

УДК 780.64:78.087.1

## СОЛО ЯК ЖАНРОВИЙ ФЕНОМЕН ДУХОВОГО АКАДЕМІЧНОГО ВИКОНАВСТВА (до визначення проблеми)

Валерій Громченко

Стаття присвячена проблемам дослідження інструментального соло як жанрового феномену духового академічного музично-виконавського мистецтва. Визначено найбільш актуальні питання, пов'язані з утвердженням цього жанрового явища в сучасній музичній культурі. Розкрито комплексний характер основних критеріїв жанрового утворення феномену соло, на основі яких формується багатовекторна природа вивчення жанру.

**Ключові слова:** соло, жанр, композитор, виконавець, академічне духове виконавство, музична практика, виразові можливості, жанрова специфіка, академічний інструментарій.

Статья посвящена проблемам исследования инструментального соло как жанрового феномена духового академического музыкально-исполнительского искусства. Определены наиболее актуальные вопросы, связанные с утверждением данного жанрового явления в современной музыкальной культуре. Раскрытый комплексный характер основных критериев жанрового образования феномена соло, на основе которых формируется многогранная природа изучения жанра.

**Ключевые слова:** соло, жанр, композитор, исполнитель, академическое духовое исполнительство, музыкальная практика, выразительные возможности, жанровая специфика, академический инструментарий.

The article deals with the problems of studying the instrumental solo as a genre phenomenon of wind academic musical performing arts. The author determines the most urgent questions related to affirmation of this genre phenomenon in modern musical culture. The researcher discloses a complex nature of basic criteria for genre formation of instrumental solo phenomenon, which are the basis for making the multilateral nature of studying the genre.

**Keywords:** solo, genre, composer, performer, academic performing on woodwind and brass instruments, musical practice, expressive means, genre specificity, academic set of instruments.

Дедалі частіше сучасне інструментальне академічне музично-виконавське мистецтво позначається творчими звершеннями (концерти, фестивалі, конкурсні виступи), у яких високий рівень художньо-естетичної довершеності виконуваних художніх творів досягається завдяки майстерності лише одного виконавця, одного артиста-соліста. Традиційне усвідомлення одноосібного виконавсько-творчого акту, не полишаючи пріоритетності художнього втілення в музикантів-піаністів, а також виконавців на баяні, акордеоні, бандурі, цимбалах, починаючи від другої половини ХХ ст. та, особливо, на початку третього тисячоліття, зазнає суттєвого розширення кола інструментальних спеціалізацій. У вищезазначений період академічні струнно-смічкові, струнно-щипкові та духові (дерев'яні й мідні) інструменти отримують надзвичайно активну увагу як зі сторони знаних композиторів, так і професійних виконавців, у такий спосіб все більше стверджуючись у спроможності відтворення ідейного, образно-

художнього змісту музичних творів за допомогою палітри виразових можливостей лише одного, чітко означеного композитором, інструмента.

Важливо зауважити, що музична практика, яка завжди йде на кілька кроків попереду методики виконавства та теорії музики, визнаючи абсолютну сценічну поодинокість творчого процесу соліста, породжує низку питань щодо специфіки такого виду музикування, його характерологічних особливостей, які, поєднуючись у вигляді стало повторюваних прикмет (чинників), утворюють своєрідне жанрове явище, певний феномен жанрової природи в академічному інструментальному музично-виконавському мистецтві.

Превалювання факту одноголосного викладення творів соло утверджує безсумнівний пріоритет у сольній одноосібній практиці виконавців на духових академічних інструментах. Натомість використання струнно-щипкового і струнно-смічкового інструментарію, можливості якого, усе ж таки,

дозволяють певне застосування виконавських технік у гармонічних інтервалах, а також акордах, призводить до деякого нівелювання яскравої характерності й оригінальності сольних однострунних композицій.

Таким чином, дослідження жанрової природи музики для інструмента соло повинно виходити перш за все з окреслення відповідної специфіки, певних характерологічних ознак саме духових композицій соло, написаних для академічного духового інструментарію. Однак зауважимо, що спільним жанрово утворювальним критерієм, з погляду як духової, так і струнної спеціалізацій, буде поставати одноособна практика представлення того чи іншого сольного твору.

Сучасна музикознавча література, максимально розкриваючи теорію жанрів (Є. Назайкінський [9], А. Коробова [6], В. Тиригіна [11], Г. Дауноравичене [4] та ін.), на жаль, не виокремлює феномен духового соло як самостійного, яскраво індивідуального жанрового явища. Не знаходить належного жанрового дослідження духове соло і в численних працях представників виконавського музикознавства. Зокрема, наукові роботи В. Апатського [1], К. Мюльберга [8], Г. Марценюка [7], І. Палійчук [10] та інших подані в річищі методико-виконавського аналізу сольних творів, історії їх написання, виконання, особливостей використання в навчально-педагогічному, концертному репертуарі тощо. Проте доводиться з прикрістю констатувати, що наукова еліта сучасного духового музикознавства жодною мірою не торкається проблем жанрового означення, жанрової специфіки сучасних духових композицій соло.

Мета статті – визначення низки питань на шляху утвердження соло як жанрового феномену духового академічного музично-виконавського мистецтва. Ціллю публікації є популяризація науково-дослідницької діяльності у векторі еволюції жанрової палітри сучасної музичної культури, зокрема сфери духового професійного виконавства.

Усвідомлення академічної музично-виконавської практики як першооснови для розвитку сучасної теорії жанрів зумовлює звернення наукової уваги насамперед на

царину практичної художньо-музичної діяльності. Так, виняткова своєрідність одноособного творчого акту в представлені музичних композицій соло переконливо простежується у висловах як численних виконавців, так й авторів сольних творів, написаних, зокрема, для духових академічних інструментів. Відомий композитор, викладач Е. Денисов, розмірковуючи про власну сонату для фагота соло (твір написано 1982 р.), підмітив: «Дуже складно писати твір великої тривалості для одного інструмента (соната триває приблизно п'ятнадцять-шістнадцять хвилин) й особливо складно це робити для одного духового інструмента. Тут постає вкрай мало барвистих можливостей» \* [за: 12, с. 297]. Митець, маючи на увазі виразову палітру фагота, окреслив його максимальний та водночас дуже недостатній художній потенціал для найбільш вільного звукового втілення образного змісту музичних композицій, зокрема для духових інструментів соло.

Виявляючи специфічні ознаки інструментальних творів соло, відомий український композитор, диригент, громадський діяч В. Рунчак, автор багатьох сольних композицій для духових академічних інструментів, зауважив таке: «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» [за: 3].

Схожість сольного акту цілісного художньо-творчого процесу під час відтворення композицій соло чи музикантом-духовиком, чи виконавцем на струнно-смичковому або ж струнно-щипковому академічному інструменті дозволяє звернутися до наступної, уже інструментально-виконавської характеристики одноособного соль-

\* Тут і далі переклад з рос. автора статті. – Ред.

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ного виступу. Відомий скрипаль, лауреат численних міжнародних конкурсів, професор Московської консерваторії ім. П. І. Чайковського О. Тростянський, після виконання циклу «24 капризи для скрипки соло» Ніколо Паганіні, означив процес одноосібного сольного виконавства як «<...> величезна свобода 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» [за: 2].

Отже, вищеозначена своєрідність інструментального соло красномовно засвідчує визначальну роль у кристалізації даного жанрового явища кількісного показника виконавців, а також максимальність використання палітри виразових можливостей лише одного, означеного композитором, академічного інструмента. Ці чинники, у поєднанні зі змістовним жанроутворюваним критерієм інструментального соло, часто наявним у програмних позначеннях як внутрішня індивідуалізація, глибоко особистісне світосприйняття суб'єкта, хоча й формують відповідні контури жанру соло, однак, усе ж таки, не розв'язують питання щодо стійкого усвідомлення соло як оригінального, яскраво індивідуального жанру сучасного музичного мистецтва, а можливо, і розуміння соло як метажанру в системі мистецтв.

Утім, маємо констатувати комплексну природу жанру інструментального соло, у якому визначальними жанрово утворювальними критеріями постають одразу кілька прикмет, а саме: склад виконавців (один музикант-соліст), максимальний арсенал засобів художньої виразності лише одного інструмента, а також щонайбільша індивідуалізація ідейної, художньо-образної сфери композицій соло. Така різносторонність основних жанрових чинників соло, безумовно, формує відповідну багатовекторність процесу дослідження інструментального соло як жанрового феномену академічного музично-виконавського мистецтва.

Відомо, що творча індивідуальність артиста-соліста, який одноосібно відтворює самодостатній, художньо завершений зміст композицій соло, знаходить плідне вираження як у музиці, так і в інших видах мистецтва, зокрема в хореографії, театрі.

У хореографічному мистецтві абсолютна індивідуальність особистості митця-виконавця, його максимальний творчий потенціал щодо розкриття художнього змісту композиції соло представлені в жанрі монобалету. Серед найбільш характерних праць сучасного танцтеатру особливу увагу привертає монобалет під назвою «Соло» в сценічній та режисерській праці Г. Горн. Відзначимо також монобалети французького режисера М. Бежара – «Фортепіано-бар», поставлений спеціально для американського танцівника російського походження М. Баришнікова, а також «Корінь кубічний», розрахований на виконання примою світового сучасного балету – С. Гіллем.

У театрі, насамперед драматичному, найвищий рівень індивідуальної майстерності актора зосереджено в жанрі моновистави, у якому творча самотність лише одного виконавця покликана розкрити складну сюжетну лінію, подекуди з відтворенням кількох драматичних образів. У числі найвідоміших моновистав сучасного театру одного актора варто згадати «Оскара і Рожеву Пані. Чотирнадцять листів до Бога» («Оскар и Розовая Дама. Четырнадцать писем к Богу») у виконанні А. Фрейндліх (реж. В. Пазі) за однойменною новелою Е.-Е. Шмітта, моноспектакль «1900» у представленні О. Меншикова за повістю А. Барікко «Двадцять століття. Монолог» (*Novecento. Un monologo*), а також моновистави російського режисера, актора, письменника Є. Гришковця «Прощання з папером» («Прощание с бумагой»), «+ 1», «Шепіт серця» («Шепот сердца»); моноспектаклі українського режисера, актора, сценариста, музиканта М. Мельника «Табу», за мотивами повісті «Крейцерова соната» Л. Толстого, «Моліс», за мотивами повісті «Помірлива» («Кроткая») Ф. Достоєвського, і багато інших моновистав.

Якщо жанрові різновиди моноспектаклів театру одного актора вже зазнали визна-

чення, а саме: інтелектуально-пластичні, інтелектуально-психологічні та інтелектуально-ексцентричні (за дослідженнями Р. Колосова [5]), а в хореографії сольний сучасний танець (більш відоме найменування «танець модерн») укорінився в таких жанрово-видових утвореннях, як фолк-модерн танець, ритмопластичний, вільний, джаз-модерн танець та інші, то музичні твори жанрів концерт, соната, сюїта, поема, фантазія, у їх представлені соло, безумовно, зберігаючи первинну жанрову своєрідність, набувають яскравих нових жанрово-характерологічних особливостей, відповідних своєрідних ознак.

Серед відомих інструментальних композицій – концерт для кларнета соло «Гра над прірвою» Є. Станковича, поема для флейти соло Л. Дичко, сюїта для гобоя соло «Маски» С. Кортеса, соната для кларнета соло Е. Денисова, фантазія для валторни соло А. Малкольма, сюїта для гобоя соло «Шість метаморфоз за Овідієм» Б. Бріттена, «Буденні монологи» для кларнета соло І. Пауера та багато інших сольних творів для академічних духових інструментів.

Таким чином, жанрова специфіка інструментального соло, яка формується відповідними композиторськими, а також професійно-виконавськими чинниками музиканта-соліста, позначена складним синтезом первісного жанрового джерела та його сучасної модифікації в значенні соло, наприклад, соната соло, концерт соло та інші подібні різновиди.

Важливо зауважити, що абсолютна сценічна самостійність творчого акту музиканта-інструменталіста, яка, безсумнівно, постає одним з найважливіших, визначальних критеріїв жанру інструментального соло, за максимального охоплення сучасного академічного інструментарію породжує питання певної спеціалізації соліста. Так, професійна сольна практика утвердила в числі виконавців музики для інструмента соло насамперед представників духового академічного музично-виконавського мистецтва. Натомість музикант-піаніст або ж виконавець на баяні, акордеоні, бандурі, який одноосібно, сольо репрезентує слухачам будь-який художній твір, навряд чи

отримає характеристику виконавця музики для інструмента соло.

Усвідомлення даної проблеми чітко вбачається й в означенні відповідних музичних композицій. Так, твори різних жанрів для фортепіано, наприклад, численні сонати, поеми, фантазії та інші, не позначають як музику для фортепіано соло, хоча їх виконує лише один музикант-соліст – виконавець-піаніст.

Аналогічну ситуацію можна прокоментувати й щодо репертуару для баяна, акордеона, цимбалів, бандури. Виконання творів на щойно перелічених академічних музичних інструментах хоча й постає одноосібним, та, усе ж таки, означення сольних композицій такого кшталту, наголосимо, не позначають як музику для баяна (бандури, цимбалів) соло.

Якщо ж твір написано для сольного виконання на флейті, гобої, кларнеті, валторні, тромбоні та інших професійних духових інструментах, визначення сольних композицій як «музики для інструмента соло» є обов'язковим та здебільшого незмінним у сучасній духовій музично-виконавській практиці.

Очевидно, що у світлі постійного збільшення академічних композицій соло відсутність розв'язання даного питання унеможлиблює процес утвердження, остаточної кристалізації інструментального соло як самостійного, яскраво самобутнього жанру. Своєрідність жанрового явища соло та водночас проблема щодо специфіки саме духових сольних композицій простежуються в особливостях написання творів соло для духових академічних інструментів та у створенні сольних композицій для струнно-смичкового інструментарію. Так, Е. Денисов, розмірковуючи про власну сонату для фагота соло (1982), зауважив: «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 більше різних прийомів – і легато, і піцикато, 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

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

зіграєте. Проте й ті акорди, які ви можете взяти на ньому, вони, по суті, не справжні акорди, тому що в них тембр фагота, як і в інших духових інструментах, геть ламається. По суті, – це повний злам забарвлення, власне тембрової специфіки інструмента, а не акорд у повному розумінні слова. До того ж структуру акорду тут не вельми легко й розрізнити на слух... Їх можна вводити, але ненадовго, тому здебільшого все письмо доводиться робити мелодичним. А мелодичне письмо на п'ятнадцять-шістнадцять хвилин без подвійних нот, без поліфонії скласти для одного інструмента дуже складно» [за: 12, с. 297].

Висновки Е. Денисова багатозначно засвідчують вагомість питання щодо технологічно-виконавської специфіки академічного інструментарію, зокрема струнно-смичкового й духового. Знання своєрідних ознак акустично-конструкційних особливостей інструментів значною мірою утворює найбільш природний процес кристалізації соло як жанрового феномену духового музично-виконавського мистецтва.

Отже, вищеозначені питання формують багатогранну проблематику у визначенні соло як окремого жанру сучасного академічного музично-виконавського мистецтва, зокрема духового професійного виконавства. Різноманітність досліджуваних питань виявляється в таких основних спрямуваннях: у комплексності жанрово формуючих критеріїв соло, у синтезі первинних жанрових витоків та їх сучасної сольної модифікації, в особливостях репертуарного означення інструментальних композицій соло, а також в окресленні конструкційних та акустичних властивостей сучасного академічного інструментарію на тлі активізації процесів жанрової еволюції сучасного музичного мистецтва.

Перспектива розв'язання означених питань лежить у площині дослідження сольного виконавства в найширшому історичному періоді, починаючи від часів стародавнього світу (антична монодія) і до початку XXI ст. У виявленні специфіки духового соло необхідним також постає заглиблення у сферу

семантики речовини того чи іншого академічного інструмента як шляху до виявлення жанрово-інструментальної своєрідності сучасних композицій соло.

## Джерела та література

1. *Апатский В. Н.* История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – Київ : Задруга, 2010. – 320 с.
2. *Громченко В.* Дні Італії на Міжнародному фестивалі «Музика без меж» / В. Громченко // Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. – Дніпропетровськ : Ліра, 2015. – № 2 (35). – С. 2.
3. *Громченко В.* Чи легко грати Рунчака..? / В. Громченко // Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. – Дніпропетровськ : Ліра, 2015. – № 2 (35). – С. 7.
4. *Дауноравичене Г. Л.* Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Г. Л. Дауноравичене. – Вильнюс, 1990. – 24 с.
5. *Колосов Р. В.* Театр одного актера в России последней четверти XX – начала XXI века: предыстория, практика, специфика жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 «Теория и история искусства» / Р. В. Колосов. – Санкт-Петербург, 2010. – 20 с.
6. *Коробова А. Г.* Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А. Г. Коробова. – Москва : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 173 с.
7. *Марценюк Г. П.* Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія / Г. П. Марценюк. – Київ : Інформ.-аналіт. агентство, 2013. – 402 с.
8. *Мюльберг К. Е.* Путь к совершенству игры на кларнете / К. Е. Мюльберг. – Одесса : Одесская городская типография, 2003. – 86 с.
9. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – Москва : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
10. *Палійчук І. С.* Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000) : формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. С. Палійчук. – Київ : 2007. – 20 с.
11. *Тырыгина В. А.* К основаниям жанра / В. А. Тырыгина // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. – Тольятти : Волжский университет им. В. Н. Татищева, 2009. – Вып. 3. – С. 66–73.
12. *Шульгин Д. И.* Признание Эдисона Денисова : монографическое исследование / Д. И. Шульгин. – Москва : Композитор, 1998. – 464 с.

## SUMMARY

The article shows a series of questions appearing on the way of solo affirmation as a genre phenomenon of wind academic musical performing arts. The author addresses to professional composer's and specialized musical performing practice as an important basic for identifying the fundamental genre-making criteria of instrumental solo, particularly individual performing on woodwind and brass instruments.

Of the basic significance for crystallization of the genre phenomenon are: the quantitative indicator of performers (only one musician-soloist), the maximality of using the palette of expressive means of just one academic instrument determined in advance by a composer's creative imagination, as well as the deep individualization of artistic and figurative content and ideological saturation of solo compositions.

The aforementioned genre features contribute to the multilateral nature of studying on the way of solo affirmation as a genre phenomenon of modern wind academic performing arts. In a number of research trends identified by the author, distinguished are the following ones: the complexity of main genre-making criteria of instrumental soli, the synthesis of primary genre origins and their modern solo modification, for example, sonata solo, concert solo, poem solo, etc.), the features of repertoire designation for solo instrumental compositions, as well as the characterological features of structural and acoustic properties of modern academic set of instruments.

The possibility of solving the aforementioned problems is considered by the researcher to lie in studying the individual solo instrumental performing in the period of musical cultural history as wide as possible, to begin with the period of ancient world (antique monody) and up to the times of modern academic musical performing arts in the XXIst century. In order to designate the specificity of wind soli, it also becomes important paying attention to the sphere of material semantics of one or another academic instrument for the purpose of detention of genre-instrumental originality of solo masterpieces.

**Keywords:** solo, genre, composer, performer, academic performance on woodwind and brass instruments, musical practice, expressive means, genre specificity, academic set of instruments.