

Громченко В.

Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ХУДОЖНЯ ОСНОВА ЖАНРУ МУЗИКИ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО (НА ПРИКЛАДІ ДУХОВОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА)

УДК 78.087.1

Жанр музики для інструмента соло є дуже популярним серед виконавців на духових інструментах. Знання його художніх основ необхідне як композиторам, виконавцям, так і слухачам. Метою статті є дослідження імпровізації як художньої основи жанру музики для інструмента соло на прикладі духового музично-виконавського мистецтва. У статті автор використовує наукові методи дослідження: історичний, дедуктивний, метод синтезу та аналізу. Імпровізація постанала основою розвитку віртуозного інструментального виконавства, а також мистецтва орнаменталізації (юбіляції) створивши художні засади становлення та розвитку жанру музики для інструмента соло. *Ключові слова:* жанр, виконавець, імпровізація, художні засоби, віртуозність, орнаментика, інструмент, твір, соло.

Громченко В.В. Импровизация как художественная основа жанра музыки для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства). Жанр музыки для инструмента соло является очень популярным среди исполнителей на духовых инструментах. Знание его художественных основ необходимо как композиторам, исполнителям, так и слушателям. Целью статьи является исследование импровизации как художественной основы жанра музыки для инструмента соло на примере духового музыкально-исполнительского искусства. В статье автор использует научные методы исследования: исторический, дедуктивный, метод синтеза и анализа. Импровизация явилась основой развития виртуозного инструментального исполнительства, а также искусства орнаментации (юбилеи) создавши художественный фундамент становления и развития жанра музыки для инструмента соло. *Ключевые слова:* жанр, исполнитель, импровизация, художественные средства, виртуозность, орнаментика, инструмент, произведение, соло.

Hromchenko V.V. Improvisation as art basis of the genre of music for instrument's solo (on an example of wind performing arts). The genre of music instrument's solo is very popularity among performers on the wind instruments. The knowledge about its foundations is necessary for composers, performers and listeners. Purpose of the article is research of an improvisation as art basis of the genre of music for instrument's solo on an example of wind performing art. The author of the given article used historical, deductive, methods of synthesis and analysis. The improvisation was the basis for development of virtuosic instrumental performance and also the art of ornamentation. It was art foundation for establishment and development of the genre of music for instrument's solo. *The key words:* genre, performer, improvisation, artistic means, virtuosity, ornamentation, instrument, composition, solo.

Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Творчі взаємовідносини між основними суб'єктами музично-художньої комунікації (композитор, виконавець, слухач) наприкінці ХХ – початку ХХІ століть позначаються низкою яскравих, доленосних звершень. Особливої уваги на ниві мистецьких досягнень заслуговують питання жанрової еволюції. Так, отримання симфонічними творами характерних рис камерних композицій (камернізація симфонії), розширення камерної музики до масштабів симфонічного мистецтва,

багатогранність процесів синтезу жанрів та багато інших трансформацій жанрових явищ суттєво активізують науково-дослідницький потенціал багатьох вчених.

Серед такого роду здобутків відзначимо також й істотне зростання, на перетині століть, популярності жанру музики для інструмента соло, зокрема у духовому музично-виконавському мистецтві. Безумовно, дане ставить перед науковцями низку нових питань пов'язаних зі специфікою даного жанру, його функціями, інтерпретаційними, технологічно-виконавськими, композиційними процесами тощо. Таким чином, винятково високий ступінь індивідуальної інтерпретації твору солістом, його вагома творчо-виконавська самостійність в означеному жанрі змушують по новому подивитись на художньо-інструментальну палітру засобів виразності, виділити їх історичні засади становлення, простежити подальший шлях їхнього розвитку.

Отже, питання вивчення природніх основ художньо-виразової палітри у контексті розвитку відповідного жанру постають надзвичайно необхідними для найглибшого усвідомлення характерологічних ознак, специфіки конкретного жанрового явища.

Імпровізація, як особливий вид художньої творчості [15], у власній фундаментальній природі не лише покликана до збагачення й постійного оновлення художньо-виразових можливостей музичного мистецтва, вона також постає надзвичайно важливим елементом, художньою основою для розвитку багатьох музичних жанрів, зокрема музики для інструмента соло.

Актуальність означеної теми зумовлена не тільки високою творчою увагою композиторів, викладачів і слухачів до жанру музики для інструмента соло. Особливий інтерес дана тема отримує з огляду усвідомлення фактів частого поєднання в одній творчій особі функцій автора музики та її виконавця. Як засвідчує практика, багато відомих музикантів-інструменталістів мають у власному композиторському доробку яскраві, часто виконувані у різних концертних, конкурсних, педагогічних заходах сольні твори даного жанру. Серед таких особистостей відзначимо угорського кларнетиста Б. Ковач, уругвайсько-німецького тромбоніста Е. Креспо, російського кларнетиста І. Оленчика, українського саксофоніста З. Ковпака, російського валторніста В. Буяновського

та інших. Саме у такій багатогранності творчого процесу відомих музикантів, окреслена тема набуває найбільшого значення. Адже усвідомлення історичних витоків арсеналу художньої виразності у поєднанні з високим рівнем професійної майстерності музикантів утворює можливість для народження яскравих, художньо довершених музичних композицій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дослідженням мистецтва імпровізації як художньої основи жанрів приділяється дуже незначна увага. Насамперед, науковці акцентують власний погляд на засобах художньої виразності не заглиблюючись у їх історичні витoki, передумови їхнього становлення, взаємодії з розвитком певних жанрів. З дуже не великого кола вчених, які торкаються подібної проблематики відзначимо роботи С. Левіна [7], В. Апатського [1; 2], Р. Вовка [6], З. Буркацького [4], І. Віскової [5]. Таким чином, вивчення історичного підґрунтя інструментальної художньо-виразової палітри у контексті розвитку жанру музики для інструмента соло залишається ще невивченим.

Мета статті – дослідження імпровізації як художньої основи жанру музики для інструмента соло, на прикладі духового музично-виконавського мистецтва. Ціллю публікації є також популяризація даного жанру серед композиторів, музикантів, слухачів, а також викладачів та студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтва.

Об'єктом дослідження є мистецтво імпровізації як художня основа жанру музики для інструмента соло.

Предмет дослідження – художні особливості деяких засобів виразності у становленні та розвитку яких імпровізаційна виконавська культура відіграла вирішальне значення.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Відомо, що імпровізація, будучи найдревнішим видом художньої творчості, постає надзвичайно потужним засобом як у процесі народження певної виразності, так й у ході її подальшої еволюції. Мистецтвознавець З. Буркацький відзначає: „Початковим моментом імпровізації було риторичне „прикрашання” основного наспіву. Інструментальна музика поступово переймає від вокальної трактовку орнаменту як засобу прояву виразності, так і віртуозності” [4:10]. Відтак, історично обґрунтоване дослідження імпровізації є важливою необхідністю для найбільш повного розуміння її впливу на музику подальших часів.

Відзначимо, що й аналіз музично-виконавського мистецтва, зокрема духового, дозволяє зробити певні висновки, адже, за словами А. Самойленко, „музика у цілому дозволяє помітити рух часу – як „об'єкт що рухається”, причому часу не лише фактичного, але й історичного [12:45].

Жанром, який мав доленосне значення у формуванні імпровізаційної інструментальної природи, а також у подальшому й сучасного жанру

музики для інструмента соло був середньовічний естампі. Одноголосна інструментальна (вокальна) музика переважно танцювального характеру була дуже розповсюдженою в Італії, Франції у XIII – XV століттях.

Як правило, мелодичною основою естампі поставала одна з мелодій найбільш відомих пісень, яку виконавець-інструменталіст „розсвічував” найрізноманітнішими мелодичними фігураціями, пасажами в залежності від власного художнього хисту та конструкційних особливостей того чи іншого інструмента.

Подібно до французької естампі, в Італії була розповсюджена естампіта. У Лондонському манускрипті (London British Library Add. 29987), датованому 1400 – 1410 pp., збереглося лише вісім естампіт італійського походження. Одною з них є естампіта „Джерело радості” („Chominciamentodigioa”) (фрагмент у транскрипції Т. Манґи) [11] (Приклад 1).

Насиченість даної естампіти тріольними ритмічними фігураціями викладеними в інтервальному сполученні секунд і терцій вказує на можливе виконання твору духовим інструментом гобойного або флейтового типів. Також відзначимо наявність оспівування основних ступенів мелодії у тріумфально-радісному, життєстверджуючому характері орнаментальних імпровізацій (юбіляції). Звертає увагу яскраво виділена віртуозно-пальцева техніка й сталий розвиток віртуозності у цілому.

Отже, орнаментована, інструментальна мелодія у монодійному викладенні з технологічною віртуозністю визначеною м'яким типом пальцевої техніки яскраво засвідчує розвиток інструментальної імпровізації. Ритмічні градації, прохідні звуки, композиційна визначеність у свідомості музиканта каденцій (у нотному тексті каденції не мали позначень) в значній мірі активізували творчу, імпровізаторську винахідливість музикантів-інструменталістів, зокрема виконавців на духових інструментах.

Досліджуючи інструментальне музично-виконавське мистецтво 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” [9:13].

Важливо відзначити, що слідує слову вокального тексту музикант інструменталіст в ригурнелях, інтерлюдіях, постлюдіях перш за все намагався дістатись впізнання „базового наспіву” у слухачів. Таким чином, „розсвічуючи” монодію орнаментальними побудовами виконавець зберігав „... наявність загальної пам'яті у адре-

Приклад 1

Музична партитура, що складається з шести рядків нот. Кожен рядок містить нотний запис з ритмічними знаками та динамічними позначками. Над деякими нотами вказано літери (a, a₁, b, c, d, b₁, c, f, g, c₁, f, c₁, b₁, b₁, a₁, c, g, g, e, f, g, e, f, d). Нижче є розділення на дві частини: "1. Aperto" та "2. Chiuso".

Приклад 2

Музична партитура, що складається з трьох рядків нот. Ноти мають складні ритмічні риси, включаючи шістьнадцяті та тридцяті нотні значення. Над деякими нотами вказано літери (a, a, f, g, f, d). Також присутні цифри (6, 6) над деякими нотами.

санта й адресата” [14:127]. Підкреслимо, що дане є яскравим проявом однієї з найхарактерніших рис інструментальної імпровізаційності.

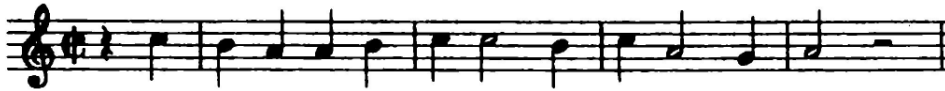
Народження музичного твору безпосередньо у процесі його виконання (природа мистецтва імпровізації) з урахуванням певної інструментальної специфіки означеної у коротких мігруючих мотивах, дозволяє констатувати не лише активний розвиток мистецтва імпровізації, але й становлення віртуозної імпровізаційної майстерності з чітко вираженим інструментальним характером виконавства. 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” [4:11-12] (Приклад 2).

Сольні імпровізаційні навички, які склали основу віртуозної майстерності музикантів, формувались в наслідок „просвічування”, орнаментативної відповідних тонів, мотивів низкою більш мілких за довжиною нот (пасажи, димінуції). „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” [11:217-218].

Отже, розвиток сольної імпровізаційної віртуозності, в основі якої, підкреслимо, індивідуальний виконавський процес постає однією з фундаментальних засад у розвитку жанру музики для інструмента соло.

У добу Відродження еволюція сольного інструментального музикування активізувалась



також висвітленням певних імпровізованих вставок у відповідних розділах спеціальних навчальних збірників. Серед авторів такого роду підручників були й відомі музиканти інструменталісти, зокрема, виконавці на духових інструментах. Так італійський композитор пізнього Відродження, теоретик, автор двочастинного збірника з орнаментики „Правдивий спосіб прикрашати” (*I lveromododidimiuir*, 1584), виконавець-віртуоз на корнеті Джироламо Далла Каза (? – 1601) подає імпровізований варіант фрагменту мелодії з мадригалу Алессандро Стріджо (1536 – 1592) [11] (Приклад 3).

Слід підкреслити, що імпровізаційність сольного виконавства позначеного 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 з 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.

Один з розділів збірки аранжувань відомих тогочасних танців, французького видавця П. Атеньяна (1494 – 1552), мав водночас красномовну та надзвичайно змістовну назву: „Вісімнадцять народних танців, забезпечених переробками та завітками” [7:65].

Отже, вищевикладене засвідчує сталий розвиток в епоху Відродження інструментальної імпровізації, що у значній мірі активізувалось нотною фіксацією певних ритмічних та інтонаційно-мелодичних елементів відомих народних танців і пісень. На їх основі виконавець-інструменталіст у спонтанному творчому процесі створював нові, неповторні музичні композиції. С. Мальцев зазначає: „Будь-яка імпровізаційна культура будується на фонді текстів, добре відомих не лише музикантам, але й слухачам” [8:35].

Також відзначимо, що народне музично-виконавське мистецтво, в якому у найбільшій мірі проявляється монодійне (одноголосне) викладення з імпровізаційною основою, відіграло доленосне значення у формуванні жанрових засад сольного інструментального виконавства.

Важливо усвідомлювати, що безпосередній процес інструментальної імпровізації (як і вокальної) унеможливував її колективне виконання, груповий творчий процес. Технічно нездійсненним постає тотожність одночасного народження імпровізаційного музикування декількома інструменталістами безпосередньо у момент виконавства. Дане засвідчує основопо-

ложну роль мистецтва імпровізації у становленні та розвитку жанру музики для інструмента соло.

Відомо, що одним з найяскравіших художніх проявів імпровізаційності в музиці постало 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” [3:106].

Таким чином, мистецтво імпровізації активізувалось розвитком як вокального, так й інструментального сольного музикування. Та не лише співаки та виконавці на струнно-смичкових інструментах володіли навиками вільної орнаментики, що в цілому удосконалювало імпровізаційність у тогочасному музичному мистецтві. 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 колоруювання („розмальовування”, „освітлювання” мелодії більш мілкими за довжиною нотами) був розповсюдженим й у виконавців на лютні, клавірі, скрипці [15:509].

Професор В. Апатський досліджуючи мистецтво імпровізації у царині духового виконавства дістається висновку: „Найбільші можливості імпровізаційні оздоблення отримували в сольній музиці концертного плану, в танцювальній, пісенній та іншій розважальній музиці” [2:15].

Отже, науковці акцентують увагу саме на сольній природі імпровізаційного процесу. Відтак, маємо констатувати, що практичне втілення імпровізаційних інструментальних творів мало яскраво виражений індивідуальний процес музикування, що у значній мірі активізувало розвиток жанру музики для інструмента соло.

Доленосне значення у розвитку сольного інструментального виконавства, зокрема на духових інструментах, мали юбіляції – одноголосні орнаментальні вставки до наспівів церковної служби. Емоційно-піднесений, тріумфальний характер імпровізацій, розкішню мелодичних фіоритур „розсвічував” переважно завершальні склади слова „алілуя”. „Інструменталісти, подібно співакам, невтомно вправлялись у заміні витриманих нот руладами, колоратурами та всілякими видозмінами основної теми. Цим займались музиканти, які грали не лише на органі, клавікорді, скрипці, лютні, теорбі та ін., а й флейтисти, виконавці на шалмеї, помері, корнеті (цинку)” [7:58].

Важливо відзначити, що такого роду виконавська активність не лише формувала

відповідну інструментальну специфіку, певні фактурні, регістрові, тембральні особливості гри на інструментах, в цілому – засоби художньої виразності, але й активізувала творче, індивідуально-особистісне відношення до сольного виконавства у кожного музиканта. Мистецтвознавець С. Левін зазначає: „Варіації виникали здебільшого експромтом у міру вміння і фантазії кожного...” [7:58].

Індивідуальна творча активність у процесі імпровізаційного музикування, яка поставала художньою основою для розвитку сольного виконавства, у значній мірі породжувалась відсутністю спеціалізованого розподілу на композиторську та виконавську діяльність. Поєднання в одній особі як творця музичної композиції, так і безпосереднього її виконавця, довгий час (середні віки та епоха Відродження) вважалося за норму музичної діяльності. Важливо відзначити, що тогочасний музикант добре володів грою на багатьох музичних інструментах, зокрема на духових, мав він, обов'язково, і навички співу. Кристалізація аплікатурно-фактурних позицій відносно кожного інструмента формувала певну виконавську майстерність музиканта, становлення якої відбувалось у лоні сольної інструментально-виконавської практики.

Виконавець, створюючи новий твір безпосередньо у процесі гри на інструменті (мистецтво імпровізації), наповнював композицію особистою емоційністю та чуттєвістю виконання. В. Апатський пише: „Звичайно, практика виконавської імпровізації відображала індивідуальний підхід виконавця до твору, більше того, відображала його емоційний стан в цей момент” [2:13].

Висновки. Мистецтво імпровізації у часи середньовіччя та епохи Відродження сформувало доленосні художні засади сольного інструментального виконавства, які позначились у розвитку яскравої віртуозної гри на інструментах, зокрема духових. Характер пальцевої техніки дозволяє відзначити превалювання м'якого типу віртуозності (гамоподібні висхідні та низхідні пасажі, оспівування основних тонів мелодії), який був представлений у виконавстві на духових інструментах усіх типів (флейтові, язичкові, мундштучні).

Доленосне значення імпровізація відіграла у становленні мистецтва музичної орнаменталі (юбіляції). Наслідком даного звершення посталася індивідуально-творча активізація сольного виконавського процесу, яка позначилася пишнотою мелодичного „розсвічування”, регістровою та динамічною вишуканістю, емоційною насиченістю.

За визначенням О. Самойленко музичний жанр „існує поміж зовнішніми передумовами музики – умовами виконання та сприйняття, семантичними установками культури – та музикою як мовою, музично-інтонаційною єдністю композиції, іманентними факторами музичного смислоутворення” [13:22]. Саме мистецтву імпровізації

належать художні основи внутрішньо притаманні сольному виконавському мистецтву, іманентні чинники жанру музики для інструмента соло.

Перспективою дослідження даної теми може стати здійснення теоретичного та виконавського аналізу сучасних творів жанру музики для інструмента соло, які вже у власній назві передають художню специфіку композицій такого роду. Серед них відзначимо наступні: „Імпровізація” для тромбона соло Е. Креспо, „Імпровізація” для кларнета соло В. Ротару, „Імпровізація” для валторни соло В. Буяновського та інші.

Література:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатський В.М. Імпровізація в сучасному духовому виконавстві / В.М. Апатський // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України : [Зб. матеріал. Всеукр. наук.-практ. конф.]. – Вип. 2. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – С. 13–15.
3. Брянцева В.Н. Орнаментика. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 4. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – С. 105–108.
4. Буркацький З.П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста : [Навч. посібник] / З.П. Буркацький. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – 166 с.
5. Вискова І.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И.В. Вискова. – Москва, 2009. – 25 с.
6. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Р.А. Вовк. – Київ, 2004. – 19 с.
7. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 264 с.
8. Мальцев С. Психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. – М. : Музыка, 1991. – 88 с.
9. Олійник О.Г. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою в складі : [Навч. посібник] / О.Г. Олійник. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. – 200 с.
10. Сапонов М.А. Искусство импровизации / М.А. Сапонов. – М. : Музыка, 1982. – 78 с.
11. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы / М.А. Сапонов. – М. : Классика - XXI, 2004. – 400 с.
12. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
13. Самойленко А. Время или пространство музыки: полемические аспекты проблемы музыкальной темпоральности / А. Самойленко // Київське музикознавство. – Вип. 21. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2007. – С. 11–27.
14. Скрытник А.В. Импровизация и алеаторика (опыт-сравнительной характеристики) / А.В. Скрытник // Музичне мистецтво. – Вип. 12. – Донецьк-Львів : ДДМА ім. С.С. Прокоф'єва, ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2012. – С. 126–137.
15. Ямпольский И.М. Импровизация. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – С. 508–510.