди, модифікує їх, здійснює синтези з іншими засобами виразності. Намагаючись найбільш повно розкрити образний зміст духової композиції соло, мисткиня виявляє акустичні особливості звучання інструмента (прийом багатозвуччя), створює одночасне поєднання різних за технологією виконання засобів виразності (фруллато і трель), висуває високі вимоги до техніки звуковедення як основи досягнення вокальності у грі на духовому інструменті (уподібнення сольному співу –

голосіння), зрештою вдається до синтезу мистецтв (театралізація музичного твору) [92, 85].

Отже, академічне духове соло другої половини ХХ – початку ХХІ століть красномовно демонструє активність розвитку засобів музичної виразності. Поява нових виконавських прийомів, технік, специфічних виражальних ефектів суттєво розширила діапазон виражальних можливостей сучасних музикантів, що відображають освоєння композиторами, виконавцями, слухачами нової художньої образності, властивої мистецькій свідомості постмодерного та пост-постмодерного світу.

4.4. Специфічні риси духового соло в контексті мистецтва постмодернізму

У другій половині ХХ ст. духове соло досягає рівня, позначеного специфічним перевтіленням у ньому характерних тенденцій і прикмет естетики постмодернізму, що далися взнаки в усіх галузях, окремих явищах, аспектах культури. Це було одним із найголовніших свідчень того, що зазначена сфера розкривалась уже не як маргінальний, а відносно зрілий розділ композиторської творчості. Так, характерними для духового соло стають риси *неостилів*. Поміж таких композицій – цикл «Посвяти» для кларнета соло Б. Ковача, в якому кожна з дев'яти п'єс присвячується певному композитору (Й.-С. Бах, Н. Паганіні, К. Вебер, К. Дебюссі, М. де Фалья, Р. Штраус, Б. Барток, З. Кодай, А. Хачатурян). Відтак відбувається сучасне прочитання відповідних стилів минулих епох, тобто звернення до певного неостилю або, як у п'єсі, присвяченій Б. Бартоку, об'єктом художнього переосмислення стає вже певний неостиль.

Самобутньою, типовою для мистецтва постмодернізму рисою композицій духового соло постає їх підкреслено *епатажний характер*. Демонстративно-провокаційна, відверто-шокуюча поведінка соліста як на сцені, так і в слухацькій залі характеризує твори В. Рунчака, а саме «Номо ludens IX (обое: я і гобой), дев'ять невідповідних зупинок для „гулящого” гобоїста» для гобоя соло, «Номо Ludens V – Інтерв'ю із заїкою, або сім хвилин у трубу» для труби соло та ін. [108, 7].

Однією з найхарактерніших прикмет естетики постмодернізму є глибинно притаманна їй *діалогічність*, що розкривається в

найрізноманітніших аспектах – тяжіння до праці з уже існуючими текстами культури, їх відтворення мовою сучасності, звернення до інших світоглядно-філософських, художніх систем тощо. Фундаментальною основою усіх похідних від явища «діалог» є процес спілкування, який формує вміння слухати, пізнавати, виявляти власну позицію тощо. К. Скорик, вивчаючи процеси діалогізації художнього тексту в літературі та визначаючи на цій основі «діалог» як змістовне ядро ланцюга «діалог – діалогічність – діалогізація», дає наступне визначення поняття «діалог». Це – «...процес комунікації між адресантом та адресатом, який сприяє набуттю його учасниками нових знань і точок зору за рахунок обміну інформацією, яка складає їх змістовні позиції» [309, 7]. Отже, в музиці поняття діалогу, діалогічності пов'язані не лише з відповідними особливостями музичного тексту, виконавського тексту, але й із їх зовнішніми контактами.

Діалогічність виявляється в інструментальній музиці соло в найрізноманітніших варіантах – у специфіці розгортання інтонаційного матеріалу композиції (традиційний принцип розвитку музичного матеріалу тут сприймається в контексті естетики періоду, коли твір було написано, тобто постмодерну), її структурно-композиційних закономірностях тощо. Навіть жанр монологу, до якого звертаються композитори у практиці академічного музикування соло, досить часто має в основі діалогічність, що стає драматургічним фундаментом монологічної промови (Монолог для кларнета соло Є. Станковича, Монолог для фагота соло О. Фірсової, «Буденні монологи» для кларнета соло І. Пауера та ін.). Діалогічність має місце й у жанрах концерту (Концерт для кларнета соло «Гра над прірвою» Є. Станковича) та сонати (Соната для флейти соло, фагота соло, кларнета соло Е. Денисова; Соната для саксофона-альта соло С. Пілютикова, Соната для кларнета соло Є. Станковича, Сонати для валторни соло В. Буяновського). Яскраво виражений діалогічний розвиток музичного матеріалу розкривається у п'єсі «Натхнення» для кларнета соло (2018) Олександра Нежигая.

У цьому контексті особливої уваги заслуговує творчість Едісона Денисова (1929–1996). Композитор створив дванадцять творів інструментального соло, вісім із яких написані для різних духових академічних інструментів: Соло для флейти (1971), Соло для гобоя (1971), Соната для кларнета соло (1972), Соната для

фагота соло (1982), Соната для флейти соло (1982), П'ять етюдів для фагота соло (1983), дві п'єси для флейти соло (1983). Вищевикладений перелік творів, представлений за монографічним дослідженням Д. Шульгіна «Зізнання Едісона Денисова» [368] можна доповнити Соло для труби (1972), що згадується в переліку робіт композитора в монографії Ю. Холопова та В. Ценової «Едісон Денисов» [394]. Підкреслимо, що в названих ґрунтовних працях їхні автори не прагнули розкрити специфіку інструментального соло, зокрема в царині духового музично-виконавського мистецтва. А. Данілова, виявляючи специфіку діалогічності як певної форми комунікації в музиці Е. Денисова, зазначає: «Характерна для постмодерністської теорії інтертекстуальності ситуація діалогу в музиці Денисова втілюється дуже багатозначно – і в оригінальних музичних творах з інтертекстуальною моделлю, і через використання прийомів цитати й алюзії» [113, 21]. На діалогічність, притаманну музиці Е. Денисова, зокрема в аспекті її зовнішніх зв'язків, а саме із реципієнтом, вказує сам композитор: «... якщо людина не вгадала характер, тобто всього, що є все разом у творі, то вся п'єса „падає”» [368, 222].

Звернення в цій праці до Сонати для кларнета соло названого автора зумовлено, насамперед, музично-виконавською практикою. Е. Денисов указував: «Я ще не бачив жодного кларнетиста, який би не грав цю сонату» [368, 222]. У композиційно-драматургічних особливостях твору специфічно представлено діалогічність. Так, максимально контрастними є дві частини сонатного циклу. Контраст основних тем означеного диптиху повністю витримується композитором. Чітко виявлена емоційно-образна контрастність двох частин Сонати (характер першої частини – споглядальний, молитовний, імпровізаційний; другої – стрімкий, активно-войовничий, тривожний), також розкриває одну з найважливіших особливостей діалогічності – активний вплив музиканта-соліста на слухача [87, 85].

Імпровізаційний характер першої частини Сонати виразно виявляється в інтонаційно мінливій мелодії, постійній зміні ритмічних фігур, відсутності тактового поділу мелодії, а також у використанні композитором чвертьтонової звукової системи та виконавських прийомів фрулато, портаменто. Необхідно наголосити, що Е. Денисов надзвичайно влучно позначає в нотному тексті все, що стосується виконання цієї імпровізації. Відтак,

точність дотримання написаного композитором тексту має дуже велике значення. Говорячи про першу частину Сонати, автор зазначає: «Характер абсолютно імпровізаційний, але ж не *ad libitum*, а за характером самого матеріалу, його звуковисотного та ритмічного викладення» [368, 221]. Повільне, тихе, «знесилене» звучання кларнета являє свого роду передмову, певний вступ, підготовку до наступного полярно контрастного розділу твору.

Друга частина – осереддя напруження, за словами автора, це «... розтягнута, сильно розтягнута пружина: якщо це „напруження пружини” падає, то вся частина втрачається» [368, 222]. Будучи центром художньої концепції сонатного циклу, другий розділ має надзвичайно активний характер, який виразно проступає вже з перших тактів діалогу-боротьби двох образних сфер – розвитку і статичності. Превалювання контрастного типу динаміки, полярне різноманіття штрихової та метро-ритмічної палітри, а також залучення звуків крайніх регістрів кларнета значною мірою увиразнюють процес діалогізації. Стрімкий розвиток тематизму приводить до вершини – центральної кульмінації всього циклу. Композитор використовує крайні, надзвичайно різкі звуки верхнього регістру кларнета, який називає «болісно напруженим для кларнета регістром» [368, 221].

Принцип контрасту пронизує кожну з частин сонатного циклу. Так, діалогічність проступає в побудові музичного тексту за принципом «питання – відповідь», де основною композиційно-структурною одиницею є мотив (послідовності з трьох, чотирьох звуків). У цьому контексті істотне виражальне значення має використання автором чвертьтонової системи, що виявляється в інтонаційно споріднених мотивах. Як правило, мікроінтерваліка інтонаційно збагачує відповідні мелодичні звороти під час їхнього повторення або розвитку, суттєво підсилює емоційне наповнення мелодії [87, 89].

Характерна самобутність діалогічності виявляється в розгортанні інтонаційного, художньо-образного, драматургічного, композиційно-структурного елементів сольного твору. Так, іще Б. Асаф'єв констатував наявність різних «сонатних стилів: за драматургічною, гостро контрастною, „колізійною” стрімкістю розвитку ідей та за наспівною, лірико-епічною „неквапливою ходою руху” діалогу. Між цими крайніми стильовими протиставленнями багато різновидів» [18, 82]. У динаміці розвитку

образного змісту Сонати Е. Денисова виявляється відчутна контрастність – від своєрідної монотонності на початку першої частини композиції, до драматично-стрімкого діалогу в кульмінації першого розділу та другої частини твору.

Музика другої частини Сонати для кларнета соло Е. Денисова занурює слухача в боротьбу двох контрастних сфер, одна з яких, невтомно-рушійна, войовнича, постійно оновлюючись протистоїть іншій – застиглий, остинатно нерухомій, монотонно-безликій темі. «Внаслідок у вас тут виникає відчуття, що композицію грають два музиканта – два кларнета, а не один» [368, 222]. Е. Денисов зазначає: «...тканина безупинно змінюється, метр також змінюється часто й ритмічні сітки весь час дуже складні. Але при цьому, даному варіюванню протистоїть вагома сила – це нота ля-бемоль першої октави, яка буквально застрягає від самого початку другої частини й далі постійно намагається, якби призупинити, згальмувати загальний рух <...>. Йде боротьба двох структур: одна – весь час лише оновлення, тканина неперервна, ніщо в ній не повертається; друга – увесь час остинато, яке намагається зайняти в музиці все більше й більше місце» [368, 221–222].

З розкриттям діалогічності нерозривно пов'язано використання системи засобів музичної виразності у творі, зокрема нетрадиційних. Наголосимо, що добір майстром сучасних засобів виразності завжди художньо-виправданий. Зокрема, з метою концентрації уваги на емоційному наповненні кульмінаційних зон твору, розкритті щонайглибшого особистісного характеру інтонаційно-діалогічних побудов, композитор активно впроваджує як чвертьтонову звукову систему, так і прийом осциляції (інтонаційне підвищення або пониження звуку на чверть тону з поверненням до початкового звуковисотного показника). Відтак, використання нетрадиційних засобів виразності є одним із тих аспектів діалогічності, що виявляє її новаторські грані в названому творі.

Водночас, велике значення отримують традиційні засоби музичної виразності. Так, характерною рисою діалогічності в Сонаті є варіативність висловлення музичної думки, що найбільшою мірою розкривається у другій частині твору. Зокрема, ступінь варіативності значно підвищує велика кількість пауз (шістнадцятки та тридцять другі) у середині невеликих мотивів. Важливим засобом виразності є паузи, зокрема, тривалістю в одну

шістнадцяту, що утворюють розмежування у структурі «питання – відповідь». Акцентуючи увагу на паузах «звучної тиші», відзначимо поступове збільшення пауз на одну тридцять другу їх тривалості (у передостанньому такті композиції – на одну шістнадцяту). Ці поступово зростаючі «острови тиші» з'являються лише у фіналі другої частини сонати, коли, досягнувши емоційного апогею, чуттєвого знесилення, у процес спілкування двох особистостей поступово входить образ Часу. Отже, у фіналі Сонати для кларнета соло Е. Денисова виразно розкривається полісуб'єктність, діалог переростає в полілог.

Таким чином, на прикладі аналізу Сонати для кларнета соло Е. Денисова відзначимо діалогічний (і навіть полілогічний) принцип представлення композицій сценічно-одноосібного академічного музикування, як одну зі специфічних рис творів сучасного духового соло [87, 84].

Слід відзначити й нове прочитання традицій минулих періодів, відтак іще одну грань притаманній епосі постмодернізму діалогічності, що виникає під час діалогу різних історичних епох. Такі асоціації постають саме при осмисленні тексту Е. Денисова в контексті зазначеної риси естетики постмодернізму. Композитор, зберігаючи камерний характер жанру (соната), максимально заглиблює його в індивідуальний, внутрішній світ особистості (у цьому сенсі варто згадати суттєве переосмислення принципів сонатного циклу, наприклад, у пізніх сонатах Л. Бетховена, Ф. Шопена).

Отже, на концертній сцені відбувається сповідь артиста, який пропускає через власний духовний світ драматизм художньо-образного змісту композиторського твору й, таким чином, утворюється також діалог духовних світів композитора й виконавця, відповідна взаємодія композиторського й виконавського текстів [99, 58].

Однією з найхарактерніших тенденцій розвитку духового соло другої половини ХХ – початку ХХІ століть є притаманна естетиці постмодернізму **комбінація його найрізноманітніших параметрів** – жанрових (поєднання рис сонати, фантазії, поеми, концерту та ін.), стильових, тяжіння до залучення елементів інших видів мистецтва, часто (з позицій критеріїв попередніх періодів) поєднання непоєднуваного тощо. Так, виразно розкривається **поєднання рис різних жанрів** в етюді-картині «Зранку з високого

замку» для саксофона-альта соло З. Ковпака, в якому інструментальна імітація солоспіву поєднується з ритмо-інтонаційною природою джаз-року. Натомість у Партиті для флейти соло Л. Дичко мають місце прояви взаємодії рис різних стилів, а саме – необароко та класицизму. У Трьох імпровізаціях для саксофона соло Р. Ноди, саксофонних «Імпровізації та каприсі» й Етюдах-каприсах соло Е. Боцца взаємопроникають риси неоромантизму та неоімпресіонізму.

Сталою рисою духового соло у другій половині ХХ ст. є тяжіння до *синтезу мистецтв*. Наголосимо, що духове соло – комплексне художнє явище, у якому втілюються не лише жанри музичного мистецтва (мініатюра, фантазія, поема, соната, концерт, сюїта, каприс), але й літератури (монолог), театрального мистецтва (монодрама) та ін. І в цьому постає чи не найбільша складність, виявляється проблема усвідомлення специфіки, певних критеріїв, властивостей інструментального соло, зокрема сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Безумовно, кожний вид мистецтва має власний, лише йому генетично притаманний арсенал засобів виразності. Але, як показує успішна практика виконання вищезазначених творів, міжмистецький синтез у сучасній художній культурі, у тому числі музичній, представлений багатогранно; особливо оригінально він виявляється у взаємодії музичного й театрального мистецтв. Такий синтез передбачає якісно оновлений рівень професійних мистецьких навичок виконавця-соліста. З цього приводу Є. Назайкінський слушно зазначає: «Цілком очевидно, що музичні жанри не відокремлені непрохідною стіною від жанрів театральних, літературних, танцювальних, як і від жанрів позахудожніх, наприклад, від побутової мови й самих різних, зовсім не пов'язаних з музикою видів діяльності, так чи інакше складених у типові, стійко повторюванні форми» [236, 114–115].

У зв'язку з цим, показово, що О. Соколов, констатує зв'язки музики з іншими видами мистецтва, вводить у термінологічний апарат музикознавства поняття «взаємодіючої музики»; вказує, що це поняття стосується взаємодії музики й хореографії, драматичного театру, екранних мистецтв, а також поетичного слова. Саме така взаємодія є характерною рисою сучасних академічних музичних творів соло, в тому числі й композицій духового соло [103, 52].

Уже в першій третині ХХ ст. зазначеною синтетичністю (поєднання музики та хореографії) позначалося виконання одного з шедеврів духового соло, а саме флейтової п'єси «Сірінкс» К. Дебюссі. Елементи театралізації присутні в п'єсах циклу «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло Б. Бріттена, що є помітним явищем духового соло середини ХХ ст. У 1960–1980-х роках синтез мистецтв у духовому соло стає його характерною рисою. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. характеризується тенденцією до максимально широкого впровадження синтетичної мистецької палітри в духових композиціях соло. У низці творів взаємодія мистецтв, зокрема музики й пластично-рухового, театрального дійства стала їх найважливішою рисою поряд із основними критеріями музики соло, а саме – виконання твору лише одним музикантом та максимальною увагою композитора до палітри виражальних можливостей лише одного, чітко означеного інструмента. Серед таких творів особливо варто відзначити наступні: «Арлекін» для кларнета соло К. Штокгаузена, «Баста» для тромбона соло Ф. Рабе, «*Nomo ludens IX* (обое: я і гобой), дев'ять невинуватих зупинок для „гулящого” гобойста» для гобоя соло В. Рунчака, «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло В. Мартинюк та ін.

Сучасні композитори у прагненні до розширення арсеналу виражальних можливостей того чи іншого духового інструмента, що зумовлюється художньою образністю твору, воліють об'єднання різних видів мистецтв у єдиний синтетичний творчий продукт. За таких умов автори суттєво розширюють палітру виражальних засобів, яка, однак, обмежується рамками одноголосого інструмента та одного музиканта-соліста у виконавській творчості. Одним із найпоказовіших творів такого роду є «Арлекін» для кларнета соло К. Штокгаузена. Під час виконання названого твору, відповідно до його назви одягнений музикант-кларнетист, одночасно грає на кларнеті та здійснює пластичні рухи, створюючи, таким чином, образ арлекіна – одного з популярних персонажів італійської комедії дель арте. При тому соліст намагається створити названий художній образ через розкриття якомога більшої кількості його відтінків [99, 57].

К. Штокгаузен супроводжує нотний текст ретельними художньо-образними рекомендаціями, своєрідною програмою, що передбачає її відтворення сценічною пластикою виконавця-соліста. Кожна частина наскрізної дії твору соло має ідейно-змістовну

назву. Г. Галлямова зазначає: «Композиція була задумана та написана як єдине ціле, але після завершення були визначені сім секцій: 1) «Посланець мрії» («Ідеальний кур'єр»); 2) «Жартівливий конструктор»; 3) «Зачарований (закоханий) лірик»; 4) «Педантичний вчитель»; 5) «Шахраюватий жартівник (Джокер)»; 6) «Пристрасний танцюрист»; 7) «Екзальтований дух, що обертається». Кожній секції відповідає своя програма, в якій композитор окреслює вектори образних та мелодичних трансформацій» [55, 57]. Через цей образ у свідомості реципієнта оживають також образи жонглерів, майстерзінгерів, вагантів, менестрелів, дудошників, скоморохів та багатьох інших мандрівних артистів епохи Середньовіччя. Усе це вказує на глибоке історичне підґрунтя синтезу мистецтв, який виразно представлено у вищезначеній інструментальній композиції соло.

На особливу увагу заслуговує композиція Ф. Рабе «Баста» для тромбона соло. Оригінальним є вже початок твору: соліст-тромбоніст жваво вибігає на сцену, у такий спосіб утворюючи образ емоційно-збудженої людини, яка на кульмінації нервового напруження приймає рішення про беззаперечне завершення певної невідкладної, винятково важливої справи, яка, ніби камінь, тяжіє у серці героя композиції. Таким чином, характер твору формується тромбоністом ще до видобування першого звуку на інструменті. У подальшому музика продовжує розкривати вже створений, певною мірою, засобами театрального мистецтва, емоційний стан [99, 58].

«Баста» Ф. Рабе сповнена нетрадиційних засобів виразності, серед яких найбільшої уваги заслуговують глісандо та багатозвуччя. Емоційно напружений характер композиції відтворюється також стрімкими пасажами із застосуванням крупної віртуозної техніки як у висхідному, так і в низхідному русі. Музика вимагає гнучкого технологічного процесу гри як у фазі початку видобування звуку на інструменті (атака), так і в подальшому, під час розкриття тембрової, динамічної, штрихової та артикуляційної виражальної палітри твору соло.

Однак, при всій строкатості арсеналу інструментальних засобів виразності, першорядним художньо-консолідуєчим чинником стає театральний елемент. Його подальше співвідношення з яскравим темброво-колористичним, динамічним (гучність звуку), інтонаційним «мовленням» духового інструмента

формує надзвичайно виразний художній зміст усієї композиції соло.

Одним із фундаторів синтезу мистецтв у духовому соло став найбільш епатажний, неординарний за музичною мовою композитор В. Рунчак. У його творі «Номо ludens IX (обое: я і гобой), дев'ять невідповідних зупинок для „гулящого” гобоїста» здійснюється процес гуляння соліста-гобоїста по концертній залі з певними зупинками. Непередбачуваність зупинок «гулящого» гобоїста утримує увагу слухачької аудиторії протягом усього часу виконання твору.

Таким чином, синтез мистецтв у цій композиції є винятково важливим чинником сприйняття художньо-образного змісту слухачами концертної зали, які, до речі, стають безпосередніми учасниками музично-театрального дійства, відтак, не залишаються байдужими.

«Музичну мову в творі «Номо ludens I» не назвеш легкою, вона вимагає не тільки напруженого вслуховування, співпереживання, а й інтелектуальної відкритості. Це – той тип музики, що йде до слухача настільки, наскільки він здатен іти їй назустріч» [193, 5].

В основі композиції В. Мартинюк «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло, як уже вказувалося, змістовно-емоційні вершини у спілкуванні уявних співрозмовників неодноразово відзначаються солістом ударами ногою по підлозі. Музикант-виконавець, у такого роду фрагментах композиції соло, перетворюється на актора, таким чином, виразно стверджуючи в одній особі феномен синтезу мистецтв.

До сучасних концепцій сценічного представлення шедеврів одноосібного духового виконавства ХХ – початку ХХІ століть (приміром, «Сірінкс» К. Дебюссі, «Арлекін» К. Штокгаузена та ін.) дедалі частіше залучається світлорежисюра, завдання якої зумовлюється функцією візуальної концентрації реципієнта на постаті виконавця-соліста [99, 59].

Підсумовуючи вищезазначене, підкреслимо, що, починаючи від другої половини ХХ і далі, впродовж перших десятиліть ХХІ століття, саме цей чинник (синтез мистецтв) набуває дедалі більшого значення в композиціях інструментального соло, зокрема в духовому академічному музично-виконавському мистецтві.

Отже, в низці найбільш специфічних ознак духового соло в контексті постмодерного мистецтва відзначимо найрізноманітніші модифікації в ньому принципу діалогічності, звернення композиторів до неостилів, створення композицій експериментального, шокуючого, підкреслено-епатажного характеру; виявлення ознак синтезу жанрів і стилів, залучення до музичних творів елементів інших видів сучасного мистецтва, а саме – драматичного театру, хореографії, світлорежисури.

РОЗДІЛ 5

СИСТЕМАТИКА ДУХОВОГО СОЛО XX – ПОЧАТКУ XXI ст.

5.1. Жанрова та стильова систематика композиторської творчості у сфері духового соло

Історично сформоване впродовж багатьох століть духове соло сьогодні є жанрово розгалуженою цариною. Художній доробок численних авторів творів духового соло кінця XX – початку XXI ст. включає: сонати, фантазії, монологи, каприси, сюїти, концерти, поеми, імпровізації, партити, концертні етюди. Проте основна кількість творів сучасного духового соло – це мініатюри, написані для одного виконавця, єдиного на концертній естраді музиканта-солоїста («Натхнення» для кларнета соло О. Нежигая, «Біле вино» для саксофона-альта соло Ж. Міша та ін.). М. Ройтерштейн указує: «Найбільш простий жанр інструментальної музики – п'єса, твір порівняно невеликої тривалості, але ж завершений та цілком самостійний» [287]. Лєвова доля таких п'єс має назву, яка уточнює або жанрові джерела, або програмний зміст. Переважна більшість мініатюр – це програмні твори. Такі композиції соло, як «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі, цикл п'єс «Посвяти» для кларнета соло Б. Ковача, «Пишу на вітрі» для флейти соло Е. Картера, «Ворожіння» для саксофона-альта соло Є. Подгайця, «Зранку з високого замку» для саксофона-альта соло З. Ковпака, «З подорожніх вражень» для валторни соло В. Буяновського, «Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба, «Арлекін» для кларнета соло К. Штокгаузена, «Каскади» для труби соло А. Візутті, «Трішки музики на честь Адольфа Сакса» для саксофона-альта соло В. Рунчака та багато інших творів як вітчизняних, так і зарубіжних авторів засвідчують художньо-образну різноманітність духового соло, зумовлену їх програмністю. Лише незначна кількість п'єс духового соло – непрограмні твори. Еволюціонуючи в лоні камерно-інструментального музикування, сценічно-одноосібна духова практика позначається, найчастіше, художньою образністю, що несе на собі відбиток глибоко індивідуального світосприйняття у його найрізноманітніших

проявах. Духові композиції соло, які не мають програмності, часто тяжіють до «прозорої» образності, картинності, зберігаючи при цьому риси індивідуального, особистісно-інтимного світовідчуття. Кількісно найменша група мініатюр – п'єси-монологи та імпровізації [97, 219].

Інші жанри інструментальної музики (каприс, монолог, імпровізація, концертний етюд тощо) представлені в академічному духовому соло високохудожніми зразками. Зокрема, каприси та концертні етюди позначено яскравою віртуозністю в її найрізноманітніших проявах, характерних для професійної інструментально-виконавської музики. Кількісно ще менша група включає фантазії – твори найбільш довільні за художньо-образним змістом. Наступні ланки вказаного жанрового ланцюга в бік послідовного кількісного зменшення представлені групами композицій у жанрах сонати, сюїти та партити. Завершують указаний ланцюг композиції в жанрах поеми та концерту. Низка композицій засвідчує наявність у царині духового соло жанрового синтезу, як-от 20 етюдів-прелюдій для флейти соло М. Платонова (див. підрозділ 4.4) [99, 57]. На жаль, композиції у вищезазначених жанрах утворюють лише незначну частину великого масиву музичних композицій духового одноосібного виконавства. Проте вони часто виконуються на багатьох музичних конкурсах, форумах, у тематичних та святкових концертах, на фестивалях сучасної академічної музики, активно використовуються як основний педагогічний репертуар у вищих вітчизняних і зарубіжних музичних навчальних закладах.

Своєрідно відображена наведена жанрова систематика у площині інструментальної спеціалізації. Так, домінуючий у сфері сучасного духового соло жанр програмної мініатюри рельєфно представлений у репертуарі як дерев'яних, так і в мідних духових інструментів. Натомість найбільшу кількість каприсів, фантазій та концертних етюдів написано для дерев'яних духових інструментів. Значно меншу групу за чисельністю композицій соло складають твори у жанрах сонати, сюїти й партити. Поеми та концерти поки що створено лише для дерев'яних духових інструментів (флейта, кларнет). У цьому випадку процес освоєння жанрів академічної музики зумовлено вищезазначеною різницею в технічному й виражальному потенціалі дерев'яних і мідних духових

інструментів, є логічним наслідком історичного процесу розвитку різних груп духового інструментарію та відповідного репертуару.

Цим здебільшого зумовлено й відповідні уподобання композиторів. Так, найбільшу композиторську увагу привертають дерев'яні духові, їх перевага над мідними (як за загальною кількістю творів, так і за кількістю жанрів) є беззаперечною. Серед дерев'яних інструментів творчий погляд композиторів найбільшою мірою зосереджується на флейті. Саме для цього інструмента написано найбільшу кількість академічних творів соло, жанровий показник яких також є найбільшим. Домінуючими в цій групі є найрізноманітніші за образною та емоційно-чуттєвою палітрою мініатюри. Також яскраво представлені флейтові композиції соло художньо-інструктивного характеру – концертні етюди (20 етюдів-прелюдій для флейти соло М. Платонова) та суто технологічного характеру. Відзначимо й вагомую роль у флейтовому репертуарі соло жанру фантазії (М. Арнольд та ін.). Композиції для гобоя соло – це переважно мініатюри та твори своєрідного для композицій духового соло жанру, а саме сюїти («Шість метаморфоз за Овідієм» Б. Бріттена, «Маски» С. Кортеса). У кларнетовому репертуарі превалюють каприси (20 каприсів для кларнета соло І. Оленчика), які суттєво переважають за кількісним показником над кларнетовими мініатюрами-соло. Натомість небагато творів написано в жанрах сонати й монологу. Пріоритетними в репертуарі для саксофона є також мініатюри, зокрема п'єси-імпровізації (Р. Нода). Попри те, що для фагота створено незначну кількість творів соло, однак їх жанрова палітра є відносно різноманітною (програмні мініатюри, концертні етюди, сонати, каприс, фантазія, монолог). У репертуарі всіх мідних духових інструментів також переважає жанр програмної мініатюри. При тому більшість композицій створено для труби (програмна мініатюра). Сукупність композицій для валторни соло, крім мініатюр, включає також твори в жанрі фантазії (М. Арнольд), сонати (В. Буяновський). Поміж тромбових творів – оригінальні п'єси програмного та непрорамного характеру. Композиції для труби соло представлені більш розгалуженою жанровою палітрою, а саме: капричіо, монолог, концертна фантазія, програмна мініатюра (див. таблицю № 1).

Отже, жанровий аспект систематики духового соло у площині інструментальної спеціалізації засвідчує кількісне домінування творів і, відповідно, жанрів у репертуарі флейти і кларнета. Значно

менше творів – для саксофона, фагота і гобоя. Водночас фаготовий репертуар позначено більшим жанровим різноманіттям, ніж саксофоновий та гобойний. Порівняно з дерев'яними духовими інструментами, мідні мають у своєму розпорядженні значно менший за чисельністю та жанрами репертуар.

Вищезазначене потребує деяких пояснень. Так, домінування жанру програмної мініатюри в духовому соло пов'язано з прагненням композиторів писати невеликі за часом виконання академічні інструментальні п'єси. Адже їм доводиться брати до уваги як суттєву обмеженість художньо-виражальних засобів палітрою лише одного, підкреслимо, одноголосого професійного духового інструмента, так і враховувати фізично-психологічний стан музиканта-духовика, який, переважно, є ансамблево-оркестровим виконавцем [98, 142].

Вагомий пріоритет саме дерев'яної групи духового професійного інструментарію у сценічно-одноосібному виконавстві зумовлюється, як уже вказувалося, більшим арсеналом її художньо-виражальних можливостей, порівняно з мідними духовими. Насамперед, це стосується темброво-колористичних, віртуозно-технічних, а також регістрових (діапазон інструментів) переваг. Безумовно, не останнє значення має темброва подібність дерев'яних духових до інтонаційного окрасу людського голосу. Дається взнаки також конструкційно-технологічна різноманітність інструментів дерев'яної групи, що зумовлює можливість різноманітних експериментів, а відтак, упровадження відповідних нетрадиційних засобів художньої виразності. Відзначимо також історично сформовані сольні привілеї дерев'яних інструментів перед мідними, що мали виявлення у сценічно-одноосібному використанні передусім флейти та її різновидів численними представниками аристократії XVIII – початку XIX століть. Абсолютна пріоритетність саме академічної професійної флейти у виконавській формі соло зберігається й у XX – на початку XXI століть.

Стильова панорама духових композицій соло XX – початку XXI ст. також переконливо засвідчує, що названа, в класицистській і романтичній періоди маргінальна сфера музичної творчості піднялася до рівня, позначеного відображенням у ній усієї панорами мистецьких стилів і напрямів зазначеного періоду. Інтенсивно розвиваючись, починаючи з другої половини XX ст., духове соло відобразило притаманну їй поліфонію стильових течій

і напрямів, як уже вказувалося (див. підрозділ 4.4), специфічно перевтілило в собі низку характерних рис постмодерну (у різних працях визначається як культурно-історичний період, течія, стиль, естетична ситуація, дискурс тощо), відтак певного стилю культури зазначеного часу в усій його складності, суперечливості, багатогранності. Зрештою в аналізованій сфері композиторської творчості специфічно фокусувалася певна підсумковість ХХ ст. стосовно великого історичного циклу. Це стосується як дерев'яних, так і мідних духових інструментів. Отже, загалом стильова панорама композицій духового соло позначена надзвичайною різноманітністю та контрастністю, обмежується полярно протилежними естетичними полюсами.

Як уже вказувалося, в низці композицій втілено риси **неостилів**. Романтична образність, поєднана із сучасними засобами музичної виразності виявляється в елегантних «Фантазіях» соло для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни, туби М. Арнольда, що, таким чином, засвідчує виявлення ознак **неоромантизму** в аналізованій галузі музичної творчості. Характерна для романтичної тенденції, щира емоційність, що продовжує своє життя в різних формах, у межах різних стилів дотепер, пронизує Поему для флейти соло Л. Дичко, Капричіо для туби соло К. Пендерецького, «Каскади» для труби соло А. Візутті, Капричіо для фагота соло В. Ротару та ін. Подібно до того, як романтизм нерозривно пов'язаний із осмисленням фольклорних джерел, прояви неоромантизму в духовому соло у ХХ ст. мають однією зі своїх граней риси **неофольклоризму**, виявляються в таких творах, як «Гуцульські старосвітські награвання» та «Українські витинанки» для гобоя або саксофона-альта соло Л. Колодуба, циклі «З подорожніх вражень» та «Руська пісня» для валторни соло В. Буяновського, «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло В. Мартинюк та ін.

До речі, показово, що в українській музиці творів, пов'язаних із трансформаціями романтичної тенденції, значно більше, ніж творів, пов'язаних із неокласицизмом. Тут дається взнаки специфічна риса української музики загалом, де романтизм посів особливе місце внаслідок специфічного художнього відображення в його сутнісних ознаках субстанціальних властивостей української ментальності.

Отже, кількісно менша група творів духового соло репрезентує *неокласицизм*. Це композиції З. Карг-Елерта (Соната для флейти соло), П. Гіндеміта (Вісім п'єс для флейти соло), М. Вебстера (П'ять п'єс для кларнета соло), А. Онегера («Танець кози» для флейти соло), Б. Бріттена (Сюїта «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло), Г. Розенфельда («Монодія» для гобоя соло), О. Щетинського («Арія» для тромбона соло). Сильові ознаки *необароко* притаманні лише творам для флейти (Партита для флейти соло Л. Дичко).

Значно менше п'єс, позначених рисами неоімпресіонізму та експресіонізму. Так, емоційний стан «оголеного нерву», ситуацію відчаю і безнадії відтворено у духовому соло. Отже риси *експресіонізму* проступають в композиціях «Баста» для тромбона соло Ф. Рабе, концерт «Гра над прірвою» для кларнета соло Є. Станковича, «Розпади» для тромбона соло Л. Юріної, «І тромб повільно...» для туби соло С. Азарової та ін.

Найбільш виразно багатоплановість стильової панорами у творах духового соло представлена композиціями для флейти, а також кларнета, як найбільш універсальних, досконалих духових академічних інструментів, багатогранність художньо-виражальних можливостей яких яскраво розкрилась ще у першій чверті ХХ століття. При тому флейта, порівняно з кларнетом, представлена в композиціях майже всіх згаданих у цій праці стилів. Домінують у цих інструментальних спеціалізаціях різнопланові композиції, в яких наочно виявляються зв'язки з естетикою постмодернізму. Помітною є також доля неоромантичних, неофольклорних творів соло. Значно скромнішим є стильовий показник репертуару для саксофона, фагота, гобоя, хоч він включає беззаперечні шедеври духового соло.

Мідні духові інструменти суттєво поступаються дерев'яним не лише за чисельністю академічних композицій соло, але й за кількістю представлених у них типових для аналізованого періоду стилів та напрямів [101, 20].

Отже, в зазначеній інструментальній спеціалізації також відображається ступінь виражальних можливостей духових інструментів, більш широкий їх спектр у дерев'яних духових, а серед них – у флейти. Це зумовлюється унікальністю художньо-естетичної природи цього інструмента, максимально наближеної до інтонаційно-тембрової і динамічної своєрідності людського голосу.

Звідси – природна універсалізація композиторами інструментальних можливостей названого інструмента, що, зокрема, виявляється у найбільш широкій у групі духових інструментів стильовій панорамі флейтового репертуару.

5.2. Жанрова та стильова систематика духового соло в аспекті персоналістичної композиторської та виконавської специфіки

Місія музиканта-виконавця у справі визначення долі певного музичного твору є беззаперечною. Саме від того, на якому художньо-професійному, виконавсько-технологічному рівні відтворить артист нову композицію, буде залежати її подальше творче життя. У такому мистецькому акті виразно виявляється неповторність художньої індивідуальності музиканта-виконавця, його виконавський стиль, що увиразнюється, зокрема, у виборі музикантом певного репертуару, творів тих чи інших епох, національних шкіл, жанрів, стилів. Відтак конкретна специфіка жанрової та стильової палітри академічного духового соло безпосередньо детермінована творчістю видатних митців, пов'язаних зі сферою духової музики. Приміром, у входженні в музичну практику п'єс із програмним означенням «Соло» визначна роль належить швейцарським музикантам – флейтисту та викладачу Орелю Ніколé (1926–2016) та гобоїсту, композитору і диригенту Хайнцу Холлігеру (р. н. 1939). Саме вони стали першими виконавцями та активними популяризаторами присвячених їм «Соло» для флейти та «Соло» для гобоя Е. Денисова. Композитор пізніше зазначав: «П'єси виконувались по декілька разів і Холлігером, і Ніколé. У того це взагалі був улюблений „біс”. Він „Соло для флейти” грав дуже часто й за кордоном, і в нас у Москві. А Холлігер своє соло не лише часто виконував, він навіть спромігся записати його в Японії на платівку» [368, 219].

Часто творчі потенції таких музикантів не піддаються чіткому розмежуванню за відповідними напрямками – виконавським, композиторським, диригентським, педагогічним та ін., але саме цим універсалізмом часто зумовлено неповторні риси творчої діяльності представників сфери духового професійного музичного мистецтва. Зосібна, багатогранною особистістю є відомий

британський флейтист, викладач, композитор Ян Кларк (р. н. 1964). Водночас, концентруючи зусилля на створенні навчально-педагогічного репертуару для власних учнів, майстер досяг чималого розмаїття жанрової палітри академічних композицій для флейти. Поряд з оркестровими творами для «хору флейт», камерними п'єсами для ансамблю флейтистів, композиціями для флейти у супроводі фортепіано, особливе місце у творчому доробку митця посідає також і музика для флейти соло, переважно програмні п'єси. Зокрема, одна з його найпопулярніших п'єс – «Шлях великого поїзду» («Паротяг») для флейти соло – належить до найбільш відомого оригінального репертуару сучасних академічних флейтистів. Творчість Бели Ковача позначено підвищеною увагою до камерної музики, зокрема композицій для кларнета соло. Відомий американський трубоч-віртуоз, викладач, композитор Аллен Візутті також здійснив внесок у розвиток сольного трубного репертуару.

Індивідуальність виконавця позначається не лише на інструментальній спеціалізації духової музики соло, але й на її жанровому зрізі. Так, утвердження жанру капрису у сфері духового соло належить передусім знаному російському кларнетисту, викладачу, композитору, багатогранно талановитому митцю українського походження Івану Оленчику. Написання музикантом-кларнетистом 20-ти каприсів для кларнета соло, кожен із яких є самостійною, художньо-довершеною програмною композицією, утвердило жанр капрису не лише в композиторській творчості, але і в академічному сценічно-одноосібному духовому виконавстві.

Становлення у сфері духового соло жанру концертного етюдів пов'язано, насамперед, із іменем відомого флейтиста, викладача, науковця та композитора Миколи Платонова. Його 20 етюдів-прелюдій для флейти соло ствердили вказаний новий жанр духового академічного соло, позначений виразно виявленим художньо-інструктивним характером інструментального мовлення. У названому жанрі працював також український саксофоніст, викладач та композитор Зенон Ковпак, якому належить відомий у колі музикантів-духовиків вищезгаданий етюд-картина «Зранку з високого замку» для саксофона-альта соло.

Жанр фантазії у сфері духового соло отримав розвиток у творчості багатьох музикантів. Так, завдяки відомому британському композитору, диригенту й виконавцю-трубочу

Малкольму Арнольду відбувся другий (після 12 флейтових фантазій соло Г.-Ф. Телемана) розквіт жанру фантазії для духових інструментів соло, зокрема для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни, а також туби. Серед найбільш відомих інтерпретаторів названого жанру – також видатний британський тубіст-віртуоз Джон Флетчер (1941–1987).

П'єси соло імпровізаційного характеру стверджувалися, насамперед, у творчості сучасного уругвайсько-німецького тромбоніста, композитора й викладача Енріке Крєспо, французького саксофоніста, композитора й педагога Жан-Дені Міша, а також надзвичайно неординарного за стилем інструментального мовлення виконавця-саксофоніста й композитора Рьо Ноди.

Вагомого значення в утвердженні жанру сонати, написаної для духового інструмента соло, набула виконавська діяльність фаготиста, викладача Валерія Попова та кларнетиста, педагога Льва Михайлова (1936–2003). Зокрема, Соната для кларнета соло Е. Денисова стала результатом творчої співпраці композитора зі Львом Михайловим [85, 108].

Репрезентація жанру сюїти в академічному духовому соло пов'язано з іменем Джой Боутон (1913–1963) – британської гобоїстки та педагога. Саме їй як першій виконавиці присвячено Сюїту для гобоя соло «Шість метаморфоз за Овідієм» Б. Бріттена.

Так само утвердження в музичному житті вищеописаної стильової панорами духового соло, нерозривно пов'язано з конкретними композиторами та виконавцями на духових інструментах. Так, простежується певна закономірність у тому, що твори романтичної та неоромантичної спрямованості та інших стильових течій і напрямів, у яких пролонгуються й трансформуються певні ознаки романтизму, відтак потребують певних романтичних рис «виконавського почерку», привертають більшу увагу солістів-духовиків. Процес сприйняття слухачами сценічно-одноосібної постаті музиканта-виконавця на інструменті одноголосої природи (на відміну, наприклад від піаніста) особливо актуалізує необхідність урізноманітнення музикантом темпу, створення артикуляційно-штрихових та динамічних (гучність звуку) градацій, досягнення тембрової багатогранності, динамічно-кolorистичних особливостей для ствердження контакту з реципієнтом.

Наголосимо, що зазначена обставина спрямовує музиканта до максимального досягнення емоційно-чуттєвої, проникливої виразності виконавського процесу. Його головним критерієм постає художня переконливість у відтворенні образного змісту духового твору соло. У такому усвідомленні сценічної специфіки академічних духових композицій соло, актуального означення набуває відмінний від класичного стилю виконавства романтичний «почерк» художнього представлення творів духового соло (композиції «Натхнення» для кларнета соло О. Нежигая, «Каскади» для труби соло А. Візутті, Концертна фантазія для труби соло М. Арнольда та ін.).

Отже, у сфері академічного духового соло романтичний виконавський стиль найбільш притаманний саме музикантам-солоістам. Винятково велика палітра емоційно-чуттєвого плану, максимально широкі виражальні градації у відтворенні художньої образності, винятково яскрава ідейно-змістовна переконливість виконавського процесу у духовому соло – все це визначає романтичну своєрідність творчого почерку найвідоміших професійних представників сфери академічного духового соло, а саме – Я. Кларка (флейта), І. Оленчика (кларнет), Х. Холлігера (гобой), В. Попова (фагот), Жан-Дені Міша́ (саксофон), А. Візутті (труба), В. Буяновського (валторна), Е. Креспо (тромбон), Д. Флетчера (труба) та ще багатьох інших видатних музикантів царини професійного духового соло.

Диригент і науковець В. Живов красномовно зазначає: «Переважання суб'єктивного над об'єктивним, емоційного над раціональним, загального над частковим породжує нерідко деяку „ескізність” виконавства: метро-ритмічні неточності, відхилення від тексту, авторських ремарок, порушення темпової єдності. Проте характерно, що у справді великих виконавців романтичного плану ці недоліки не приносять великих втрат художньому враженню, адже кожний великий виконавець вміє змусити слухати себе підкоряючи публіку цілісністю, життєвістю, емоційною насиченістю власної трактовки, примушуючи цінити не її правильність, а її переконливість» [127, 237–238].

Натомість виняткова чіткість, точність у розкритті темпу, ритму, виконанні всіх штрихів у сценічному представленні композицій епох Класицизму та Бароко залишається більшою мірою для педагогічного процесу та різного роду конкурсів, де

виконавець має продемонструвати не лише артистизм, але й відповідний рівень виконавської культури, фаховість, професійну майстерність. Певна «антикласичність» підтримується й естетикою постмодернізму, властивими їй ідеями децентралізації, деструктуралізму, тотального релятивізму на противагу впорядкованості, раціоналізму, структурності тощо. Щоправда, така ситуація не є непорушною, мова йде лише про більш типову тенденцію.

Дещо меншою мірою, порівняно з романтичним, представлено в духовому академічному сценічно-одноосібному виконавстві лірико-інтелектуальний стиль. Характерна для нього занадто велика чуттєва експресія, яка, наголосимо, призводить до своєрідного аналітичного заглиблення в особистісний світ композитора, психологічний, образний, драматургічний зміст виконуваного твору, водночас духовний мікрокосмос виконавця-соліста, утворює підґрунтя для перебільшено-розумової, мало емоційної, в цілому, не виразної гри на інструменті. Лірико-інтелектуальний виконавський стиль виявляється, передусім, у виконанні творів духового соло у жанрах поеми, а також монологу, які, наголосимо, мають мінімальний кількісний показник у контексті сучасних європейських академічних композицій духового соло.

Виконавський почерк багатьох всесвітньовідомих музикантів-солістів XX – початку XXI століть, виразно характеризується експериментальністю та універсалізацією як художньо-естетичної, стильової, жанрової, так і виконавсько-технічної складових художньо-творчого процесу. Насамперед, перманентність процесу вдосконалення духового академічного інструментарію, його конструкційних трансформацій (басова флейта, сопраніно саксофон, басовий кларнет й ін.) є основою виняткового усталення у виконавській практиці постійних пошуків щодо нетрадиційних виконавських засобів художньої виразності, художньо-інтерпретаційних, а також стильових рішень, різноманіття новітніх аплікатур, різновидів професійного виконавського дихання, артикуляції тощо.

Зазначені пошуки інтенсифікуються істотним розширенням на сучасному етапі художньо-образної палітри творів соло, зокрема, виявленням у них взаємодії різних видів мистецтва. Зрештою, експериментальність щодо художньо-естетичної, стильової,

жанрової та інших складових виконавського процесу спирається на універсалізм творчої діяльності низки представників духового академічного мистецтва, де всі її напрями взаємно стимулюють одна одну, зокрема, зумовлюють дедалі нові пошуки щодо стильового, жанрового, художньо-образного, технологічного аспектів духового соло, функціонування його на перетині різних видів мистецтва.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє здійснити деякі підсумки.

1. Духове соло є однією з найдавніших сфер музичного виконавства: його передумови губляться в глибині архаїчних періодів історії культури, нині ж воно є самодостатньою складовою музичної практики, відображає всі найхарактерніші риси сучасної художньої творчості. Відтак окремі його явища стали предметом уваги в численних працях з історії духового виконавства, методики викладання гри на духовому професійному інструментарії, історії створення та розвитку регіональних осередків духового академічного мистецтва, питань виконавської, педагогічної та композиторської творчості багатьох українських та зарубіжних композиторів тощо. Однак цілісного розгляду духового соло в єдності композиторської та виконавської творчості дотепер не існувало.

2. На основі існуючих у науковій літературі даних (значною мірою емпіричних), стосовних духового виконавства загалом, у праці здійснено узагальнення щодо специфіки передумов духового соло в найдавніші періоди, коли вони мали утилітарну функцію. Простежено зародження духового соло як власне мистецького явища в Античну добу на основі міфології відповідного періоду та наукових праць із проблем Античної культури. Розкрито процеси поступового формування та специфіку функціонування досліджуваного явища в епохи Середньовіччя та Відродження. Зокрема, вказано, що активізація сольної імпровізаційної віртуозності в ті часи, виявлення її в індивідуальному виконавському процесі, стала однією з найфундаментальніших засад подальшого розвитку академічного сценічно-одноосібного виконавства.

Зазначено, що в епоху Бароко з'явилися перші, репертуарні дотепер твори-шедеври духового соло, які ознаменували першу кульмінацію тривалого історичного процесу формування духового соло, засвідчили, що вказане явище вперше набуло викристалізованих форм. Виявлено складність буття духового соло в епохи Класицизму та Романтизму. З одного боку, відбувалися інволютивні процеси, позначені фактичною відсутністю духового соло на концертній естраді поряд із фортепіанними та скрипковими творами у виконанні музикантів-віртуозів. З другого,

інструментальна реформа, ускладнення образного, музично-мовного, відтак технічного (у широкому сенсі, як конкретне втілення на інструменті художньо-образного змісту музичного твору) параметрів оркестрової музики, отже, й партій духових інструментів, інструментальна спеціалізація, зростання духових виконавських шкіл, пов'язаний із цим початок усвідомлення індивідуалізації духових академічних інструментів – усе це підготувало докорінні якісні зрушення у сфері духового соло у ХХ столітті.

3. У ХХ ст. духові інструменти на новому витку історії розкрились як сольні. Духове соло вперше виступило в єдності його універсалізації-індивідуалізації – як винятково виразна сфера художньої творчості, якій підвладно втілення лише власними засобами різнопланових, фокуруючих складність епохи індивідуальних художніх картин світу, водночас як мистецтво, детерміноване усвідомленою музикантами унікальністю кожного духового інструмента.

Досягнення такої якості зазначеною галуззю музичної творчості було результатом не лише попередніх етапів іманентного історичного процесу, але й зумовлювалося низкою детермінуючих чинників. Розвиток сольної, в тому числі духової музичної творчості, отже, виявлення таких якостей музики як монологічність, філософічність, її лірико-інтелектуальна спрямованість, неповторні нюанси суб'єктивних вражень та почуттів зумовлювалися специфікою розкриття особистості в культурі ХХ – початку ХХІ ст. – усвідомленням непересічної цінності духовного світу людини в контексті потужних соціальних та екологічних потрясінь.

Неповторна історична конкретика духового соло відобразила полістильову панораму художньої творчості епохи, що, своєю чергою, перевтілила в собі всю складність духовної аури гостро драматичного ХХ ст.

У дослідженні вказано, що важливими детермінантами духового соло аналізованого періоду є продовження конструкційних вдосконалень існуючого духового інструментарію та впровадження в сольну концертну практику нових духових інструментів (туба, альтова флейта, саксофон-баритон та ін.), відтак пошуки нових засобів виразності, прийомів гри, усвідомлення

унікальності кожного духового інструмента, визначником якої є, насамперед, тембр.

Базою інновацій на концертній естраді є педагогічний аспект духового соло, що значною мірою пов'язаний із вирішенням інструктивних завдань, технічним відпрацюванням новітнього арсеналу засобів художньої виразності, осмисленням нових можливостей кожного духового академічного інструмента, без яких неможливим є вирішення художніх завдань, зокрема, на концертній сцені.

У праці вперше здійснено спробу аналізу психофізіологічного аспекту духового соло, зумовленості низки рис сольних концертних композицій особливостями психофізіології виконавського процесу духовика-соліста.

Осмилено становлення нових якостей духового соло у період ХХ – початку ХХІ ст. в діахронії – від утвердження їх в окремих, найвидатніших творах початку ХХ століття через переважно екстенсивний розвиток уже усталених художньо-виражальних засобів, до перенесення акценту на інтенсивність, експериментальність пошуків у всіх аспектах духового соло, починаючи з 1960-х років.

4. Духова творчість у єдності композиторського й виконавського аспектів істотно трансформувалась у ХХ ст. внаслідок суттєвих змін у співвідношенні ролей композитора та виконавця в музичній культурі. Якщо в попередні періоди однозначно домінуючою була роль композитора, у ХХ ст. музикант-інтерпретатор, унаслідок створення оригінальних виконавських концепцій, часто ставав фактичним співавтором музичного твору. Водночас композитори часто орієнтуються на конкретних виконавців, у їхній співпраці уточнюються важливі деталі щодо засобів виразності, розкриття можливостей інструмента, тих чи інших прийомів гри тощо. Цей синтез визначає історичну специфіку сучасного духового соло.

На прикладі творів українських і зарубіжних композиторів у роботі аналізуються найбільш типові, використовувані сьогодні новаторські засоби виразності (багатозвуччя на інструментах одноголосої природи, мікрохроматика тощо). Підкреслюється, що результатом тривалих пошуків новаторських засобів виразності, зокрема експериментів, що були пріоритетними в 1960–1980-х роках, є усвідомлення на сучасному етапі традиційних засобів як

базових у розкритті художніх концепцій творів духового соло, що органічно, у відповідності до цих концепцій, доповнюються новітніми, в тому числі експериментальними засобами та прийомами гри.

Відзначається не знане в попередні періоди розширення та оновлення образної палітри духового соло. Систематизовано та проаналізовано різні типи художньої образності, зокрема, в контексті інструментальної спеціалізації.

Духове соло осмислено не лише в іманентному аспекті, але й у контексті провідних тенденцій рис художньої культури епохи, зокрема, постмодернізму. Зазначено, що в духовому соло рельєфно виявляються такі, властиві другій половині ХХ – початку ХХІ ст. ознаки, як присутність у відповідних творах рис неостилів, мінімалізму, типової для естетики постмодернізму епатажності, діалогічності, комбінації найрізноманітніших параметрів музичного мистецтва (жанрових, стильових), поєднання музичного та інших видів мистецтва (театру, світлорежисури тощо).

5. Здійснено жанрову та стильову систематику духового соло, що відображає як специфіку різних професійних духових інструментів, так і можливості музикантів-духовиків. Зазначено, що провідним жанром у репертуарі як дерев'яних, так і мідних духових інструментів є мініатюра (найрізноманітніші за емоційно-образним змістом та стильовою приналежністю твори). Це зумовлено комплексом іманентних і каузальних чинників, а саме: психофізіологією виконавського процесу музиканта-духовика, можливостями конкретного музичного інструментарію, відповідністю природи духових професійних інструментів тенденціям заглиблення в духовний мікрокосмос, естетику мінімалізму тощо.

Указано, що найбільше творів перебуває в річищі стилів, течій, напрямів, пов'язаних із трансформаціями Романтизму. Це відповідає одноголосій природі духових інструментів, що є найкращим виразником монологічності, а відтак часто ліричного змісту відповідних композицій.

Порушено питання розкриття жанрової та стильової систематики духового соло в персоналістичному аспекті, виявлено роль низки музикантів-виконавців в утвердженні у музичній практиці певних жанрів і стилів духового соло.

Наприкінці першої чверті ХХІ століття духове соло остаточно утвердилося в професійній європейській музичній культурі у взаємодії його різних складових – композиторської, виконавської, педагогічної тощо. Масштаби, мистецька цінність відповідного мистецького доробку, участь духового соло в найрізноманітніших культурно-мистецьких сферах дозволяють переконливо стверджувати, що означений творчий феномен посів помітне місце в музичній культурі порубіжжя ХХ – ХХІ століть.

ДОДАТКИ

Таблиця № 1

**Кількісні показники
основних творів духового соло
у співвідношенні інструмент – жанр**

Жанр Інстр.	Мініатюра				Каприс	Концертний етюд	Фантазія	Соната	Сюїта	Партига	Поєма	Концерт	Кількість творів за інструментами
	Програма мініатюра	Не програма мініатюра	Монолог	Імпровізація									
Флейта	13	4	1		4	20	13	3	1	2	1		62
Кларнет	13	4	3		21		2	3				1	47
Саксофон	10			4	2	1		1					18
Фагот	2	2	1		1	5	1	2					14
Гобой	7						1		2				10
Валторна	7						1	2					10
Труба	6	1											7
Тромбон	4	2		1									7
Туба	2		1		1		1						5
Кількість творів за жанрами	64	13	6	5	29	26	19	11	3	2	1	1	180
	88												

Таблиця № 2

**Кількісні показники
основних творів духового соло
у співвідношенні інструмент – композиторський стиль**

Стиль Інстр.	Постмодерн	Авангард	Неоромантизм	Бароко	Неокласицизм	Неофольклоризм	Неоімпресіонізм	Експресіонізм	Класицизм	Романтизм	Імпресіонізм	Необароко	Кількість творів за інструментами
Флейта	21	4	3	13	8		5		4	2	1	1	62
Кларнет	37	4	1		1	1		2		1			47
Саксофон	14		1				3						18
Фагот	5	7	2										14
Гобой	1	2	1		2	3	1						10
Валторна	2	1	2			5							10
Труба	3	1	3										7
Тромбон	2		2		1			2					7
Туба	2	1	1					1					5
Кількість творів за стилями	87	20	16	13	12	9	9	5	4	3	1	1	180

СПИСОК
основних творів духового соло
та їх посторінковий покажчик

Флейта

- Й.-С. Бах. Партита a-moll для флейти соло – 8, 12, 16, 28, 35, 79–85, 113, 114, 204
- Г.-Ф. Телеман. 12 Фантазій для флейти соло – 8, 16, 35, 78, 79, 113, 114, 204, 248
- К.-Ф.-Е. Бах. Соната a-moll для флейти соло – 16, 35, 94–96, 204
- Ж. Оттетер. «Відлуння» для флейти соло – 88
- Ж. Буамортъє. Сюїта № 2 для флейти соло – 16, 77, 78, 204
- А. Стаміц. Рондо-капричіозо для флейти соло – 16, 35, 96
- А. Фюрстенау. Каприси для флейти соло – 16, 130, 131
- Т. Бьом. Каприси для флейти соло – 97, 130, 131
- К. Дебюссі. «Сірінкс» для флейти соло – 12, 16, 28, 35, 113, 114, 120, 198, 200, 203, 204, 206, 236, 240
- З. Карг-Елерт. Соната для флейти соло – 16, 113, 245
- А. Жоліве. «П'ять заклинань» для флейти соло – 29, 120, 198
- А. Жоліве. «Аскези» для флейти соло (альтової флейти або кларнета) – 16, 120
- А. Онеггер. «Танець кози» для флейти соло – 16, 35, 198, 245
- Ж. Ібер. П'єса для флейти соло – 35, 114
- Е. Варез. «Щільність 21,5» для флейти соло – 16, 151, 198
- М. Арнольд. Фантазія для флейти соло – 16, 30, 114, 148, 244, 248
- П. Гіндеміт. Вісім п'єс для флейти соло – 114, 245
- Е. Денисов. «Соло» для флейти – 16, 167, 199, 230, 246
- Е. Денисов. Соната для флейти соло – 16, 230
- Е. Денисов. «Пастораль» для флейти соло – 132, 190, 195, 200
- Е. Денисов. «Рух» для флейти соло – 132, 190, 195, 199
- Е. Картер. «Пишу на вітрі» для флейти соло – 240
- Ж. Рів'є. П'єса для флейти соло – 35

М. Платонов. 20 етюдів-прелюдій для флейти соло – 132, 199, 200, 241, 242, 247
В. Зверев. Каприс для флейти соло – 35, 199
В. Д'яченко. Монолог для флейти соло – 35
Л. Дичко. Поема для флейти соло – 12, 16, 113, 151, 199, 200, 214–217, 244
Л. Дичко. Партита для флейти соло – 152–154, 198, 235, 245
Е. Боцца. «Образ» («Імідж») для флейти соло – 16, 114, 200
Я. Кларк. «Шлях великого поїзду» («Паротяг») для флейти соло – 16, 152, 153, 198, 247
К. Фукушима. П'еса для флейти соло – 35
В. Рунчак. «Номо ludens I для...» флейти (або кларнета чи саксофона) соло – 12, 16, 23, 113, 153, 219, 220–223

Г о б о й

Б. Бріттен. Сюїта «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло – 12, 16, 113, 114, 157, 197, 198, 203, 236, 242, 245, 248
М. Арнольд. Фантазія для гобоя соло – 16, 30, 114, 148, 244, 248
Е. Денисов. «Соло» для гобоя – 16, 167, 199, 230, 246
Х. Холлігер. «Вивчення звуків» для гобоя соло – 16, 199
С. Кортес. Сюїта «Маски» для гобоя соло – 16, 113, 242
Г. Розенфельд. «Монодія» для гобоя соло – 16, 156, 201, 245
Л. Колодуб. «Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло – 12, 16, 23, 157, 210–212, 240, 244
Л. Колодуб. «Гуцульські старосвітські награвання» для гобоя або саксофона соло – 201, 213, 244
Л. Колодуб. «Скерцо» для гобоя або саксофона соло – 213
В. Рунчак. «Номо ludens IX, (обое: я і гобой), дев'ять невинуватих зупинок для „гулящого” гобоїста» для гобоя соло – 16, 199, 219, 229, 236, 238

К л а р н е т

- Е. Кавалліні. Каприси для кларнета соло – 16, 25, 131, 134
- О. Мессіан. «Голос віщого птаха» для кларнета соло (III частина з «Квартету на кінець часу») – 28, 29
- І. Стравінський. Три п'єси для кларнета соло – 12, 16, 22, 28, 113, 207–209
- Е. Денисов. Соната для кларнета соло – 12, 16, 22, 113, 154, 155, 193, 230–234, 248
- Е. Кшенек. Монологи для кларнета соло – 16, 201
- І. Пауер. «Буденні монологи» для кларнета соло – 16, 36, 198, 201, 230
- Т. Олах. Соната для кларнета соло – 16, 22
- М. Арнольд. Фантазія для кларнета соло – 16, 30, 148, 244, 248
- Д. Відман. Фантазія для кларнета соло – 199
- К. Штокгаузен «Арлекін» для кларнета соло – 16, 236, 237, 240
- К. Пендерецький. Прелюд для кларнета соло – 16
- М. Вебстер. П'ять п'єс для кларнета соло – 245
- Л. Беріо. Секвенція IX для кларнета соло – 219
- Є. Станкович. Монолог для кларнета соло – 36, 198, 201, 230
- Є. Станкович. Соната для кларнета соло – 230
- Є. Станкович. Концерт «Гра над прірвою» для кларнета соло – 16, 113, 230, 245
- І. Оленчик. 20 Каприсів для кларнета соло – 16, 25, 30, 132–134, 155, 193, 242, 247
- Б. Ковач. Цикл «Посвяти» (9 п'єс) для кларнета соло – 16, 29, 132, 147, 198, 229, 240, 247
- В. Мартинюк. «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло – 12, 16, 23, 155, 190, 192, 199, 224–228, 236, 244
- О. Нежигай. «Натхнення» для кларнета соло – 16, 230, 240, 249

Фагот

- Б. Бартолоцці. Колаж для фагота соло – 16, 28, 190, 199
М. Арнольд. Фантазія для фагота соло – 16, 30, 114, 148, 197, 198, 244, 248
В. Ротару. Капричіо для фагота соло – 16, 132, 244
М. Вайнберг. Соната для фагота соло – 16, 158
Е. Денисов. Соната для фагота соло – 16, 34, 113, 114, 147, 148, 159, 230, 231
Е. Денисов. П'ять етюдів для фагота соло – 16, 158, 201, 231
О. Фірсова. Монолог для фагота соло – 16, 36, 230
В. Рунчак. «Зошит фаготиста» (дві п'єси для фагота соло) – 16, 160
В. Рунчак. «Ното ludens XI» для фагота соло – 16, 199, 219

Саксофон

- Ж. Міша́. «Біле вино» для саксофона-альта соло – 16, 165, 240
Р. Нода. Три імпровізації для саксофона-альта соло – 12, 16, 163–165, 197, 198, 235, 242
Є. Подгайц. «Ворожіння» для саксофона-альта соло – 16, 201, 240
З. Ковпак. Етюд-картина «Зранку з високого замку» для саксофона-альта соло – 16, 30, 132, 162, 198, 234, 235, 240, 247
С. Пілютиков. Соната для саксофона-альта соло – 16, 162, 230
Г. Гаврилець. «In B» для саксофона-сопрано або кларнета соло – 16, 161, 162, 198
О. Щетинський. «Промова» для саксофона-баритона соло – 17, 161, 198, 201
Л. Самодаєва. Цикл «П'ять соло» для саксофоніста – 17, 161, 198
Е. Боцца. «Імпровізація та каприс» для саксофона-альта соло – 235
Е. Боцца. Етюди-каприси для саксофона соло – 235
В. Рунчак. «Трішки музики на честь Адольфа Сакса» для саксофона соло – 17, 162, 190, 198, 219, 240

Т р у б а

Е. Денисов. «Соло» для труби – 17, 167, 190, 197, 199, 231

А. Візутті. «Каскади» для труби соло – 12, 17, 166, 167, 199, 201, 240, 244, 247, 249

Е. Льюїс. Цикл «Ми побачимо...» (3 п'єси) для труби соло – 17, 167, 168

І. Жванецька. П'єса-посвята Т. Докшицеру для труби соло – 17, 198

В. Рунчак. «Номо Ludens V – Інтерв'ю із заїкою, або сім хвилин в трубу» – 17, 199, 201, 219, 229

В а л т о р н а

М. Арнольд. Фантазія для валторни соло – 17, 30, 113, 148, 169, 170–176, 244, 248

В. Буяновський. Цикл «З подорожніх вражень» (4 п'єси) для валторни соло – 12, 17, 29, 170–176, 197, 240, 244

В. Буяновський. «Руська пісня» для валторни соло – 29, 176–178, 199, 244

В. Буяновський. Дві сонати для валторни соло – 170, 230, 242

Б. Кроль. «Laudatio» для валторни соло – 17

Л. Грабовський. «Concorso» для валторни соло – 17, 178, 198

Т р о м б о н

Е. Креспо. Імпровізація для тромбона соло – 17, 35, 180, 181, 197, 198

Ф. Рабе. «Баста» для тромбона соло – 17, 23, 35, 181, 199, 236, 237, 245

А. Скобелєв. Дві п'єси для тромбона соло – 17, 181, 182, 198

Л. Юріна. «Розпади» для тромбона соло – 17, 182, 183, 198, 201, 245

О. Щетинський. Арія для тромбона соло – 17, 182, 199, 201, 245

В. Рунчак. «Номо ludens VI, пара анекдотів на всім відому тему» – 35, 199, 219

Т у б а

М. Арнольд. Концертна фантазія для туби соло – 12, 17, 184, 185, 198, 202, 244, 248, 249

К. Пендерецький. Капричіо для туби соло – 12, 17, 187, 197, 202, 244

Г. Кóхан. Монолог для туби соло – 17, 185, 186, 198, 202

С. Азарова. «І тромб повільно...» для туби соло – 245

В. Рунчак. «Номо ludens VIII, три присвяти для туби соло» – 17, 187, 199, 200, 202, 219

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Абаджян Г.А. Методика развития исполнительских приёмов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора. *Вопросы музыкальной педагогики*. 1983. В. 4. С. 19–29.
2. Авилов В.Н. Саксофон в истории американской джазовой культуры. *Музичне мистецтво*. 2004. В. 4. С. 228–236.
3. Авилов В.Н. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор. *Музичне мистецтво*. 2005. В. 5. С. 249–255.
4. Алтухов В.М. Гами та вправи для розвитку віртуозної техніки гри на кларнеті. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. 128 с.
5. Антонова Е.Г. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки XX в. *Музичне мистецтво*. 2005. В. 5. С. 47–57.
6. Апатский В. О динамике на фаготе. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. 1971. В. 3. С. 11–61.
7. Апатский В.Н. Факторы тембра и динамики фагота: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев, 1971. 28 с.
8. Апатський В.М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1993. 45 с.
9. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. 432 с.
10. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: Задруга, 2010. 320 с.

11. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. Київ: Задруга, 2012. 408 с.
12. Апатский В.Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: Задруга, 2013. 588 с.
13. Апатский В.Н. Духовые инструменты в европейской музыкальной культуре эпохи Возрождения. *Старовинна музика: сучасний погляд*. 2006. В. 41. С. 33–40.
14. Апатський В.М. Імпровізація в сучасному духовому виконавстві. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України*. 2007. В. 2. С. 13–15.
15. Апатский В.Н. О некоторых характерных чертах современного духового инструментостроения. *Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні*. 2013. В. 100. С. 23–29.
16. Апатський В.М. Нариси творчої діяльності професора Романа Вовка. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2017. В. 9. С. 7–15.
17. Апатський В.М., Цюлюпа С.Д. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України*. 2007. В. 2. С. 6–13.
18. Асафьев Б. Григ. Ленинград: Музыка, 1984. 88 с.
19. Афанасенко Т.В. Темброкolorистична палітра у фортепіанних творах Олів'є Мессіана: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2015. 19 с.
20. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака. *Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство*. 2010. В. 34. С. 24–32.

21. Баланко О. «Homo ludens» для сопрано В. Рунчака: фіксація нотного тексту – звуковий образ – виконавська інтерпретація. *Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство*. 2010. В. 34. С. 284–295.
22. Беговатова М.А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Казань, 2012. 26 с.
23. Безгинова И.В. Синтез искусств в пространстве современного художественного текста. *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание*. 2014. С. 8–15.
24. Бензюк О.О. „Відкрита інтерпретація”: до постановки проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 4. С. 46–49.
25. Бентя Ю. «Сонати, вільні фантазії та рондо для знавців і аматорів» К.Ф.Е. Баха в естетичному полі Європейського сентименталізму другої половини XVIII – початку XIX ст. *Київське музикознавство*. 2005. В. 17. С. 45–54.
26. Бентя Ю. Танцевальный залп. Одноактные балеты Folkwang Tanzstudio в Киеве. *Коммерсант Украина*. 21.11.2007. В. 207. С. 5.
27. Берегова О.М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX сторіччя: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 18 с.
28. Березин В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма: автореф. дисс. на соискание науч. степени докт. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2000. 36 с.
29. Берлиоз Г. Мемуары. Москва: Муз. гос. изд., 1961. 916 с.
30. Беспалий В. Діалог. *Культурологічний словник*. 2011. С. 116, 117.

31. Біла К. Сучасна українська музика в контексті естетики постмодернізму. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності*. 2006. В. 64. С. 6–13.
32. Білий Є.М. Технологія гри на трубі. Лексика джазу: досвід анатомічного та фізіологічного дослідження проблем. Вінниця: Нова Книга, 2013. 168 с.
33. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Ленинград: Музыка, 1969. 312 с.
34. Богданов В.О. „Фантазія на дві українські народні теми” для флейти та фортепіано М. Лисенка. *Музичне мистецтво*. 2005. В. 5. С. 274–282.
35. Богданов В.О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.
36. Богданов В.О., Богданова Л.Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ століття. Харків: Сілічева С.О., 2013. 384 с.
37. Брянцева В.Н. Орнаментика. *Музыкальная энциклопедия* 1978. Т. 4. С. 105–108.
38. Буркацький З.П. Про розвиток пальцевої техніки кларнетиста. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 1999. В. 3. С. 44–53.
39. Буркацький З.П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста. Одеса: Друкарський дім, 2010. 166 с.
40. Буркацький З.П. Про специфіку функціонування етюдів у навчальній діяльності кларнетиста. *Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні*. 2013. В. 100. С. 54–66.
41. Буркацький З.П. Досвід віртуозного інструменталізму ХІХ століття у формуванні майстерності сучасного кларнетиста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. В. 1. С. 138–143.

42. Бутенко Л.М. О внутреннем видении художественных образов (вопросы технологии художественного мышления). *Музичне мистецтво і культура*. 2004. В. 5. С. 328–340.
43. Буяновский В. Валторна. Москва: Музыка, 1971. 72 с.
44. Буяновский В.М. М.Н. Буяновский – валторнист и педагог. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. 1976. В. 4. С. 188–195.
45. Вакалюк П.В. Новаторство напрямків діяльності Миколи Бердисява в контексті трубного мистецтва України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 71–76.
46. Верещагіна О.Є., Холодкова Л.П. Історія української музики ХХ століття. Київ: Освіта України, 2010. 268 с.
47. Вечер Д. Исполнительский анализ в системе научного знания. *Київське музикознавство*. 2000. В. 3. С. 234–240.
48. Вискова И.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины ХХ века: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2009. 25 с.
49. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.
50. Вовк Р.А. Володимир Апатський – фундатор сучасної київської фаготної школи: виконавець, педагог, науковець. *Виконавське музикознавство*. 2005. В. 47. С. 82–90.
51. Вовк Р.А. Взаємозв'язок початкової, середньої та вищої ланок музичної освіти України у сфері духового виконавства. *Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні*. 2013. В. 100. С. 5–22.
52. Вовк Р.А. Портрети корифеїв. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 225 с.

53. Волков Н.М. К интерпретации Концерта для трубы с оркестром Ми-бемоль мажор Й. Гайдна. *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание*. 2016. С. 58–79.
54. Галицкая С. Профессиональная монодия в свете современной концепции музыкального произведения. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*. 1988. С. 43–52.
55. Галлямова Г.О. «Арлекин» К. Штокхаузена: на пересечении идей формульной композиции и инструментального театра. *Вестник Томского государственного университета: культурология*. 2013. В. 369. С. 57–59.
56. Гарькавый О.В. Форма и изобретение в контексте музыкальной эволюции: психологический аспект композиционного процесса. *Музичне мистецтво*. 2004. В. 4. С. 84–92.
57. Генкін А. Специфіка піанізму в етюдах і вправах Карла Черні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2019. 24 с.
58. Герасимова-Персидская Н.А. О восприятии музыки и постижении смысла. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення*. 2006. В. 60. С. 3–8.
59. Герасимова-Персидська Н.О. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2010. № 3 (8). С. 39–46.
60. Герасимчук Л. Англійсько-український мистецтвознавчий словник. Київ: Криниця, 2004. 96 с.
61. Герчанівська П.Е. Постмодернізм: інноваційні форми і технології культурної практики сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 58–62.

62. Гишка І.С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика). Львів: АСВ, 2010. 183 с.
63. Гишка І.С., Горман О.П. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача. Львів: АСВ, 2013. 109 с.
64. Гишка І.С. Звук як візитна картка інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох (на прикладі генезису і еволюції звуку труби). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 65–70.
65. Гонтовая Л.В. Метаморфозы культуры: форс-слово в поэзии и акцентуация слуховых впечатлений в музыке. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2012. В. 7. С. 131–141.
66. Гонтовая Л.В. Позиция слушателя в жанровом пространстве музыки XXI века. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2015. В. 10. С. 114–124.
67. Горбаль В.Я. Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2015. 19 с.
68. Горовой С.Г. Технология и искусство игры на тромбоне (комплексный анализ исполнительского процесса). Донецк: Донецкая гос. консерватория им. С. С. Прокофьева, 1998. 220 с.
69. Горовой С.Г. Традиції та сучасність у методиці підготовки виконавців на духових інструментах. *Музичне мистецтво*. 2004. В. 4. С. 193–199.
70. Горовой С.Г. Губной аппарат тромбониста. *Музичне мистецтво*. 2005. В. 5. С. 231–241.
71. Григорьев Б. В.М. Блажевич – тромбонист, педагог, дирижер. *Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории*. 1979. С. 168–181.

72. Грица С.Й. Її життєве кредо – творчість. *Музика*. 2004. С. 2–3.
73. Грица С.Й. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич: Посвіт, 2012. 272 с.
74. Грицюк О.Я. Жанровий синтез у музичному мистецтві ХХ століття: теоретичний аспект. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. В. II (7). С. 178–184.
75. Громченко В.В. Духова музика України у світлі сучасних наукових досліджень. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. 2009. В. 10. С. 111–119.
76. Громченко В.В. До питання активізації роботи над тембром у виконавців на дерев'яних духових інструментах. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. 2010. В. 13. С. 133–139.
77. Громченко В.В. Особливості музичного мовлення в інструментальній творчості Л. Дичко (на прикладі Поєми для флейти соло). *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*. 2011. В. 18. С. 58–65.
78. Громченко В.В. «Ното ludens I» для флейти (або кларнета чи саксофона) В. Рунчака: образна сфера та особливості її вираження. *Мистецтвознавчі записки*. 2012. В. 22. С. 54–62.
79. Громченко В.В. Музика для інструмента соло: витоки становлення жанру (на прикладі виконавства на духових інструментах). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 122 – 126.
80. Громченко В.В. Музика для інструмента соло у стародавньому світі (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Мистецтвознавчі записки*. 2014. В. 25. С. 77–84.
81. Громченко В.В. Музика для інструмента соло: розвиток жанру в епоху середньовіччя (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Актуальні проблеми*

- історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. В. 32. С. 284–292.
82. Громченко В.В. Музика для інструмента соло. До проблеми специфіки жанру (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. В. 1. С. 12–17.
83. Громченко В.В. Твори жанру музики для інструмента соло у формуванні професійної майстерності виконавця. *Мистецька освіта: традиції і новації*. 2014. С. 26–28.
84. Громченко В.В. Сольна інструментальна практика доби Відродження як виконавська основа жанру музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 2. С. 174–179.
85. Громченко В.В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Культура і сучасність*. 2014. № 1. С. 104–110.
86. Громченко В.В. Імпровізація як художня основа жанру музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. В. 2. С. 17–21.
87. Громченко В.В. К вопросу диалогичности жанра музыки для инструмента соло (на примере сонаты для кларнета соло Э. Денисова). *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание*. 2014. С. 81–90.
88. Громченко В.В. Методологія та методи науково-дослідницької діяльності професора В.М. Апатського. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. В. 33. С. 12–20.
89. Громченко В.В. Музыка для инструмента соло: к вопросу определения жанрового начала. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. В. 3. С. 16–19.

90. Громченко В.В. Психофізіологічні особливості виконання творів для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 4. С. 79–84.
91. Громченко В.В. О роли инструктивного материала в развитии жанра музыки для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства). *Искусствознание: теория, история, практика*. 2014. В. 3 (10). С. 14–20.
92. Громченко В.В. Специфіка використання засобів виразності у творах для інструмента соло (на прикладі „Інтерв’ю на задану тему” В. Мартинюк для кларнета соло). *Культура і сучасність*. 2014. № 2. С. 83–88.
93. Громченко В.В. Твори для інструмента соло у сучасній музичній практиці: виконавський аспект. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. В. 26. С. 31–38.
94. Громченко В.В. К вопросу определения жанра музыки для инструмента соло как средства музыкальной выразительности (на примере произведений для духовых инструментов соло). *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание*. 2015. С. 81–87.
95. Громченко В.В. Художня образність як основа еволюції засобів виразності (на прикладі твору „Українські витинанки” для гобоя або саксофона соло Левка Колодуба). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. В. I (4). С. 120–123.
96. Громченко В.В. Соло как жанровый феномен европейской художественной культуры рубежа XX – XXI столетий. *Искусствознание: теория, история, практика*. 2015. В. 3 (13). С. 23–30.
97. Громченко В.В. Контраст как жанрообразующая функция в музыке для инструмента соло (на примере духового

- музикально-исполнительского искусства). *Диалог культур*. 2015. С. 217–222.
98. Громченко В.В. Жанр як засіб музичної виразності (на прикладі творів для духових інструментів соло). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. В. II (5). С. 140–144.
99. Громченко В.В. Синтез мистецтв як жанровий критерій інструментального соло (на прикладі творів для духових інструментів). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 55–59.
100. Громченко В.В. Семантика речовини інструмента як жанровий критерій музики соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. В. 1. С. 116–120.
101. Громченко В.В. Соло як жанровий феномен духового академічного виконавства (до визначення проблеми). *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. 2016. Ч. 1 (53). С. 18–23.
102. Громченко В.В. Вопросы взаимодействия традиционных и современных средств выразительности в духовом музикально-исполнительском искусстве. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015. № 3 (26). С. 74–80.
103. Громченко В.В. Особливості жанрової палітри та засобів виразності у сучасних творах для духових інструментів (на прикладі творчості дніпропетровських композиторів). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 3. С. 50–53.
104. Громченко В.В. Універсалізація інструмента як характерна риса духового соло першої чверті ХХ ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. В. II (7). С. 154–160.

105. Громченко В.В. До питання символіки музики Й.С. Баха (на прикладі Партити a-moll для флейти соло). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2017. В. 12. С. 52–66.
106. Громченко В.В. Феномен авторського стилю Валентини Мартинюк (на прикладі „Інтерв'ю на задану тему” для кларнета соло). *Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України*. 2017. С. 34–35.
107. Громченко В.В. Специфика применения громкостной динамики в музыке (на примере духового академического исполнительства). *Искусствознание: теория, история, практика*. 2017. В. 3 (20). С. 7–12.
108. Громченко В.В. Чи легко грати Рунчака...? *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. 2015. № 2 (35). С. 7.
109. Громченко В.В. Дні Італії на Міжнародному фестивалі „Музика без меж”. *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. 2015. № 2 (35). С. 2.
110. Гуменюк Т. Конец XX столетия: опыты самопознания в постмодернистской интерпретации. *Київське музикознавство*. 1998. В. 1. С. 116–127.
111. Гуменюк Т. Феномен „журналізації в культурі нового тисячоліття”. *Київське музикознавство*. 2003. В. 9. С. 58–63.
112. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века. *Дебюсси и музыка XX века*. 1983. С. 11–38.
113. Данилова А.В. Своеобразие интерпретации категории «традиция» в эстетической теории и практике постмодернизма (на материале творчества Э. Денисова): автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. философских наук: 09.00.04. Москва, 2009. 24 с.
114. Дауноравичене Г.Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов):

- авторреф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Вильнюс, 1990. 24 с.
115. Денисенко Я.О. Про деякі напрямки розвитку сучасного українського гобойного репертуару. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2009. В. 83. С. 116–127.
116. Денисов Э. О композиционном процессе. *Эстетические очерки*. 1979. В. 5. С. 126–136.
117. Докшицер Т. Система комплексных упражнений трубача. Москва: Музыка, 1985. 116 с.
118. Докшицер Т. Трубоч на коне. Москва: Композитор, 2008. 232 с.
119. Должиков Ю. Пьесы для флейты соло. Москва: Музыка, 1980. 40 с.
120. Дорохин В. О понятии „музыкальное артикулирование”. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення*. 2006. В. 60. С. 210–214.
121. Дражниця Л.Л. Инструментознаводство. Львів: ЗУКЦ, 2011. 168 с.
122. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Музыка, 1982. 383 с.
123. Друскин М.С. Игорь Стравинский. Санкт-Петербург: Композитор, 2009. 584 с.
124. Ежов В.В. Мифы древнего Китая. Москва: Астрель, 2004. 496 с.
125. Ельницкий Л.А. Древнегреческая музыка. *Музыкальная энциклопедия*. 1974. Т. 2. С. 302–305.
126. Жарков А. К проблеме тембрового смыслообразования. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення*. 2006. В. 60. С. 129–134.
127. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика. Москва: ВЛАДОС, 2003. 272 с.
128. Загайкевич М. Левко Колодуб. Київ: Музична Україна, 1973. 60 с.

129. Закопец М., Клоков В., Закопец Л., Закопец В. Методика обучения игре на гобое. Львов: ЛГМА им. Н.В. Лысенко, ЛГМУ им. С.П. Людкевича, 2001. 266 с.
130. Закопець Л.М. Львівська гобойна школа в контексті європейських традицій. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2009. В. 4. С. 132–138.
131. Закопець Л.М. Концертні жанри для гобоя у творчості українських композиторів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2017. В. 9. С. 143–146.
132. Захарова В.А. Флейтовая культура Франции (генезис, пути и закономерности развития): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2008. 26 с.
133. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. Москва: Музыка, 1983. 76 с.
134. Зеленін В. Самоактуалізація виконавця як феномен музичного смислоутворення. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення*. 2006. В. 60. С. 196–201.
135. Зеленіна Н.В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 16 с.
136. Зуб Г.О. Концертмейстер-піаніст у контексті еволюції виконавського мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2012. 18 с.
137. Иванов К.Н., Рагс Ю.Н., Холопов Ю.Н. Ц. Когоутек и его книга «Техника композиции в музыке XX века». Вступ. статья. *Техника композиции в музыке XX века*. 1976. С. 5–16.
138. Історія української культури. У 5 т. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 1. 1136 с.

139. Історія української музики. У 6 т. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 1. 448 с.; 1989. Т. 2. 464 с.; 1990. Т. 3. 424 с. 1992. Т. 4. 615 с.
140. Історія української музики. У 6 т. 2-е видання: перероблене, доповнене. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2004. Т. 5. 504 с.; 2009. Т. 2. 800 с. 2016. Т. 1. Кн. 1. 440 с.
141. Калашник М.П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.
142. Калашник М.П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення. Київ, Харків: Мосякін В.М., 2010. 252 с.
143. Калимулина Т.А. Новые свойства стиля в композиторском творчестве второй половины XX столетия (на примере творчества К. Пендерецкого). *Музичне мистецтво і культура*. 2004. В. 5. С. 56–65.
144. Калуга В. Дух. *Культурологічний словник*. 2011. С. 122–123.
145. Карпяк А.Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова ХІХ – ХХ століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2002. 21 с.
146. Карпяк А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2013. 378 с.
147. Карпяк А.Я. Жанр флейтового концерту у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В. А. Моцарта. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 8–14.
148. Карпяк А.Я. Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку ХХ століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2017. В. 9. С. 15–22.

149. Качанова Н.А. Джазовая импровизация в контексте постмодернистской художественной практики. *Искусствознание: теория, история, практика*. 2015. В. 3 (13). С. 35–40.
150. Качмарчик В.П. Реформа Т. Бёма (к проблеме исследования механико-акустической системы флейты). *Музичне мистецтво*. 2004. В. 4. С. 218–227.
151. Качмарчик В.П. К вопросу сравнительного анализа модификаций флейты Т. Бёма. *Музичне мистецтво*. 2005. В. 5. С. 218–231.
152. Качмарчик В.П. Немецкое флейтовое искусство XVIII – XIX веков. Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.
153. Качмарчик В.П. Исполнительское искусство А.Б. Фюрстенау. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. В. 14. С. 38–45.
154. Качмарчик В.П. Соната для флейты и фортепиано С.С. Прокофьева: к вопросу истории создания. *Музичне мистецтво. До 120-річчя від дня народження С. С. Прокоф'єва*. 2011. В. 11. С. 44–53.
155. Качмарчик В.П. Форбея і перманентне дихання у мистецтві давньогрецьких авлетистів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 14–17.
156. Келдыш Ю. В. Модернизм. *Музыкальная энциклопедия*. 1976. Т. 3. С. 622–623.
157. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 368 с.
158. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Москва: Музыка, 2010. 498 с.
159. Колосов Р.В. Театр одного актёра в России последней четверти XX – начала XXI века: предыстория, практика, специфика жанра: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.09. Санкт-Петербург, 2010. 20 с.

160. Колосов Р.В. Выразительные средства театра одного актёра (на материале театрального искусства России XX века). *Мир науки, культуры, образования*. 2010. В. 2. С. 228–230.
161. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
162. Корній Л.П. Джерелознавство історії української музичної культури. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ; Ніжин: Лисенко М.М., 2019. 312 с.
163. Коробова А.Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2007. 173 с.
164. Коробова А.Г. Музыкальные жанры и жанровый анализ. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2015. 38 с.
165. Котляревська О.І. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності. *Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2005. В. 50. С. 7–13.
166. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков. *Київське музикознавство*. 2010. В. 33. С. 102–115.
167. Крижанівський Ф. Синтез вокального та інструментального виконавства в епоху раннього бароко. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2009. В. 83. С. 60–66.
168. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 19 с.
169. Крипак О.Л. Концертность стиля А. Караманова в аспекте социологии жанра (на примере трех фортепианных концертов). *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*. 2012. № 12. С. 146–151.

170. Круль П.Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2000. 32 с.
171. Круль П.Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.
172. Круль П.Ф. Інноваційна модель сучасної професійної музичної освіти. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 3. С. 28–31.
173. Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення саксофоніста. *Музичне мистецтво і культура*. 2003. В. 4. С. 258–268.
174. Крупей М.В. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ–ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 15 с.
175. Крупей М.В. Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста. Одеса: Астропринт, 2014. 496 с.
176. Кудрявцев Ю. Некоторые особенности современной сонаты для фагота (к проблеме интерпретации). *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах*. 1985. В. 80. С. 97–108.
177. Кузнецова Т. Барышников, Гиллем, Версаче: Морис Бежар ставит на троих. *Коммерсант*. 1997. В. 164. С. 7.
178. Кузуб Т.И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. культурологии: 24.00.01. Екатеринбург, 2010. 24 с.
179. Куликова Е.Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод работы. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2009. В. 97. С. 281–285.

180. Культурологічний словник / За ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 464 с.
181. Культурологія: українська та зарубіжна культура / За ред. М.М. Заковича. Київ: Знання, 2007. 567 с.
182. Культурология / Под науч. ред. проф. Г. Д. Драча. Ростов на Дону: Феникс, 2008. 570 с.
183. Куриленко Е. Понятие жанра современного балета. *Музыка и хореография современного балета*. 1982. В. 4. С. 87–104.
184. Куслін О.В., Пермяков І.І. Моторика – шляхи її вдосконалення. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 111–115.
185. Кушнір А.Я. Специфіка спадковості традицій в українському флейтовому мистецтві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 4. С. 204–207.
186. Кушнір А.Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2013. 19 с.
187. Лаврик Н.І. Деякі питання виконавської інтерпретації камерних творів сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво*. 2005. В. 5. С. 178–188.
188. Лазутина Т.В. Символотворчество в музыке И.С. Баха. *Вестник Томского государственного университета*. 2007. В. 300 (1). С. 55–60.
189. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. I. Ленинград: Музыка, 1973. 264 с.
190. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. II. Ленинград: Музыка, 1983. 192 с.
191. Левин С. Авлос. *Музыкальная энциклопедия*. 1973. Т. 1. С. 29.

192. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. Москва: Музыка, 1983. 696 с.
193. Лиса І. «Номо ludens І» В. Рунчака. *Голос України*. 2003. № 65. С. 5.
194. Любимова А.Я. «Нитка Аріадни» у творчості Валентини Мартинюк: жанрові інтерпретації наскрізної музичної теми. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2010. В. 5. С. 34–44.
195. Ляхович А. Проявления театральности в нетеатральных музыкальных жанрах. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності*. 2006. В. 64. С. 84–94.
196. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979. 534 с.
197. Максименко Д.П. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару ХІХ–ХХ ст. *Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні*. 2013. В. 100. С. 159–171.
198. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. 2013. В. 47. С. 217–223.
199. Максименко Л.В. Інтеграція саксофона в музичну культуру Львівщини. *Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні*. 2013. В. 100. С. 146–158.
200. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва: Музыка, 1991. 88 с.
201. Маркова Е.Н. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.
202. Маркова Е.Н. Понятийная триада в определении предмета культурологии, семиотики и искусствоведения. *Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття*. 2015. С. 11–14.
203. Марценюк Г.П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні. Київ: Інформаційно-аналітичне агентство, 2007. 351 с.

204. Марценюк Г.П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва. Київ: Інформаційно-аналітичне агентство, 2013. 402 с.
205. Марценюк Г.П. Витоки і розвиток українського тромбонowego мистецтва в контексті міжнародних творчих зв'язків. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 60–65.
206. Маслов Р.А. 20 каприсов для кларнета соло И. Оленчика. Москва: Современная музыка, 2004. 92 с.
207. Мацієвський І.В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 464 с.
208. Меньшенина Е. Неизвестное творчество известного композитора А. Жоливе (1905 – 1974). *Музыкальная академия*. 2012. В. 4. С. 178–181.
209. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: страницы из записных книжек. Москва: Музыка, 1979. 71 с.
210. Мілка Є.Г. Твори українських композиторів для домри соло. Донецьк: ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, 2010. 32 с.
211. Мимрик М.Р. Жанрові особливості української камерно-інструментальної музики з участю саксофона кінця ХХ–ХХІ століть. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2009. В. 83. С. 140–148.
212. Мимрик М.Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака). *Мистецтвознавчі записки*. 2014. В. 25. С. 99–106.
213. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва: Большая Российская Энциклопедия, 1998. 736 с.
214. Мифы и легенды народов мира (мифы Китая). Принцесса и музыкант. Стекланный дворец: <http://www.legendami.ru> (дата обращения 15.10.2017)

215. Міфологія / Автор-упорядник Г. Е. Єрмановська. Харків: Фоліо, 2005. 319 с.
216. Молдован А. Стилевые координаты творчества Лучано Беріо. *Київське музикознавство*. 2007. В. 23. С. 103–112.
217. Монодия. *Музыкальная энциклопедия*. 1976. Т. 3. С. 646.
218. Монолог. Пьесы для флейты соло. Москва: Музыка, 2004. 44 с.
219. Морєва Е.О. Музичний твір як вид дискурсивної практики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 18 с.
220. Морозова Л. О трёх пьесах из цикла Бенджамина Бриттена «Шесть метаморфоз по Овидию» для гобоя соло. *Київське музикознавство*. 2011. В. 39. С. 65–73.
221. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. В. 1. С. 87–93.
222. Москаленко В.Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 106–112.
223. Мочурад Б. Український гобойний концерт – етапи становлення жанру. *Київське музикознавство*. 2010. В. 32. С. 95–104.
224. Мочурад Б. Концерт-симфонія для труби з оркестром у творчості європейських композиторів другої половини ХХ ст. *Київське музикознавство*. 2011. В. 36. С. 108–115.
225. Музыкальные жанры / Т.В. Попова и др. Москва: Музыка, 1968. 328 с.
226. Музыкальная форма / Ю. Тюлин, Т. Бершадская и др. Москва: Музыка, 1965. 396 с.
227. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / Упоряд. текстів та вступ. стаття В.П. Шестакова. Київ: Музична Україна, 1976. 264 с.
228. Музыкальная эстетика стран Востока / Общая редак. и вступ. статья В.П. Шестакова. Ленинград: Музыка, 1967. 416 с.

229. Мутузкин И.А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло): автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2009. 22 с.
230. Муха А. Композитори України та української діаспори. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.
231. Мюльберг К. Теоретичні основи навчання гри на кларнеті. Київ: Музична Україна, 1975. 53 с.
232. Мюльберг К. Записки кларнетиста. Одесса: ОГТ, 1995. 100 с.
233. Мюльберг К. Путь к совершенству игры на кларнете. Одесса: ОГТ, 2003. 86 с.
234. Мюльберг К.Е. Оркестровые трудности для кларнета и особенности их воплощения в творчестве П. И. Чайковского. Одесса: Астропринт, 2008. 188 с.
235. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
236. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
237. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры (записки педагога). Москва: Музыка, 1982. 304 с.
238. Немкович О.М. Інструментальний концерт. *Історія української музики*. Київ, 2004. Т. 5. С. 279–294.
239. Немкович О.М. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін. Київ: Сталь, 2006. 535 с.
240. Нестеров С.И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2009. 20 с.
241. Нижник А.А. Формы солирования в баянных концертах украинских композиторов. *Музичне мистецтво*. 2012. В. 12. С. 214–223.

242. Низкодуб С.И. Ежедневные упражнения для разыгрывания на кларнете. Харьков: ХГИИ им. И.П. Котляревского, 1996. 15 с.
243. Нисхождение Иштар: <http://www.khazarzar.skeptik.net/book> (дата звернення 12.11.2018)
244. Нітієвська М. Розвиток постмодернізму в Україні. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2008. В. 3. С. 60–65.
245. Ничков Б.В. Духовая инструментальная культура Беларуси (XIX–XX ст.): автореф. дисс. на соискание науч. степени докт. искусствоведения: 17.00.02. Минск, 2006. 44 с.
246. Новейший философский словарь / Под общ. ред. А.П. Ярещенко. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. 672 с.
247. Носина В.Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов: Пролетарский светоч, 1993. 104 с.
248. Носирев Є. Методика навчання гри на гобої. Київ: Музична Україна, 1971. 84 с.
249. Носова И.П. К проблеме влияния социокультурных аспектов на эволюцию музыкального жанра (на примере этюда). *Вестник Томского государственного университета*. 2007. В. 303. С. 45–48.
250. Овчарова С.В. Формування навичок емоційного мислення бандуриста-виконавця (на прикладі виконавсько-драматургічного аналізу камерних вокально-інструментальних творів для бандури В. Мартинюк). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2009. В. 4. С. 234–244.
251. Олійник О.Г. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою в складі. Вінниця: Нова книга, 2005. 200 с.
252. Опарик Л.М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2007. 18 с.

253. Очеретная Р.Д. О роли вербального ряда в психологии композиционного процесса (на примере оперы „Евгений Онегин” П.И. Чайковского). *Музичне мистецтво*. 2004. В. 4. С. 92–98.
254. Павелків Р.В., Палаженко О.П. Психофізіологічні основи формування музично-виконавської діяльності учнів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2017. В. 9. С. 54–56.
255. Павленко О. Концерт для флейти та симфонічного оркестру Г. Саська: до питання оновлення жанру. *Київське музикознавство*. 2009. В. 29. С. 150–161.
256. Палаженко О.П. Формування художньо-виконавської техніки студентів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 76–79.
257. Палійчук І.С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950 – 2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 20 с.
258. Палійчук І.С. Композиторська творчість для труби М. Бердієва в контексті українського духового мистецтва другої половини ХХ ст. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 141–147.
259. Пальмин А. Никколо Паганини. Ленинград: Гос. муз. изд., 1961. 96 с.
260. Пастушок Т.В. Основні шляхи розвитку саксофонові школи в Україні. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 152–155.

261. Перич О.В. „Мифологичное” в музыкальном наследии Клода Дебюсси: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.09. Владивосток, 2009. 28 с.
262. Петров В.В. Концерт для кларнета с оркестром Моцарта. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. 1976. В. 4. С. 150–187.
263. Пистон У. Оркестровка. Москва: Советский композитор, 1990. 464 с.
264. Письменна О. Музична мова хорових творів Лесі Дичко. *Виконавське музикознавство*. 2010. С. 239, 240.
265. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Москва: Муз. гос. изд., 1958. 132 с.
266. Плохотнюк О.С. Історія становлення мистецтва музичного виконавства. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України*. 2007. В. 2. С. 72–76.
267. Плохотнюк О.С., Бондаренко О.В. Професія – трубач. В.М. Лисенко (історичні нариси і методика організації щоденних самостійних занять трубача). Луганськ: Янтар, 2013. 68 с.
268. Понькина А. Соната для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова: к проблеме обновления жанра. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності*. 2006. В. 64. С. 103–109.
269. Понькіна А.М. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.
270. Понькина А.М. Эжен Боцца: творчество для духовых инструментов. *Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. 2015. В. 11 (38). С. 13–23.
271. Попов В.С. Человеческий голос фагота. Инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства: автореф.

- дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2014. 30 с.
272. Попов Д.А. Постмодернизм и массовая культура: аспекты взаимодействия. *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание*. 2015. С. 4–10.
273. Посвалюк В. Щоденні самотійні вправи трубача. Київ: Держ. метод. центр навч. закладів культури і мистецтв, 2003. 56 с.
274. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга половина ХІХ – ХХ століття). Київ: КНУКіМ, 2005. 158 с.
275. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі в Україні. Київ: КНУКіМ, 2006. 368 с.
276. Посвалюк В.Т. Труба в епоху бароко. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. В. 83. С. 12–20.
277. Посвалюк В.Т. Методика оволадення верхнім регистром на трубе. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 60 с.
278. Посвалюк К.В. Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940–1980-ті роки): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 19 с.
279. Поставна А. Креативність фольклорної парадигми в українській композиторській школі 20-х років ХХ ст. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2008. В. 3. С. 19–25.
280. Потоцька О.В. Відображення специфічних рис творчої особистості виконавця у процесі інтерпретаційного мислення. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2011. В. 6. С. 72–82.
281. Потоцька О.В. Музичний твір як предмет виконавської інтерпретації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2014. В. 9. С. 139–152.
282. Приходько А.В. Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття: автореф. дис. на

- здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2016. 20 с.
283. Просолов Е. Художественное воспитание исполнителя как проблема современного музыкального образования. Тольятти: Тольяттинский институт искусств, 2003. 84 с.
284. Раппопорт С. Реализм и музыкальное искусство. *Эстетические очерки*. 1979. В. 5. С. 26–64.
285. Редис Б. Кто есть кто в античном мире. Москва: Дом культуры, 1993. 320 с.
286. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. Москва: Муз. гос. изд., 1936. 41 с.
287. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа. Москва: ВЛАДОС, 2001. 112 с.
288. Рощенко О.Г. Методологічні засади продуктивної наукової школи І.А. Котляревського. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. В. 3. С. 31–36.
289. Рудчук Ю.А. Духова музика України у XVIII – XIX століттях: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2001. 19 с.
290. Рунчак В. «Я не граю ані в житті, ані в творчості». Інтерв'ю з Володимиром Рунчаком. *Український форум академічної музики*. <http://forumclassic.org.ua> (дата звернення 12.11.2017)
291. Рунчак В. Інтерв'ю з Володимиром Рунчаком. *Український форум академічної музики*. <http://forumclassic.org.ua> (дата звернення 15.12.2016)
292. Руткевич С.А. Духовые инструменты в произведениях авангардного направления белорусских композиторов: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.09. Минск, 2012. 19 с.
293. Рябоконева М. Неоклассицизм как художественный феномен в западноевропейской культуре конца XIX – первой трети XX веков. *Київське музикознавство*. 2010. В. 32. С. 14–28.

294. Рябоконева М.О. До питання про специфіку музичного неокласицизму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2010. В. 5. С. 154–163.
295. Савенко С. Игорь Стравинский. Биографические ландшафты. Челябинск: Аркаим, 2004. 288 с.
296. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
297. Самойленко А. Время или пространство музыки: полемические аспекты проблемы музыкальной темпоральности. *Київське музикознавство*. 2007. В. 21. С. 11–27.
298. Сандлер В. Западноевропейская соната для скрипки соло первой половины XX века (история, стиль, проблемы интерпретации): автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1994. 24 с.
299. Сапонов М.А. Искусство импровизации. Москва: Музыка, 1982. 78 с.
300. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва: Классика – XXI, 2004. 400 с.
301. Сгибнева С.А. Тайнопись музыки И.С. Баха. Опыт сравнительной исполнительской интерпретации партиты для клавира № 2 до-минор: Марта Аргерих, Георгий Соколов, Анджела Хьюитт. *Science time*. 2015. В. 4 (16). С. 701–713.
302. Семеряга И.В. Эволюция валторны в центральной Европе в XVII–XVIII веках: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2016. 26 с.
303. Семеряга И.В. Эволюция валторны в центральной Европе в XVII–XVIII веках. Москва: Liteo, 2016. 186 с.
304. Сєрова О.Ю. Тиша як специфіка презентації просторово-часових форм мінімалізму у музичній творчості. *Мистецтвознавчі записки*. 2012. В. 22. С. 119–126.

305. Сетун О. Інструментальний театр в сучасній українській моноопері («Між двох вогнів» К. Цепколенко та «Танок із тінню» Л. Самодаєвої). *Київське музикознавство*. 2010. В. 35. С. 174–180.
306. Сидоренко В. Партити для гітари соло А. Андрушка. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть*. 2007. С. 222–228.
307. Сидоров В.М. Лотос Брамы. Діалогія. Москва: «КСП», 1995. 336 с.
308. Сіончук О.В. Музичне мислення як основа художньо-виконавської майстерності музиканта-духовика. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 126–129.
309. Скорик К.В. Диалогизация художественного текста: типы и способы её актуализации в англоязычной прозе: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филологических наук: 10.02.04. Санкт-Петербург, 2010. 20 с.
310. Скрипникова Л.В., Ефремова Ж.К. Основы мировой и украинской культуры (от первобытности к возрождению). Днепропетровск: Арт-Пресс, 1997. 300 с.
311. Скрипник Л. К вопросу о проявлении диалогичности как одного из аспектов музыкального мышления. *Київське музикознавство*. 2005. В. 17. С. 64–75.
312. Скрыпник А.В. Импровизация и алеаторика (опыт сравнительной характеристики). *Музичне мистецтво*. 2012. В. 12. С. 126–137.
313. Словник іноземних музичних термінів та виразів / Ред.-упор. В.В. Павленко. Вінниця: НОВА КНИГА, 2005. 384 с.
314. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства / за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 9. 482 с.
315. Слупський В.В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. *Проблеми методики та*

- виконавства на духових інструментах*. 2009. В. 83. С. 108–113.
316. Соболев Г.М. До проблеми виконання концертів В.А. Моцарта для валторни з оркестром. *Музичне мистецтво*. 2005. В. 5. С. 241–249.
317. Сокол О.В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
318. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
319. Соло. *Музыкальная энциклопедия* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1981. Т. 5. С. 181.
320. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 105 с.
321. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. 2012. В. 38. С. 138–159.
322. Стадницкая Л. К вопросу о медитативности как музыкальном явлении второй половины XX века. *Київське музикознавство*. 2000. В. 5. С. 182–186.
323. Старко В.Г. Значення творчості А. Вівальді у репертуарі фаготиста. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 97–102.
324. Степанов Ю.С. Константы. *Словарь русской культуры*. 2004. С. 42–67.
325. Тараева Г.Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. дис. на соискание науч. степени докт. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2013. 42 с.
326. Теория и практика игры на духовых инструментах / Сост. В.Н. Апатский. Київ: Музична Україна, 1989. 136 с.
327. Терёхин Р. Иван Иосифович Костлан. *Воспоминания о Московской консерватории*. 1966. С. 380–383.

328. Терёхин Р. Концерт для фагота с оркестром си-бемоль мажор В.А. Моцарта. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. 1971. В. 3. С. 93–159.
329. Терёхин Р. Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. 1976. В. 4. С. 127–149.
330. Тихонюк О. Художні особливості витинанки українських професійних митців. *Народознавчі зошити*. 2013. № 2 (110). С. 327–332.
331. Тырыгина В.А. К основаниям жанра. *Известия высших учебных заведений*. 2009. В. 3. С. 66–73.
332. Товстоногов Г. Зеркало сцены. Москва: Искусство, 1984. 304 с.
333. Толковый словарь русского языка / Гл. ред. Д. Н. Ушаков. Москва: Астрель, 2009. 1280 с.
334. Тукова И.Г. Знаковые свойства „неожанров” в музыке XX века. *Музичне мистецтво*. 2005. В. 5. С. 58–63.
335. Тукова И. Музыкальное искусство второй половины XX – начала XXI ст.: проблема слушательского восприятия. *Київське музикознавство*. 2010. В. 33. С. 43–48.
336. Тукова И.Г. „Новое” в музыкальном искусстве XX века. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2013. В. 8. С. 73–88.
337. Тулянцев А.А. Моновистави за творами Кобзаря. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2012. В. 7. С. 18–28.
338. Украинский советский энциклопедический словарь / Ред. А. В. Кудрицкий. Киев: Украинская советская энциклопедия, 1989. Т. 3. 772 с.
339. Усов Ю.А. Современная зарубежная литература для духовых инструментов. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. 1976. В. 4. С. 196–223.
340. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 200 с.
341. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1978. 184 с.

342. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. 2-е изд., доп. Москва: Музыка, 1989. 207 с.
343. Усов Ю. Сто секретов трубача. Москва: Музыка, 2010. 20 с.
344. Федосова Э. Семантические аспекты изучения музыкального искусства. Введение в проблему. *Семантика музыкального языка*. 2006. В. 3. С. 6–11.
345. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 157 с.
346. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. Москва: Классика – XXI, 2008. 128 с.
347. Фортунатов Ю.А. Туба. *Музыкальная энциклопедия* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1981. Т. 5. С. 625–626.
348. Хай М.Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ; Дрогобич: Коло, 2007. 538 с.
349. Хананаєв С.В. Шляхи формування мовної інтерпретації художнього образу музичного твору. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2008. В. 3. С. 91–98.
350. Хащеватська С.С. Інструментознавство. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 256 с.
351. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 352 с.
352. Царёва Е.М. Жанр музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1974. Т. 2. С. 383–388.
353. Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції). Одеса: Друк, 2008. 118 с.
354. Цзоу Вей Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів ХІХ століття: до проблеми тембрової семіології музики:

- автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2015. 19 с.
355. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
356. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Рівне: О. Зень, 2012. 240 с.
357. Черноіваненко А.Д. Про деякі передумови автономізації музичного інструменталізму. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. В. I (6). С. 179–185.
358. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство. Москва: Советский композитор, 1989. 320 с.
359. Шабанова Ю.А. Философия и музыка: место встречи – человек. Днепр: ЛИРА, 2017. 172 с.
360. Шабунова И.М. О функциях тембра в современной музыке: дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1987. 207 с.
361. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Музыка, 1965. 728 с.
362. Шевнюк О.Л. Культурологія. Київ: Знання-Прес, 2005. 353 с.
363. Шейко В.М., Гаврюшенко О.А., Кравченко О.В. Історія світової культури. Київ: Кондор, 2006. 408 с.
364. Шелудякова Ю.В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2008. 24 с.
365. Шип С.В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). Одесса: ОГК им. А.В. Неждановой, 2001. 296 с.
366. Шмидт У. В поисках идеи произведения – в чём заключается смысл музыкального произведения. *Київське музикознавство*. 2010. В. 33. С. 58–65.

367. Шубіна О. Зустрічі з новою музикою в Харкові. *Культура і життя*. 2012. № 8. С. 7.
368. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова: монографическое исследование. Москва: Композитор, 1998. 464 с.
369. Щеголева А. Жанр музыкальной фантазии: истоки и параллели. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності*. 2006. В. 64. С. 125–135.
370. Щириця Д.О. Постать Е. Вареза у світлі проблеми традиції і новаторства. *Музичне мистецтво*. 2004. В. 4. С. 7–15.
371. Щітова С.А. Симфонічна творчість дніпропетровських композиторів на порубіжжі тисячоліть. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2005. В. 1. С. 34–44.
372. Щітова С.А. Аранжування, стилізація, ремінісценція: до питання про первинність і вторинність у мистецтві (на прикладі творчості композиторів Придніпровського регіону). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2011. В. 6. С. 5–16.
373. Щітова С.А. До проблеми теорії солоспівів Ю. Малишева (на прикладі творчості Валентини Мартинюк). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2014. В. 9. С. 33–44.
374. Юдкін І.М. Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст. Київ: Наукова думка, 1994. 184 с.
375. Юдкін-Ріпун І.Н. Культура романтики. Київ: НАН України. ІМФЕ, 2001. 482 с.
376. Юдкін-Ріпун І.М. Перекладацька практика та кроскультурна комунікація: обмеження вербальних моделей. *Культурологічна думка*. 2010. № 1 (2). С. 30–36.
377. Юдкін І.М. Лірика – монодрама – поетичний театр: доробок Максима Рильського і Володимира Свідзинського як проблема інтерпретації. *ІХ Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія*. Київ: Видавництво ІМФЕ НАНУ, 2019. С. 311–325.
378. Юргенсон П.Б. Гобой. Москва: Музыка, 1973. 72 с.

379. Юцевич Ю.Е. Словарь музыкальных терминов. Київ: Музична Україна, 1988. 263 с.
380. Яворский Б.Л. Сюиты Баха для клавира. Москва: Муз. гос. изд., 1947. 56 с.
381. Ягудин Ю. Воспоминание о В. Н. Цыбине. *Воспоминания о Московской консерватории*. 1966. С. 375–379.
382. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1968. 448 с.
383. Ямпольский И.М. Импровизация. *Музыкальная энциклопедия* / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. 1974. Т. 2. С. 508–510.
384. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионізм і символізм. Москва: Прогресс, 1978. 232 с.
385. Яцковская И.Ф. Этапы развития танца модерн и его стилевое разнообразие. *Культура и образование*. 2014. № 2. С. 9–14.
386. Bartolozzi B. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press, 1969. 78 p.
387. Blodgett F.L., Goldman E.F. *Foundation to trombone playing*. New York: Carl Fischer, 1919. 128 p.
388. *Contemporary composers of Ukraine (reference guide-book of contemporary Ukrainian composers)* / Project manager Karmella Tsepkoenko. Odessa: Association New Music, 2002. Issue I. 112 p.
389. Debussy C. *Les Chansons De Bilitis, Sonata For Flute, Viola & Harp, Violin Sonata, Cello Sonata, Syrinx (The Nash Ensemble)* (introductory article for music disc). Virgin Classics, 1991. 12 p.
390. Delong J. *Saksofon*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2011. 134 s.
391. Hromchenko V. On the problem of synthetic nature of sound generating machine of a wind instrument musician (performing and pedagogical aspects). *Herald of national academy of managerial staff of culture and arts*. 2017. № 2. P. 79–82.

392. Jakobsen V. The interview with trumpeter Allen Vizzutti. Trumpet Page. <http://abel.hive.no/trumpet/vizzutti.html> (date of appealing 15.03.2015).
393. Kachmarchyk V. The flute sonata in «...clear classical tones». *The history of formation and development prospects of wind music in the context of national culture of Ukraine and abroad countries*. 2017. № 9. P. 23–27.
394. Kholopov Y., Tsenova V. Edison Denisov. Chur (Switzerland): Harwood Academic publisher, 1995. 242 p.
395. Liebman D. Developing a personal saxophone sound. Medfield: Dorn Publications, 1994. 47 p.
396. Lindeman H. Method Studios. New York: Mills Music, 1934. 49 p.
397. Lutak L. Szkoła na trabce, kornet lub sfksofon tenorowy. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. 144 s.
398. Neidich Charles 30 Caprices for clarinet by Ernesto Cavallini (the introductory item). Maryland: Lauren Keiser, 2007. 72 p.
399. Pareles J. Music: Rio Noda in debut. *The New York Times*. 17.05.1987. <http://www.nytimes.com> (date of appealing 17.05.2017).
400. Samson J. Genre. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. 2 ed. Vol. 9. P. 657–659.
401. Szalonek W. O nie wykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych. *Res Facta*, 1973. № 7. 97 s.
402. Teal L. The art of saxophone player. New Jersey: Summy birchard music Princeton, 1963. 119 p.
403. Thurston F. Clarinet technique. London: Oxford university, 1956. 85 p.
404. Toff N. Monarch of the Flute: The Life of Georges Barrère. Oxford university Press, 2005. 464 p.
405. Ulanov B. History of jazz in America. New York: The Viking Press, 1957. 186 p.
406. Velebny K. Jazzova praktika. Praha: Panton, 1967. 123 p.

407. Vernon Ch. A „Singing” approach to the trombone (and other Brass). Atlanta Brass Society. Atlanta, 1999. P. 1–2.
408. Weinberg G. Self creation. London: Macdonalds and Jane’s, 1978. 228 p.
409. Weston P. Clarinet virtuosi of the Past. London: Robert Hale, 1971. 126 p.
410. Wick D. Trombone technique. London: Oxford university Press, 1984. 130 p.
411. Wójcicki L. The development of the saxophone in Poland in context of the progress of Polish saxophone literature with a particular emphasis on work of Lodz musicians. *The history of formation and development prospects of wind music in the context of national culture of Ukraine and abroad countries*. 2018. Vol. 10. P. 63–65.
412. Yushin G., Potapov Ya. Trombone playing art in the light of modern Ukrainian scientific investigations. *Herald of national academy of managerial staff of culture and arts*. 2018. № 1. P. 262–266.

Наукове видання

Громченко Валерій Васильович

**ДУХОВЕ СОЛО
В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ АКАДЕМІЧНІЙ
КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ
ТВОРЧОСТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.
(тенденції розвитку, специфіка, систематика)**

М о н о г р а ф і я

В авторській редакції

Підписано до друку 27.01.2020 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк. арк. 17,67.
Наклад 350 пр. Зам. № 157.

Видавництво і друкарня ПП «ЛІРА»
49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 6042 від 26.02.2018