

based on use of "else's" text (by F. Schubert) as a mythologized name. Was performed analysis of specific composition's features and dramatic art of play.

One of the major gnosiological categories today is a dialogue, which immanently includes an intention to the "else's mind" and "else's word" in the process of cognition. On the other hand, the most important aspect of cultural mentality of the twentieth and twenty-first centuries are neo-mythological thinking intentions (by definition V. Rudnev [10, 184]). As a consequence, modern researchers consider mythologeme as version of "else's" text (as version of citation). In this article proposed opinion in the opposite direction – to interpret "else's" text as mythologeme.

A proper name is mythological in its essence. It has sense (internal form, etymology), but has no value because it does not refer to a class of objects. So the logic of name is the logic of mythological thinking, since the name "<...> is building around the world with mythopoetical laws dominated the association and the identity of all with all" [9, 206]. V. Medushevsky known modern researcher says that "<...> the name contains a vast semantic field that <...> invisibly control the direction of thought" [6, 18]. Thus, through citation artistic thinking can go to neo-mythological intentions, memory of culture, spiritual and aesthetic basics. In a musical composition can be built line associations and identities: citation – name of the composer – a symbol; sound quality and structure of citation – a symbol (a sign) of the composer in the history of music.

The instrumental chamber play "Winterserenade" by modern Lithuanian composer Onute Narbutaite is an example of a composition in which the author applied to the song by F. Schubert, identified the musical citations and allusions to his name and created a musical portrait of the composer of the 19th century through the techniques of composition late 20th century.

O. Narbutaitė composed "Winterserenade" when her personal style has been formed. The major part of the composer's works has been instrumental chamber music with a clear trace of the author's individuality. In her creation, the composer manages to perfectly combine constructive thinking with a suggestive, emotional manner of speaking. The majority of the works by O. Narbutaite can be characterized by the words of the Latvian composer Imants Zemzaris: "Finished work with the charm of a sketch" [14]. The Polish musicologist Danuta Mirka has aptly noted that the composer's music is "radiating with subtle lyricism and testifying to an extraordinary sensitivity of the author, as well as to the discipline directing the repetitive-permutational flow of masterful sound constructions" [14].

The composer gets in contact with a cultural context of various epochs in her own way. "Winterserenade" is a tiny Hommage a Schubert. The piece is woven from the motives of "Gute Nacht", the first song in the cycle "Winterreise". However, as noted by the composer, "the rhythmic sing from other works by the same composer can be easily recognized, including, I hope, Schubert's anxiety freezing on a winter road" [15].

Scheme of musical structure of "Winterserenade" is A B A' B' A''. Sections A, A', A'' used fragments of the song's melody of "Gute Nacht"; in sections B, B' used rhythmic pulsation of ballad "Erlkönig" by F. Schubert.

In "Winterserenade" O. Narbutaite balances between own and other language. In the presentation of the musical material in the sections A, A', A'' the composer uses the technique of aleatorics. Score consists of intonations of Schubert's songs, but they are difficult to detect, as they sound in reverse motion. O. Narbutaitė further changes intonation and they become as they were created by F. Schubert. First used motifs from the cadence of the song, then used motifs from the first part of the couplet, at culmination the first sentence of the song sounds.

Thus "Winterserenade" consistently implementing the principle of reverse movement. This compositional logic demonstrates the process memories of familiar music and symbolizes immersion in depth of history. "Winterserenade" O. Narbutaite is a neo-mythological journey into the romantic aesthetics through "else's" text as a name.

Key words: "else's" text, name, neo-mythological thinking intentions, Narbutaite.

УДК 78.087.1

Громченко Валерій Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ У ЖАНРІ МУЗИКИ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва)

У статті розкрито особливості взаємодії композитора та виконавця в жанрі музики для інструмента соло на прикладі духового музично-виконавського мистецтва. Автор звертається до творчості відомих музикантів різних епох, які з успіхом поєднували виконавську та композиторську діяльності, створивши багато яскравих сольних композицій. З'ясовується творча взаємодія видатних композиторів з популярними виконавцями, які мали вагомий професійний вплив на творчість багатьох сучасних авторів.

Ключові слова: композитор, виконавець, жанр, твір, інструмент, творча взаємодія.

Питання творчої взаємодії композитора та виконавця завжди визначаються особливою науково-дослідницькою увагою. Адже ступінь творчої контактності, взаємовідносин автора музики та її

відтворювача, їх активність спілкування та характер творчого взаємозбагачення спрямовані на бездоганність і оригінальність естетично-художнього результату (музичний твір), який і сприймається слухачем.

Отже, процес активізації та творчої дієвості музично-виконавського процесу концентрується переважно у взаємодії між композитором та виконавцем. При цьому відзначимо, що особистість виконавця твору має не менше значення у загальному художньому процесі, ніж постать автора музичної композиції. Науковець Л. Опарик пише: "Домінуючим чинником формування виконуваного музичного твору як самоцінного естетичного цілого є особистість виконавця, що проявляється через самобутність його комунікативно-інтерпретаційної позиції, позначеної виразним співавторським тоном. При цьому велику роль відіграє спільність стильових орієнтирів виконавця та композитора" [6, 9].

Особливий дослідницький інтерес представляє спілкування творця музики та її інтерпретатора з точки зору функціонування й розвитку жанру музики для інструмента соло. Усвідомлення композитором обмеженості палітри засобів виразності лише можливостями одного інструмента робить взаємодію автора та виконавця винятково своєрідною.

Відтак, перед вченими постає проблема виявлення характерологічних рис професійно-творчого спілкування у мистецьких союзах автора та виконавця, окреслення художніх результатів їх спільної творчості, зокрема, у рамках жанру музики для інструмента соло.

Дана тема, окрім вище підкресленої практичної складової, має вагоме значення і для вивчення теорії музичних жанрів, адже особливості виконання, які формуються у результаті взаємодії композитора та виконавця, постають важливим критерієм у загальній класифікаційній жанровій системі. Є. Назайкінський пише: "Системи класифікації музичних жанрів у більшості визначаються тим, які критерії їх розмежування та об'єднання вибираються для цієї мети" [5, 90].

Актуальність обраної теми визначається постійним зростанням інтересу сучасних композиторів і виконавців до творів жанру музики для інструмента соло. Їх мобільність публічного представлення, педагогічна значущість, як творів що найбільш активізують емоційно-чуттєвий стан молодого виконавця, концертно-конкурсна принадливість, що дозволяє музиканту якомога повніше розкрити його професійно-виконавські можливості, ставить композиції даного жанру в ряд часто виконуваних творів, а відтак, популярних та затребуваних у слухачів.

Аналіз наукових праць В. Апатського [1], І. Мутузкіна [4], Ю. Усова [7; 8] стосовно питань творчої взаємодії автора музики та її інтерпретатора у сфері духового музично-виконавського мистецтва розкриває їх професійні стосунки у напрямі концертної діяльності, інструментально-конструкційних удосконалень, становленні та розвитку жанрів сонати, концерту. Увага ж науковців-духовиків до жанру музики для інструмента соло лишається на рівні вивчення специфічних виконавсько-технологічних проблем та особливостей педагогічного й концертно-конкурсного репертуару сучасних виконавців на духових інструментах.

Теоретичні дослідження мистецтвознавців Є. Назайкінського [5], М. Калашник [3], Л. Опарик [6] мають глибокий тематично-дослідницький вектор, який, нажаль, не позначається професійно-творчою єдністю композитора та виконавця в рамках жанру музики для інструмента соло.

Мета статті – виявлення особливостей творчої взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло на прикладі духового музично-виконавського мистецтва.

Історія світової музичної культури зберігає імена багатьох видатних музикантів, різностороння діяльність яких мала надзвичайно вагомий вплив на розвиток тієї чи іншої сфери музичної творчості. Так, поєднання композиторської та виконавської практики Л. Бетховеном, Ф. Лістом, С. Рахманіновим позначилось колосальним впливом на еволюцію фортепіанного мистецтва. Багатогранна творча активність Н. Паганіні, Л. Шпора, Г. Венявського, Е. Ізаї заклала магістральні шляхи розвитку професійної майстерності гри на скрипці.

У плеяді відомих митців царини духового музично-виконавського мистецтва, творчість яких позначилась плідним поєднанням композиторської, виконавської, педагогічної, конструкційно-розвиваючої функцій, відзначимо німецького флейтиста-віртуоза, композитора, теоретика, викладача, інструментального майстра Й. Кванца (1697–1773), французького фаготиста і флейтиста, композитора, викладача Ф. Дев'єна (1759–1803), німецького гобоїста, композитора Ф. Рамма (1746–1790), австрійського кларнетиста і басетгорніста-віртуоза, композитора, інструментального винахідника А. Штадлера (1753–1812), чеського валторніста, композитора, теоретика Я. Штиха (1746–1803), французького валторніста, композитора, викладача Ф. Дювернуа (1765–1835) та багатьох інших музикантів [1, 183–190].

Отже, такого роду творча багатогранність виконавця-інструменталіста, який в одній особі поєднував композиторську, виконавську та інші види мистецької діяльності, поставала фундаментальною основою розвитку не лише у напрямках виконавсько-технологічного, інструментально-конструкційного

удосконалень духового виконавського мистецтва, але й у процесах інтенсивного еволюціонування його жанрової палітри.

Безперечно, вагоме значення в активізації процесів народження нових творів з-під пера музикантів-духовиків мали мистецькі стосунки виконавців з професійними композиторами. На основі їх творчих взаємовідносин, які дуже часто носили товариський характер, народжувались твори найрізноманітніших інструментальних жанрів.

З досліджень професора В.М. Апатського дізнаємось, що виконавська майстерність 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 квартет F-dur для гобоя та струнних інструментів (KV370). Також В.А. Моцарт, будучи у тісних дружніх взаєминах із солістом-валторністом Зальцбурзької капели Й. Лейтгебом (1745–1811), присвятив музиканту всі чотири концерти для валторни з оркестром, а для австрійського кларнетиста А. Штадлера написав кларнетовий концерт A-dur й квінтет A-dur для кларнета та струнних інструментів [1, 187–190].

Вищевикладене дозволяє стверджувати високий ступінь творчого взаємозбагачення між композиторами та виконавцями. "Збереглись свідчення, що Д. Скарлатті, який недолюбливав дерев'яні духові інструменти, зокрема флейту, як непридатну для сольного виконавства, змінив власну думку, почувши гру Кванца у Неаполі, та навіть написав для флейти декілька концертів. Він був у числі перших композиторів, які написали сольні-концертні твори для цього інструмента" [8, 50].

Важливо відзначити, що написання композитором різноманітних творів для заздальгідь визначеного музиканта, з урахуванням його професійно-виконавських можливостей, говорить про певний рівень обізнаності автора з виразовим арсеналом відповідного музичного інструмента. Для композитора, такого роду інструментально-виразова обізнаність постає надзвичайно важливою, а з позиції жанру музики для інструмента соло, вона відіграє абсолютно вирішальне значення, адже виразова палітра автора обмежується можливостями лише одного інструмента.

Відтак, чим більшим інструментально-виразовим потенціалом володіє композитор, тим естетичним та художньо-довершеним постає його музично-змістовне мовлення, особливо у жанрі музики для інструмента соло.

Виразові якості того чи іншого інструмента, позначені тембровими, регістровими, віртуозно-технічними, артикуляційними, динамічними властивостями утверджуються у пам'яті композитора та з часом входять у його "професійно-творчий тезаурус" (М. Калашник), яким у широкому розумінні постає "...сукупність усіх аспектів соціокультурної та власне художньо-естетичної діяльності музиканта-творця, а також результат його рефлексії на певне інфосередовище" [3, 13].

Для виявлення особливостей творчої взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло надзвичайно важливо відзначити, що композиторська професійно-творча "скарбниця" (тезаурус) складається із 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, внаслідок чого відбувається становлення самого суб'єкта навчання. Друга частина професійно-творчого тезауруса охоплює знання, котрі постійно поповнюють авторську "скарбничку". Спонукальними причинами їх появи є: еволюція особистості як системи, котра саморегулюється, притаманний творчому індивіду інстинкт пізнання, динаміка оточуючого середовища, в тому числі музичного, безпосереднє або опосередковане спілкування зі слухачами та виконавцями" [3, 13–14].

Отже, професійно-творчі напрацювання (тезаурус) композитора, насамперед у його мобільній частині, вирізняються особливою динамікою розвитку. Її визначає активізація творчої діяльності митця у напрямку певної музично-виконавської сфери, яка, у свою чергу, стимулюється широкою концертною практикою відомих музикантів.

Вищезначений процес творчого взаємозбагачення між композитором та виконавцем дозволяє стверджувати наступне. Традиція єднання в одній творчій особистості функцій автора музики, виконавця, аранжувальника, інструментального майстра, викладача постає основою багатьох творчих звершень, які вперше використовувались та впроваджувались у широке мистецьке застосування саме їх винахідниками – різнобічно талановитими виконавцями, а вже потім плеядою багатьох професійних видатних композиторів.

Серед авторів композицій досліджуваного жанру, чия діяльність позначається надзвичайною багатогранністю професійної творчості та має винятково важливий вплив на розвиток жанру музики для інструмента соло, відзначимо наступних особистостей.

Бела Ковач (1937 р.н.) – угорський кларнетист, композитор, професор Академії музики ім. Ф. Ліста у Будапешті, був солістом оркестрів Угорського державного оперного театру та Будапештської філармонії. Б. Ковач є автором циклу "Посвяти" для кларнета соло, в якому кожна з дев'яти п'єс присвячується одному з всесвітньо відомих композиторів (Й.-С. Бах, Н. Паганіні, К. Вебер, К. Дебюсі, М. де Фалья, Р. Штраус, Б. Барток, З. Кодай, А. Хачатурян). Важливо відзначити, що ідея народження циклу у виконавця-композитора походила від бажання створити особливі інструктивно-технічні вправи, технологічні етюди для студентів-кларнетистів власного класу. Але ж високий професійно-художній рівень їх виконання, з часом, утвердив велику популярність п'єс даного циклу на широкій концертній естраді.

Малкольм Арнольд (1921-2006) – британський композитор, трубака, диригент. Його успіх кар'єри музиканта розпочався зі статусу високопрофесійного виконавця-трубака – соліст Лондонського філармонійного оркестру та симфонічного оркестру Бі-Бі-Сі. У творчому доробку М. Арнольда багато творів для духових, серед яких відзначимо фантазії для інструментів соло, які були створені спеціально для міжнародного конкурсу виконавців на флейті, гобої, кларнеті, фаготі та валторні, що проходив у місті Бірмінгемі (Англія) в 1966 році. Відносно фантазій для духових інструментів соло М. Арнольда науковець 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 виразових та віртуозних можливостей інструментів, для створення яскравих конкурсних п'єс" [7, 212].

Таким чином, досконале усвідомлення композитором виразової палітри інструментів, яке, безумовно, походило з висококласної виконавсько-оркестрової практики автора, дозволило створити М. Арнольду п'єси, які й на початку XXI століття користуються особливою популярністю у музикантів-духовиків.

Іван Оленчик (1952 р.н.) – російський кларнетист, викладач, композитор. Його мистецька доля нерозривно пов'язана з виконавською діяльністю. Лауреат численних конкурсів, серед яких найвідоміший наприкінці XX століття міжнародний конкурс "Празька весна" [9, 159–160]. І. Оленчик працював солістом-кларнетистом Державного симфонічного оркестру СРСР під орудою Євгена Светланова, Московського академічного симфонічного оркестру під керівництвом Павла Когана. З 2012 року – професор Російської академії музики ім. Гнесіних. У його композиторському доробку особливе місце займають Двадцять каприсів для кларнета соло, в яких автор виразно використовує музично-фольклорну основу різних народностей світу.

Отже, досконалість усвідомлення виразових можливостей інструмента, яка у найвищій мірі досягається лише музикантом-виконавцем, дає вагомі потенціальні можливості виконавцю-композитору щодо написання високохудожніх творів у жанрі музики для інструмента соло.

Яскравою особливістю взаємодії композитора та виконавця у досліджуваному жанрі є процес взаємної активізації власного творчого акту як автора, так й інтерпретатора музичної композиції. Неповторна індивідуальність двох особистостей знаходить прояв у спільній творчій діяльності, результатом якої й постає високохудожній твір.

Едісон Денисов (1929–1996), говорячи про власну Сонату для фагота соло зазначає: "Соната для фагота була написана мною на прохання нашого видатного фаготиста Валерія Сергійовича Попова та йому ж присвячена" [10, 296].

Важливо підкреслити, що у процесі роботи над даною сонатою Е. Денисов спирався як на високопрофесійний виконавський рівень відомого фаготиста, так й на його загально художній, творчий потенціал. Композитор стверджує: "Скерцозні можливості фагота давно вже вичерпані, і це всім зрозуміло – лежить, як кажуть, на поверхні. А ось експресивні можливості фагота, вони, на мою думку, ще далеко не вичерпані. Це дуже експресивний інструмент та дуже привабливий по звучанню. Та особливо незвично фагот звучить у високому регістрі. Тут у нього абсолютно якийсь неповторний за виразовими якостями тембр, правда, іноді наблизений до тембру саксофона. Мені, наприклад, було цікаво написати майже всю другу частину в основі тільки в скрипичному ключі – по суті, лише у дуже високому регістрі фагота" [10, 297–298].

Відзначимо, що творчий процес відомого українського композитора Володимира Рунчака (1960 р.н.) неодмінно пов'язується з особистістю виконавця. Плідністю професійно-мистецьких взаємовідносин, зокрема під час роботи над сольними п'єсами циклу "Номо ludens", позначена творча діяльність митця з кларнетистом А. Дьоміним, саксофоністом Є. Калюжним, трубакаем І. Бойчуком, тубістом В. Слупським та багатьма іншими музикантами. Результатом їхнього спілкування є суттєве розширення виразової палітри інструментів. Дослідник М. Баланко, вивчаючи твори циклу "Номо ludens" В. Рунчака, зазначає: "Завдяки максимальному збагаченню властивостей звучання оновленими принципами звуковидобування та розширенню регістрових можливостей інструментів, кожна з частин відрізняється новизною, а почасти і "епатажністю" представлення відповідного інструмента" [2, 25–26].

Отже, діалог двох митців має на меті уточнення художнього потенціалу відповідного музичного інструмента, певних виконавських якостей музиканта, його індивідуально-технологічних можливостей. Також з'ясовується рівень фізичної та психологічної спроможності виконавця.

Виявляючи особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло слід звернути увагу на глибоке історичне коріння даного жанрового явища. Його становлення безпосередньо торкається процесів народження та розвитку музичного інструментарію, фактів сольного представлення нових інструментів та їх різновидів широкій слухацькій аудиторії, ствердженнь притаманної лише їм палітри виразності.

Означена жанрова риса яскраво представлена й у сучасній музичній культурі, чим переконливо підкреслює художню індивідуальність та самостійність жанру музики для інструмента соло. Досліджуючи експериментальну флейту в музиці ХХ століття, на прикладі творів зарубіжних композиторів для флейти соло, І. Мутузкін стверджує: "Наслідком активного розвитку інструмента можна вважати затребуваний серед композиторів жанр твору для флейти соло" [4, 3].

Отже, досконалість знання палітри виразових засобів інструмента, що є надзвичайно важливою умовою для композитора, який пише твори у жанрі музики для інструмента соло, постала основою творчого синтезу виконавської та композиторської діяльності в одній особі музиканта-виконавця.

Написання сольних композицій авторами, творча діяльність яких не позначилась виконавською діяльністю у конкретній музичній спеціалізації, зокрема духове музично-виконавське мистецтво, призводить до плідного творчого єднання автора музики та її майбутнього виконавця. У такому творчому союзі з'ясовуються найбільш специфічні виразові можливості інструмента, особливості безпосереднього процесу гри на ньому, його виконавсько-технологічні характеристики.

Активізуючи вагоме значення у взаємодії композитора та виконавця, відносно жанру музики для інструмента соло мають процеси конструкційного еволюціонування музичного інструментарію. Результатом технічного удосконалення інструментів постає народження новітніх засобів виразності, художнє усвідомлення та застосування яких значною мірою залежить від продуктивного спілкування автора музики та її виконавця.

Творчі відносини композитора та інтерпретатора музичних творів у жанрі музики для інструмента соло повинні вивчатись й у наступних наукових працях, основою яких може стати теоретичний та методико-виконавський аналіз найбільш відомих сучасних композицій даного жанру.

Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / Владимир Николаевич Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
2. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака / Микола Баланко // Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство : [зб. статей / упор. Т.К. Гуменюк, С.В. Тишко]. – К., 2010. – Вип. 34. – С. 24–32.
3. Калашник М.П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості) : Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Марія Павлівна Калашник. – К., 2010. – 32 с.
4. Мутузкин И.А. Экспериментальная флейта в музыке ХХ века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло) : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Иван Александрович Мутузкин. – Нижний Новгород, 2009. – 22 с.
5. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Евгений Владимирович Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
6. Опарик Л.М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Лариса Миколаївна Опарик. – Львів, 2007. – 18 с.
7. Усов Ю. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Юрий Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах : [сб. статей / ред.-сост. Ю. Усов]. – М.: Музыка, 1976. – С. 196–223.
8. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Юрий Усов. – М.: Музыка, 1989. – 207 с.
9. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство : справочник / Анатолий Черных. – М.: Сов. композитор, 1989. – 320 с.
10. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова: монографическое исследование / Дмитрий Иосифович Шульгин. – М.: Композитор, 1998. – 464 с.

References

1. Apatskiy V.N. Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva / Vladimir Nikolaevich Apatskiy. – K. : TOV "Zadruga", 2010. – 320 s.

2. Balanko M. Truba v instrumentalnomu teatri Volodymyra Runchaka / Mykola Balanko // Kyivske muzykoznavstvo : Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo : [zb. statei / upor. T.K. Humeniuk, S.V. Tyshko]. – K., 2010. – Vyp. 34. – S. 24–32.
3. Kalashnyk M.P. Muzychnyi tezaurus: spetsyfika, vlastyvoli, formy isnuvannia (na prykladi kompozytorskoï tvorchosti) : Avtoref. diss. ... doktora mystetstvoznavstva : 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / Mariia Pavlivna Kalashnyk. – K., 2010. – 32 s.
4. Mutuzkin I.A. Eksperimental'naya fleyta v muzyke KhKh veka (na primere proizvedeniy zarubezhnykh kompozitorov dlya fleyty solo) : Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / Ivan Aleksandrovich Mutuzkin. – Nizhniy Novgorod, 2009. – 22 s.
5. Nazaykynskiy E.V. Stil' i zhanr v muzyke / Evgeniy Vladimirovich Nazaykynskiy. – M. : VLADOS, 2003. – 248 s.
6. Oparyk L.M. Komunikatyvnyi aspekt muzychno-vykonavskoho vyslovliuvannia : Avtoref. diss. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / Larysa Mykolaiivna Oparyk. – Lviv, 2007. – 18 s.
7. Usov Yu. Sovremennaya zarubezhnaya literatura dlya dukhovyykh instrumentov / Yuriy Usov // Metodika obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh : [sb. statey / red.-sost. Yu. Usov]. – M.: Muzyka, 1976. – S. 196–223.
8. Usov Yu. Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovyykh instrumentakh / Yuriy Usov. – M.: Muzyka, 1989. – 207 s.
9. Chernykh A. Sovetskoe dukhovoie instrumental'noe iskusstvo : spravochnik / Anatoliy Chernykh. – M.: Sov. kompozitor, 1989. – 320 s.
10. Shul'gin D.I. Priznanie Edisona Denisova: monograficheskoe issledovanie / Dmitriy Iosifovich Shul'gin. – M.: Kompozitor, 1998. – 464 s.

Громченко В. В. Особенности взаимодействия композитора и исполнителя в жанре музыки для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства)

В статье раскрыты особенности взаимодействия композитора и исполнителя в жанре музыки для инструмента соло на примере духового музыкально-исполнительского искусства. Автор обращается к творчеству известных музыкантов различных эпох, которые с успехом соединяли исполнительскую и композиторскую деятельности, создавши много ярких сольных композиций. Раскрывается также творческое взаимодействие выдающихся композиторов с популярными исполнителями, которые имели большое профессиональное влияние на творчество многих современных авторов.

Ключевые слова: композитор, исполнитель, жанр, произведение, инструмент, творческое взаимодействие.

Hromchenko V. Particular qualities interactions of composer and performer in the genre of music for instrument's solo (on an example of wind performing arts)

The author of this article gave problematic representation interactions of composer and performer in the genre of music for instrument's solo. The writer does it on an example of wind performing arts. As a rule, music only begins with musicians. These are composer and player. They make creative contents of piece, determine its style, quality of reverberation and sound, configuration, all means of expression.

The genre of music instrument's solo is very popularity among musicians on the wind instruments. Composers and performers need knowledge about particularity of this genre. One of main questions is interaction writer and player of music compositions.

History of music performing art have got very many famous musicians' names who combined play instruments with compose of music. These are Niccole Paganini, Henrik Winiawskiy, Louis Spohr, Eugene Ysaye. Among the instrumentalists of wind performing art these are flutist Johann Quantz, clarinetist Anton Stadler, hornist Frederic Duvernoy, oboist Frederic Ramm. Performers' musicians wrote a lot of compositions for their instruments. That were music in famous genre of concert, sonata, suite and also music for instrument's solo.

Hornist Yan Stich's skill got high mark from L. Beethoven. French horn player Joseph Leutgeb acknowledged V.A. Mozart. Clarinet player Anton Stadler had respect from V.A. Mozart too. Flute player Johann Quantz was loved by Domenico Scarlatti. Legendary composers transcribed very many piece for well-known musicians on the wind instruments.

Great knowledge of all wind instruments, their means of expressive makes the foundation for high work of composers. Performers' creative work and composers' original think find special unification into the genre of music for instrument's solo. As a rule, musician integrates these two categories of creative activity.

Bella Kovach is a professor of clarinet at the F. Liszt Academy of music Budapest. He was a clarinetist's solo at the Hungarian State Opera House and the Budapest Philharmonic orchestra. Instrumentalist is also very famous composer. He wrote a lot of artistic works for clarinet's solo. Among them series "Dedications" where each of the pieces devoted to famous composer (J.S. Bach, N. Paganini, C.M. Weber, C. Debussy, M. de Falla, R. Strauss, B. Bartok, Z. Kodaly, A. Khachaturian). All of them are very popular on the concert stage, at very many students and teachers of clarinet.

Malcolm Arnold is one of popular composers at the round of performers on the wind instruments. He is also famous trumpet player. Musician was solotrumpetist at the London Philharmonic orchestra and BBC Symphony Orchestra. Malcolm Arnold's creative list has a lot of compositions for instrument's solo. The author of this scientific article emphasizes series "Fantasies" for wind instruments' solo. They were written special for International competition of musicians on the wind instruments in Birmingham (England) in 1966. At that date Malcolm Arnold composed

Fantasies' solo for oboe, flute, clarinet, bassoon and horn. Composer very well knew the dramatic means of wind instruments because long time he played on the trumpet into the highly professional orchestras.

Famous clarinetist Ivan Olenchik is a professor of music at the Gnessin State Music College (Russian). He is winner of many international competitions. Instrumentalist also played on the clarinet at the State Academic Symphony Orchestra of the Russian Federation (Svetlanov's Symphony Orchestra) and the Moscow State Symphony Orchestra (Kogan's Symphony Orchestra). Twenty caprices for solo clarinet take special place in his musical list. Composer uses creative folk music based on the melodies from the world. As a rule, very strong musician play these caprices.

Composer and performer always complement each other. Each of them leans very much new peculiarities about the expressive means of instrument, his creative capitals, strong and beauty of sound, timber and intonation. The creative unions of writers and players are very popular in the modern music. For example we can tell about brilliant artistic combinations of composer Edison Denisov and bassoonist Valeriy Popov, composer Vladimir Runchak and clarinetist Andrey Dyomin and others.

The author of this article used historical, comparative, deductive methods of research. Compositions of this genre strongly activate emotional and creative potential of instrumentalists and composers. Central factor the genre of music for instrument's solo is integrated and bright creative operation of composer and performer. Music for instrument's solo is synthetic genre of modern music performing art.

Key words: composer, performer, genre, composition, instrument, creative interaction.

УДК 784.1(477–25) : 37.046

Давидовський Костянтин Юрійович

кандидат мистецтвознавства

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ
КИЇВСЬКОГО ІНСТИТУТУ МУЗИКИ ІМ. Р. М. ГЛІЄРА
В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ КИЄВА:
історико-мистецтвознавчий дискурс**

У статті досліджені архівні матеріали, пов'язані з професійним навчанням хоровому співу в Києві. Висвітлено історичні та творчі шляхи позанавчальної концертної діяльності хорових колективів Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Проаналізовано творчу діяльність жіночого, камерного та дитячого хорів інституту. Виявлено різну знаково-смыслову спрямованість у творчій діяльності кожного колективу. Доведено роль творчої діяльності хорових колективів Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні сучасного культурно-мистецького середовища Києва.

Ключові слова: хорове мистецтво, мішаний хор, культурно-мистецьке середовище, творча діяльність, позанавчальні творчі заходи.

Хоровий спів – найбільш демократичний жанр музичного мистецтва, що здобуває відгук у серцях усіх шанувальників класичної й народної музики, є близьким різним верствам населення та здатний об'єднати музикантів різних творчих спрямувань і стилів. Проблеми хорового мистецтва широко висвітлювалися в музикознавчих працях О. Бенч, Н. Герасимової-Персидської, Г. Дзюби, Р. Дудик, А. Лашенка, Л. Мороз, Л. Пархоменко, А. Терещенко, Б. Фільц, І. Ярошенко. Проте вивченість впливу хорового мистецтва як художньо-естетичного явища на культурно-мистецьке середовище України є недостатньою, проблема в культурологічному аспекті не розглядалася, що зумовлює актуальність цієї статті, мета якої – дослідити історію українського хорового мистецтва як культурно-історичний феномен і його вплив на культурно-мистецьке середовище України, а завдання – розглянути означену проблему на прикладі творчої діяльності хорових колективів Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра.

Хоровий спів історично був першим проявом формування професійного музичного мистецтва. Природним є те, що клас хорового співу найчастіше створювався одночасно з відкриттям професійних освітніх музичних закладів – музичних шкіл, училищ, консерваторій тощо. Архівні матеріали свідчать, що перший професійний навчальний музичний заклад на теренах України – Київське музичне училище, що функціонує тепер як Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра (КІМ ім. Р. М. Глієра) розпочав свою навчальну й творчу діяльність 1868 року. Цим роком датується створення Київської музичної школи, в якій від самого початку існування навчального закладу відкрито клас хорового співу. У першому навчальному 1868/69 році майбутніх хормейстерів нараховувалося лише 11 осіб, проте свій хор уже було створено. Головну увагу керівництво школи приділяло вивченню в