

*Громченко Валерій Васильович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри "Виконавське мистецтво"  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*

**МУЗИКА ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО  
У СТАРОДАВНЬОМУ СВІТІ  
(НА ПРИКЛАДІ ДУХОВОГО МУЗИЧНО-  
ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА)**

*У статті йдеться про музику для інструмента соло як явище музичної культури стародавнього світу. Автор здійснює дослідження на основі духового музично-виконавського мистецтва. Розкриваються технологічні та художньо змістовні особливості сольного виконавства на духових інструментах.*

*Ключові слова: жанр, духові інструменти, твір, виконавець, засоби виразності.*

**Громченко Валерій Васильевич. Музыка для инструмента соло в Древнем мире (на примере духового музикально-исполнительского искусства).**

*В статье изучается музыка для инструмента соло как явление музыкальной культуры древнего мира. Автор проводит исследование на основе духового музикально-исполнительского искусства. Раскрываются технологические и художественные особенности сольного исполнительства на духовых инструментах.*

*Ключевые слова: жанр, духовые инструменты, произведение, исполнитель, средства выразительности.*

**Valerii Hromchenko. Music for instrument's solo in the ancient world (on an example of wind performing arts).**

*The author of this article learns the genre of music for instrument's solo. He studies it as genre's action in the music culture of the ancient world. The writer makes to research of this genre on the wind performing art. The researcher discovers technological and creative means performers' solo on the wind instruments.*

*Key words: genre, wind instruments, composition, performer, means of expressive.*

У вирі стрімких жанрових трансформацій сучасного музично-виконавського мистецтва жанр музики для інструмента соло займає особливе місце. Синтетична природа даного жанру позначається яскравим розмаїттям багатьох інших жанрових складових. Винятково показовим, означена жанрова характеристика музики для інструмента соло постає у духовому музично-виконавському мистецтві. Серед найбільш відомих творів вітчизняних та зарубіжних композиторів для духових інструментів соло відзначимо Концерт для кларнета Є. Станковича, Поему для флейти Л. Дичко, Сонату для кларнета Е. Денисова, цикл п'єс "Номо ludens" В. Рунчака для дерев'яних духових інструментів, етюд-картину "Зранку з високого замку" для саксофона З. Ковпака, Каприси для кларнета І. Оленчика, Три п'єси для кларнета І. Стравінського, "Сірінкс" для флейти К. Дебюсі, Імпровізацію для тромбона Е. Креспо, Метаморфози для гобоя Б. Бріттена, Фантазії М. Арнольда й Секвенції Л. Беріо для дерев'яних духових.

Відтак маємо можливість констатувати факт об'єднання багатьох творів з різними жанровими характеристиками у найбільш цілісну жанрову формацію, позначену такими основними критеріями жанру, як виконання музичного твору лише одним музикантом, високий рівень внутрішньої та зовнішньої діалогізації художнього тексту, широка жанрова структурність, яскраво виражена програмність музичних творів.

Отже, високий ступінь структурної складності композицій даного жанру, особливості виконавських можливостей, художньо-змістовна насиченість творів позначають високий рівень наукової проблемності жанру музики для інструмента соло, зокрема, у сфері духового музично-виконавського мистецтва. Є. Назайкинський, вивчаючи питання жанрової класифікації відзначає, що критеріїв для розмежування та об'єднання музичних жанрів може бути багато, але ж "... дослідники приймають один з них у якості основного" [10, 91].

Головним критерієм у процесі виділення музики для інструмента соло в самостійне жанрове явище періоду стародавнього світу постає індивідуальний спосіб виконання творів даного жанру в тогочасній музичній культурі. Звернення до найдревніших часів існування людства створює можливість найбільш ґрунтовного, історично заглибленого вивчення природних основ, витоків даного жанру.

Актуальність теми даної статті зумовлена постійно зростаючим інтересом до означеного жанру як сучасних композиторів, так й виконавців на духових інструментах, які все частіше включають до концертного, конкурсного, а також педагогічного репертуарів твори для інструмента соло. Відтак постає необхідність знання специфіки, низки характерологічних особливостей даного жанру, які, безумовно, сягають його природних, історичних основ.

Сучасні наукові праці, на жаль, полишені вивчення першорядних джерел розвитку даного жанру. Більш того, його фундаментальне вивчення залишається за межами наукових інтересів не лише музикознавців, але й провідних науковців царини духового музично-виконавського мистецтва. Певні факти відносно сольного духового музикування, у працях В. Апатського [1], І. Гишки [2], С. Левіна [5; 6], Р. Маслова [7], В. Посвалюка [12] розкривають передусім загальну історію виконавства на духових інструментах, процеси розвитку відповідного музичного інструментарію та етапи становлення духової педагогіки. Натомість жанр музики для інструмента соло не отримує історично розгорнутого, художньо стверджувального та науково-обґрунтованого вивчення.

Метою статті є виявлення жанрових першооснов музики для інструмента соло у період стародавнього світу (на прикладі духового виконавства) та їх специфічних, характерологічних особливостей, які мали прояв у духовій музично-виконавській практиці.

Визначну роль у розвитку сольного музикування у період Стародавнього світу мала творча діяльність музикантів-виконавців. В історії музичної культури Древніх часів залишились імена духовиків-солістів, уславлених переможців Олімпійських, Піфійських, Капітолійських ігор. Серед них Ламія – виконавиця на сірінксі (дерев'яний інструмент флейтового типу), Геродот – грав на салпінксі (мідний інструмент сімейства труб), Антигенайдос і Сакада – виконавці на авлосі (дерев'яний інструмент язичкового типу), трубачі Крат, Тімеос та інші.

Вже у VI столітті до н. е. активність музикантів призвела до кристалізації відповідного жанру сольного виконавства – "Піфійський ном". Цьому важливому звершенню слугував доленосний виступ на Піфійських іграх аргоського авлетиста Сакада. Його гра настільки вразила слухачів що сольне виконавство на авлосі (авлетика) було порівняно у правах з кіфаристикою (сольне музикування на кіфарі). Інструментальний програмний твір зображував бій Аполлона з драконом Піфоном. Виконавець самостійно створював музичну композицію та в урочистій обстановці представляв її слухачам. "Намагаючись передати програмний зміст нома, авлетисти користувались різними зображальними прийомами. Трубні сигнали, імітація зубовного скреготу дракона, відтворення його бранної мови та інші прийоми подібного роду навіть ставали традиційними" [1, 56].

Отже, на зорі власного формування жанр музики для інструмента соло мав яскраво виражену програмність, яка формувала відповідне коло художніх засобів, володіння якими, з приводу чітко означеної програми, було обов'язковим.

З часом, коли сольна виконавська практика на духових інструментах набула широкого розповсюдження у самостійних інструментальних концертах (I ст. до н. е.), а в уподобаннях публіки все частіше позначалось бажання слухати віртуозів авлосистів у духовому інструментарії викристалізовується й назва інструмента для відповідного жанру – піфійський сольний авлос.

Необхідно відзначити, що сольні твори подібні за жанровою ознакою античному ному існували й у нумідійських та африканських бедуїнів (кочівники, поводарі верблюдів). Перетинання найважливіших торгівельних шляхів між Європою та Африкою зробило цих "мешканців пустелі" не лише провідниками, об'єднувачами різних культур, але й, у звісній мірі, популяризаторами сольного музикування на духових інструментах. Виконання ними сольних композицій на флейті, авлосі, у переважній більшості, носило чітко виражену програмність, в якій відтворювався "...напад лева на беззахисну подружню пару, що опинилась у пустелі" [5, 28].

Вагомий вплив на формування жанрових першооснов музики для інструмента соло мала також гра авлетистом інтермедій та постлюдій в античних музично-сценічних виставах.

Сольна гра на авлосі, яка мала назву авлетика, представляла один з основних видів грецької музичної культури [6]. Дане твердження підкреслюється фактом превалювання одноголосної природи грецького музичного мистецтва.

Одним з найпопулярніших інструментів Стародавнього Сходу, який зберіг не лише сольну функцію використання, а й власну форму та призначення аж до наших часів, є палестинський шофар (також 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 складали різноманітні ритмічні побудови. Про вагому роль інструмента у богослужбових ритуалах С. Левін пише: "... приписувана йому магічна сила перетворювала у релігійних церемоніях давнини цей безмундштучний, круто вигнутий інструмент в один з найголовніших [5, 13].

Активним сольним використанням наділялась пряма металева труба, розповсюджена у країнах Сходу під назвою хасосра (інструмент подібний до дав-

ньогрецького салпінкса та римської труби). Велика гучність звуку цього мундштучного металевого інструмента ствердили його привалювання в сигнальній функції як у культово-релігійних, урочисто-святкових процесіях, так й у військовому (лагерному, стройовому, наступальному, похідному) вжитку. Відомо, що у полководця Олександра Македонського, поряд з іншим військовим знаряддям, була труба, сигнали якої було чутно на далекі відстані. Мистецтвознавець І. Гишка, говорячи про естетику звучання труби у період стародавнього світу стверджує наступне: "... у ті часи передовсім цінувалася сила звуків, що їх видобував виконавець, а не їх естетика" [2, 9].

Отже, усвідомлення тогочасними виконавцями динамічних можливостей окремих духових інструментів, через яскраво виражену індивідуально-прикладну, сольну функцію їх використання, дозволяє говорити про наявність у музичній практиці старовини жанрових зачатків музики для інструмента соло.

На виняткову увагу щодо означеної тематики заслуговують міфи стародавніх народів. Будучи важливими історичними документами світосприйняття вони, протягом тисячоліть, зберігали, розширювали і передавали людські уявлення про всесвіт. "За допомогою міфу минуле пов'язувалося із сьогоденням і майбутнім, забезпечувався духовний зв'язок поколінь, закріплювалася система цінностей, підтримувались певні форми поведінки" [4, 304].

Як дорогоцінне джерело історичних відомостей, древні сказання, легенди надають важливу інформацію щодо музичного інструментарію античних часів, його походження, властивостей застосування з точки зору їх виразових можливостей, художньо-образних характеристик композицій, тонкощів виконавсько-технологічного процесу. Але ж найголовнішим у міфах, безумовно, з огляду заявленої теми, постає особливе відношення людей древніх цивілізацій до сольного музикування на духових інструментах.

Сольне виконавство, будучи невід'ємною частиною діяльності античної людини у багатьох сферах її життя, знаходить яскраве відображення у міфології як в постатях людей (Марсій, Сань Лан й ін.), так і в різноликих образах божественного світу (Афіна, Аполлон, Пан, Меркурій, Раммон, Іштар, Кришна та ін.).

Важливим фактом у музичній культурі стародавнього світу, який підтверджує стале використання духових інструментів у сольній практиці є зіставлення голосів богів зі звуками інструментів. Так, в Ассирії лагідне звучання флейти передавало ніжний голос богині Іштар, представники язичкового типу духових – голос бога вітрів Раммона.

Першорядного окреслення жанр музики для інструмента соло набуває у зображенні найбільш виразного за художнім значенням міфологічного сюжету, пов'язаного з магичною силою музики воскрешати людей. Міф про сходження у потойбічний світ богині Іштар (центральне жіноче божество у Шумеро-аккадській міфології, богиня родючості та кохання) з метою повернення до земного життя її чоловіка, пастуха Таммуза, розкриває могутню велич музики представленої саме сольним звучанням флейти. Іштар, пройшовши багато випробувань, дістає можливість забрати із собою на землю коханого. Владичиця підземного світу Ерешкігаль, будучи змушеною Богами звільнити з царства мертвих Таммуза й Іштар, звертається до свого радника, злобного та ворожого людям божества Намтара промовляючи:

"На Таммуза, дружка ее юности,  
Чистую воду возлей, лучшим елеем помажь;  
Светлое платье пусть он наденет,  
И лазурная флейта разобьет его сердце,  
И веселые девы наполнят его мысли" [11].

Серед духових інструментів Древньої Індії найбільше розповсюдження мала ванша (інструмент відомий також під назвою ванши) – різновид поперечної флейти. У "Бхагават-пурані" (III ст. н.е.), одній із давніх літературних пам'яток Індії (містить міфічну біографію бога Крішни), знаходимо яскраве свідчення використання ванші як самостійного сольного інструмента. Емоційне піднесення від музики, яку виконував Крішна граючи на ванші отримує красномовну характеристику: "Навіть корови, птахи, дерева та дикі тварини тремтять від захвату, зачувши ніжні звуки твоєї ванші" [9, 74].

Підкреслимо, що першоосною в усвідомленні світобудови, принципів дії вселенських законів мислителі Індії вважають звук. У трактаті Матанги "Брихаддеші" (II ст. н.е.), присвяченому аналізу світської музики різних місцевостей, звук як явище отримує надзвичайно важливе значення: "Звук необхідно знати як вище лоно, звук причина всього. Увесь світ, рухомий і нерухомий, проникнутий звуком" [9, 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" [9, 18].

У древньому 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 буде увесь простір вселеної, який не заповнений речами, тілами і душами, але він сам – молоко душ" [9, 101].

Безумовно, вищеозначене космологічне ставлення до окремо взятого звуку з усвідомленням глибинної філософії його зародження та буття отримує послідовне вираження у сталому розвитку сольного музикування, будь то спів чи гра на духових, струнних інструментах. Таким чином, у контексті окресленої тематики, можна констатувати процес постійного еволюціонування витоків жанру музики для інструмента соло.

Відомо, що в стародавній музичній культурі Індії визначається перевага вокальної музики над інструментальною. Розкриваючи причини цього явища, в основі яких лежить протиставлення природньої чистоти людського голосу штучному звучанню музичних інструментів, Ю. Аліханова констатує: "Віна l і флейта виділяються як найбільш прекрасні з усіх інструментів, так як звуки що видобуваються з них тривалі та злиті, наближені до звучання людського голосу" [9, 63]

Дане твердження постає цінним не лише з точки зору генезису жанру музики для інструмента соло, але й з огляду природніх виразових можливостей давнього духового інструментарію, зокрема інструментів флейтового типу.

Високого розвитку сольне виконавство досягло й у Древньому Китаї. Відомо, що музика у цій імперії була невід'ємною складовою як у побутовій сфе-

рі життя людей, так й у їх філософських та релігійних поглядах. Серед багатьох духових інструментів, які складають три великі групи – флейтові, язичкові та мундштучні, найбільш яскравим використанням у сольному музикуванні позначені інструменти гобойного типу – гуань та сона. Їх застосування належить переважно до весільних та погребальних процесій [1, 37–38].

Дослідник 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 продольна флейта), пайсяо (різновид флейти Пана), сяо (бамбукова продольна флейта); чі, ді, юе (бамбукові або тростникові поперечні флейти) [5, 15].

Повноцінне використання духового інструментарію у сольному виконавстві в період стародавнього світу підкреслюється також фактами усвідомлення тогочасними мислителями, виконавцями, музичними майстрами висоти, сили звуку інструментів, їх тембрової індивідуальності. Китайський філософ Сюнь-цзи (III ст. до н.е.) порівнював звучання шена, сяо, гуаня із зірками, сонцем та місяцем [9, 154]. "В часи Римської імперії (біля 753 р. до н.е.) зовнішній вигляд труб набув більшого різноманіття. Вони відрізнялися між собою як розміром і формою, так і тембром звучання. До них належать лур, корну, літуус, букцина, туба, S-подібна труба" [12, 6].

Практика сольного музикування у Древньому Китаї знаходить яскраве відображення й у численних міфах та поетичних творах того часу. Так, у сказанні про створення богинею Нюйвою людства і встановлені для нього шлюбних відносин йдеться й про народження та сольне застосування духового язичкового музичного інструмента шена<sup>2</sup>. "Кожного року восени, 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 у коло, співали та виконували "місячні танці". Іноді танцювали парами: юнак йшов попереду, граючи на шені, а дівчина йшла за ним, брязкаючи дзвіночками" [3, 47].

Отже, поєднання сольного музикування з мистецтвом танцю в їхній об'єднуючій ідейно-художній змістовності взаємного кохання та одруження людей не лише вдало виокремлювало історичні паростки жанру музики для інструмента соло поміж інших видів творчості, але й значно розширювало палітру його художніх можливостей.

Естетика концертного, публічного виконання сольних композицій 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. Важливо відзначити, що після виступу Сань Лана, звуки якого заворожили усіх мешканців морського царства, кожна з дочок продемонструвала власний виконавський хист у грі на флейті. Найбільшою вправністю позначилась третя, наймолодша донька царя, яка й була призначена ученицею Сань Лана [8].

Художнє порівняння природних явищ із сольним звучанням духових інструментів знаходимо й у древніх літературних пам'ятках Китаю. Поет Се Чжуан (V ст. н.е.) в "Місячній поемі" використовує наступні зіставлення:

"Внимаю птице на лугу, что ночью слышат небеса,  
и слушаю осенний зов во флейте 3 дальних северян".

"Звучащий лес вобрал в себя свирель 4 стихии,  
и рябь стихает на воде озёр" [9, 225].

Отже, музика для інструмента соло як жанрове явище періоду Стародавнього світу яскраво позначається життєво-побутовою функцією. У цей час чітко виявляється призначення сольного музикування, зумовлене найрізноманітнішими потребами людського життя. У загальному визначенні це культурно-релігійні процесії, військовий вжиток, виробничо-організуючі та обрядово-побутові дієства. Першооснови формування жанру музики для інструмента соло, а саме індивідуальність та самостійність музичного мовлення у поєднанні з кантиленною природою та сигнально-плернерними властивостями духових інструментів зберігаються протягом усього історичного періоду Стародавнього світу.

Зростання виконавської майстерності музикантів-солістів, конструкційні удосконалення духового інструментарію (інструменти різної довжини), а також наявність чітко вираженої програмності, формування певного художнього змісту в сольних композиціях вносить до витоків жанру музики для інструмента соло відповідні емоційно-виражальні якості, віртуозність, принцип агональності (змагальності), певну музичну діалогічність.

Синкретичність культури стародавнього світу мала вагомий вплив на формування багатьох жанрових явищ того часу. Не виключенням був і жанр музики для інструмента соло. Поєднання танцю із сольним музикуванням сприяло розвитку ритмічності та моторності (віртуозності) у виконавстві, адже зв'язок мелодії з рухами танцівників мав природне мистецьке взаємозбагачення.

Численні порівняння в літературних пам'ятках старовини сольного звучання духових інструментів з відповідними явищами природи не лише підтверджують активну практику функціонування сольного виконавства у зазначений період, але й говорять про наявність у жанрі музики для інструмента соло принципу звукообразності.

Стародавні міфи та легенди засвідчують усвідомлення тогочасною людиною власної єдності з природою, із всесвітом. Такого роду світосприйняття стимулювало пошуки засобів спілкування з оточуючим середовищем. Одним з таких засобів і поставала музика для інструмента соло. За часів Стародавнього світу відбулось утвердження жанру музики для інструмента соло як цілком самостійного, естетично-привабливого, затребуваного у людей виду музичної діяльності.

Перспективою дослідження означеної теми постає розкриття функціонування жанру музики для інструмента соло в епоху Середньовіччя на прикладі духового виконавства.

### *Примітки*

<sup>1</sup> Віна (Віпанчі) – струнний щипковий інструмент.

<sup>2</sup> Шен – духовий язичковий інструмент, складається з тринадцяти-дев'ятнадцяти бамбукових трубочок, вставлених у чашоподібний резервуар (зазвичай у тикву), в який виконавець подає повітря. Джерелом звуку є металеві язички, укріплені в нижніх кінцях трубочок.

## Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : Задруга, 2010. – 320 с.
2. Гишка І.С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : [Монографія] / І.С. Гишка. – Львів : АСВ, 2010. – 183 с.
3. Ежов В.В. Мифы древнего Китая / В.В. Ежов; [Предисл. и коммент. И.О. Родина]. – М. : Астрель, 2004. – 496 с.
4. Культурологічний словник / За ред. В.І. Рожка, О.В. Антонюка. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. – 464 с.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 264 с.
6. Левин С. Авлос. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 1. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – С. 29.
7. Маслов Р.А. История исполнительства на духовых инструментах : [Учебная программа] / Р.А. Маслов. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – 28 с.
8. Мифы и легенды народов мира (мифы Китая). Принцесса и музыкант. Стекланный дворец : [Електр. ресурс] // Режим доступу: <http://www.legendami.ru>
9. Музыкальная эстетика стран Востока / Общая ред. и вступ. статья В.П. Шестакова. – Л. : Музыка, 1967. – 416 с.
10. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
11. Нисхождение Иштар : [Електр. ресурс] // Режим доступу : [kharzarzar.skeptik.net/books/shumer/ishtar.htm](http://kharzarzar.skeptik.net/books/shumer/ishtar.htm)
12. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга половина ХІХ – ХХ століття) : [Навч. посібник] / В.Т. Посвалюк. – К. : КНУКіМ, 2005. – 158 с.

УДК 786.8(043.3)

*Дорохін Володимир Гранлісович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя*

### **МЕХАНІЗМИ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ: ПРОЦЕСУАЛЬНИЙ АСПЕКТ**

*У статті розкривається специфіка музично-виконавського аналізу як частина загальної проблематики виконавської творчості. Розглядаються особливості функціонування механізмів музичного аналізу в різних фазах виконавського музично-творчого акту. Аналізується концертно-виконавський акт у процесуальному трактуванні. Окреслюються виконавські вміння і навички, які сформовані за безпосередньої участі різних механізмів музично-виконавського аналізу.*

**Ключові слова:** *музично-виконавський аналіз, механізми, музичний рух, фази музично-творчого акту.*

**Дорохин Владимир Гранлисович. Механизмы исполнительского анализа: процессуальный аспект.**

*В статье раскрывается специфика музыкально-исполнительского анализа как часть общей проблематики исполнительского творчества. Рассматриваются осо-*