

УДК 78.087.1

*Валерій Васильович Громченко,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Виконавське мистецтво»
Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки*

**МУЗИКА ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО:
РОЗВИТОК ЖАНРУ В ЕПОХУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ
(на прикладі духового музично-виконавського мистецтва)**

У статті розкриваються процеси розвитку жанру музики для інструмента соло в період Середньовіччя. Дослідження здійснюється на основі духового музично-виконавського мистецтва.

Ключові слова: жанр, твір, виконавець, музика для інструмента соло, засоби художньої виразності, соліст.

*Валерий Васильевич Громченко,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Исполнительское искусство»
Днепропетровской консерватории имени М. Глинки*

**МУЗЫКА ДЛЯ ИНСТРУМЕНТА СОЛО:
РАЗВИТИЕ ЖАНРА В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
(на примере духового музыкально-исполнительского искусства)**

В статье раскрываются процессы развития жанра музыки для инструмента соло в период Средневековья. Исследование совершается на основе духового музыкально-исполнительского искусства.

Ключевые слова: жанр, произведение, исполнитель, музыка для инструмента соло, средства художественной выразительности, солист.

*Valerii Vasyliovych Hromchenko,
Candidate of Arts, Docent of performing art chair
of Mikhail Glinka Conservatory of Dnepropetrovsk*

**MUSIC FOR SOLO INSTRUMENT: THE DEVELOPMENT
OF THE GENRE IN THE MIDDLE AGES
(for example, brass music and performing arts)**

The author of this article explores to development the genre of music for instrument's solo in the music culture of the Middle Ages. The researcher discovers it on an example of wind performing art.

Key words: genre, piece, performer, music for instrument's solo, means of expressive, soloist.

Жанрова палітра камерного музично-виконавського мистецтва на сучасному етапі розвитку музичної культури все більше розсвічується новими вокальними та інструментальними «фарбами». В основі новітніх жанрових трансформацій лежать багатогранні культурно-мистецькі процеси, серед яких синтез жанрів, активність пошуків у напрямку композиторських технік, форм музичних творів, особливостей побудови мелодії, ритму, гармонії. Але слід відзначити, що надзвичайно вагому роль у даних еволюційних процесах набуває новий підхід,

нові художньо-творчі ідеї у використанні композиторами виразових можливостей академічних музичних інструментів, зокрема духових. Саме незвичайність трактування традиційного музичного інструментарію дає можливість сучасним композиторам відкривати нові грані інструментальної художньої виразності та плідно застосовувати її у власній творчості.

Таким чином, загальні процеси розвитку музичної культури неодмінно впливають на розкриття нових граней виразових можливостей інструментів. Відтак, відбувається народження новітніх властивостей сучасного музично-інструментального мовлення.

Безумовно, вираження та утвердження нової художньої індивідуальності того чи іншого інструмента, у першу чергу, знаходить прояв у процесі сольного музикування, тобто в індивідуально-особистісному виконавському процесі.

Враховуючи постійно зростаючий інтерес композиторів до жанру музики для інструмента соло, в якому найчастіше, порівняно з іншими жанрами, знаходять втілення нетрадиційні засоби виразності, можна стверджувати, що твори даного жанру виконують своєрідну функцію оновлення музичної мови. Яскравим підтвердженням такого роду еволюції постають науково-дослідницькі праці не лише сфери духового, але й струнно-смичкового виконавства: кандидатські дисертації І.О. Мутузкіна «Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло)», С.І. Нестерова «Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века», І.В. Віскової «Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века»; наукові труди В.М. Апатського «Шляхи подальшого збагачення духового виконавства» та «Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства» тощо.

Сучасні вітчизняні та зарубіжні композитори Є. Станкович, В. Рунчак, Л. Дичко, Л. Колодуб, В. Губа, І. Оленчик, Е. Денисов, Б. Ковач, Л. Берію, Т. Олах, Я. Кларк та інші створили багато композицій для різних духових у жанрі музики для інструмента соло. Ці твори, пройшовши випробовування часом, посіли гідне місце в концертному, педагогічному, фестивально-конкурсному репертуарі багатьох відомих музикантів-духовиків. Відтак, знання відповідних особливостей жанру музики для інструмента соло є невід'ємною складовою професіоналізму виконавця.

На жаль, з числа небагатьох наукових досліджень, в яких звертаються до жанру музики для інструмента соло, неможливо віднайти праці з висвітленням історії становлення та ретроспективи розвитку цього жанру, окресленням його сучасних теоретичних і виконавських особливостей. Тоді як художня індивідуалізація того чи іншого інструмента, а також першооснови музично-виконавського процесу, які, підкреслюємо, сягають глибини віків, значною мірою відтворюють природу досліджуваного жанру.

Отже, викладене яскраво засвідчує актуальність даної тематики, а також вірність обрання її історичного вектора дослідження як основи розкриття фундаментальних засад жанру музики для інструмента соло.

Метою статті є висвітлення особливостей розвитку жанру музики для інструмента соло у період Середньовіччя, на прикладі духового музично-виконавського мистецтва.

З падінням у V ст. н.е. Римської імперії та все більшим утвердженням в Європі Християнської віри виконавство на духових інструментах, як і вся тогочасна інструментальна музика, зазнає жорстокого гоніння з боку церковної влади. Визнаючи лише вокальне мистецтво, в якому через слово людина прославляє Бога, служителі культу середньовічної Європи чинили повсякчасні заборони інструментальному музикуванню. За таких умов величезні надбання музичної культури античності з її інструментальним різноманіттям, жанровою палітрою, високим художнім рівнем виконавства, відповідною музично-педагогічною системою, на жаль, не знайшли належного сприйняття в європейській музиці середніх віків.

Безумовно, занепад інструментальної виконавської культури в Європі особливо у ранньому середньовіччі, постає очевидним. Але ж поряд із закликами щодо недопустимості проведення концертів музикантів-інструменталістів, заборони звучання інструментальної музики під час різноманітних святкувань та церемоніальних процесій лунали й такі, що дозволяли використання духових інструментів у побутовій сфері життя людей. Християнський апологет та проповідник Священного Писання Климент Александрійський, описуючи ганебний, як на його думку, вплив на людей звуків духових та струнних інструментів, закликає: «Надамо відтак флейти пастухам, людям забобонним, які поспішають на богослужіння ідоцьке; бажаємо ми якнайшвидшого вигнання цих інструментів з наших тверезих громадських бенкетів; вони пристойні більш скотам, ніж людям; нехай користуються ними люди дурні» [4, 34].

Таким чином, заборона служителями церкви інструментального виконавства торкалася лише тих сфер застосування музики, в яких було відсутнє її народно-побутове, прикладне значення. Пастуший, а також військовий вжиток музики позначався стійкими, дієво-практичними реаліями буття з яскраво вираженим утилітарним призначенням. Основою даної музично-виконавської практики є музика для духових інструментів соло.

Негативної оцінки з боку священнослужителів зазнають будь-які прояви віртуозності у грі на музичних інструментах. Імпровізаційний характер музикування, яким так виразно позначилася музична культура древнього світу, безжалісно критикується духовенством. «Особливе обурення викликає у отців церкви віртуозна гра на музичних інструментах. Вони виступають проти хроматики, що на ній ґрунтувалася імпровізація. Якщо антична естетика оцінювала хроматичний лад як “витончений” і “ніжно принадливий”, то естетика отців церкви сприймає хроматику не інакше, як “розгнуздану” і “потворну” музику» [7, 26]. Дане конкретне ставлення духівництва до означених вище засобів музичної виразності побічно вказує на наявність у ранньому середньовіччі сольного виконавства на духових інструментах, яким ще в античній музичній культурі особливо були притаманні віртуозність та імпровізаційність музичного вираження (інструменти язичкового та флейтового типів).

Досліджуючи сольне духове виконавство в епоху середньовіччя, особливо раннього періоду, слід пам'ятати про вагому дію на тогочасних музикантів спадковості античної інструментально-виконавської традиції. На початку середніх віків гра на інструментах, зокрема на духових, була дуже розповсюдженим явищем в Європі. Дане твердження красномовно засвідчується фактом дозволу папою Григорієм I наприкінці VI століття інструментальної музики в релігійно-обрядових заходах ірландської церкви. Піклуючись про якомога більше поширення християнської віри, про її суспільне сприйняття «... в літургію, крім органа, залучалася арфа, а також струнні – псалтеріум (цитра), дульцимер (цимбали) і духові – труби та флейти» [8, 5]. З цією ж метою багато монахів-місіонерів опановували гру на різних інструментах. В. Апатський пише: «В XI столітті у деяких монастирях вже процвітала гра на арфі, флейті, трубі та інших музичних інструментах» [1, 83].

На початку другого тисячоліття у церковних канонічних вокальних творах з'являється третій голос. Верхнє розташування та значне насичення мелізмами стимулювало саме інструментальну практику його виконання. Г. Благодатов зазначає, що даний голос міг виконуватися інструментом [2, 8].

Викладені факти не є прямим свідченням побутування у церковній музиці сольного духового музикування, але вони стверджують, що епоха європейського середньовіччя в галузі музичного мистецтва, з її пріоритетом церковної культури, не являла собою монополію вокального виконавства; у релігійно-обрядових процесіях знаходили застосування різні музичні інструменти, зокрема й духові.

Водночас із музичною еволюцією у храмах поступово розвивається музикування й у сфері народного мистецтва. Базуючись на інструментально-виконавських традиціях античності, у середньовічній Європі зароджується творчість мандрівних музикантів, так званих жонглерів, мімів, шпільманів, скоморохів, дудошників. Синкретичний характер їх вуличних виступів формував особливу універсальність творчого процесу, в якому надзвичайно важливу роль відігравало взаємозбагачення інструментальної музики з театральним, танцювальним, цирковим мистецтвами. За свідченням С. Левіна духовий інструментарій бродячих музик складався, перш за все, з представників флейтового та гобойного сімейств [4, 35].

Безумовно, даний синтез мистецтв постав в основі формування нових зразків музично-поетичної творчості. Т. Ліванова зазначає: «Ці жонглери (від лат. *joculatores*), менестрелі, шпільмани – як їх називали у різні часи і в різних краях – протягом довгої пори були єдиними представниками світської музичної культури свого часу і тим самим виконували важливу історичну роль. Великою мірою саме на основі їхньої музичної практики, їх пісенних традицій склалися ранні форми світської лірики XII – XIII століть. Вони ж (бродячі музиканти) не розлучалися з музичними інструментами, тоді як церква або відкидала їх участь, або приймала її з великими труднощами» [5, 56].

Наприкінці XI століття зароджується мистецтво рицарів-трубадурів, так званих мандрівних поетів-музикантів, яке постає яскравим прикладом світської музично-поетичної лірики. Творчість трубадурів, труверів¹ та мінезингерів² нерозривно пов'язана з музично-виконавською діяльністю менестрелів³. На договірних засадах

бродячих музикантів запрошували до замків у якості викладачів музики та відповідальних за інструментальну частину лицарських одноголосних музично-поетичних творів (переважна більшість рицарів не володіла грою на музичних інструментах). Менестрелі, супроводжуючи мандрівних рицарів, як правило, складали мелодію до ліричних текстів та повністю відповідали за написання прелюдій, ритурнелів між куплетами, постлюдій.

Дані розділи музичного твору представляють особливий інтерес з точки зору теми дослідження, адже саме в них розкривається природа сольного виконавства, зокрема на духових інструментах. Імпровізаційний характер музикування у лицарських творах народжував певну творчу свободу інструменталіста-соліста (безумовно в рамках розділів вступу, ритурнелів та постлюдій), яка поступово стимулювала розвиток професійно-виконавських якостей музикантів.

Відповідно до художнього змісту музично-поетичних композицій рицарів-трубадурів, інструментальні сольні частини у виконанні менестрелів набували певної виразності, підкреслювали характер твору, акцентували інструментальними засобами його образну змістовність. «У творчості трубадурів сольні інструментальні епізоди, очевидно, не лише формально поділяли музично-поетичні строфи, але виділяли колорит тієї або іншої пісні, поглиблювали її настрій» [4, 48].

Важливо відзначити, що нерідко вокальні та інструментальні фрагменти пісень трубадурів мали контрастну природу. Це не лише створювало необхідну зручність для менестреля, – можливість застосування якомога більшої кількості музичних інструментів⁴, але й дозволяло відчути певну виконавську свободу, сольний характер музикування. Дослідник творчості менестрелів М. Сапонов пише: «Приєм протиставлення рефрену строфі зручний для інструменталіста: адже розповідь проводиться лише у строфі, а у вільному від сюжетності рефрені можна проявити ігрову винахідливість, солірувати; тут на першому плані можливість, наприклад, поімпровізувати або звернутися до наступного нового музичного інструмента» [9, 244]. Таким чином, не виключаючи елемента імпровізаційності, відбувалося утвердження художньо-виразової індивідуальності музиканта-інструменталіста як виконавця-соліста

Слід виділити також цілий ряд жанрових утворювань сольної музично-виконавської практики середньовічної Європи. Серед найбільш популярних та різноманітних за власними підвидами є *естампі*, *кантус* (*орнаментований*, «*коронований*») та *ле* (*ляйх*, *дескорт*). Їх функціонування у ті часи ще не окреслювало чітких градацій інструментального або вокального втілення композицій. Будь-який наспів усвідомлювався придатним як для співу, так і для виконання на музичних інструментах. «Тільки епос потребував неодмінної участі співака, а так звані *notes, sons* («*награвання*») та інші мали на меті лише інструментальне звучання. В іншому ж усякий наспів (навіть з текстом) однаковою мірою вважався приводом як для вокального, так й для інструментального виступу, для імпровізації свого роду фантазії. Інструментальне сольне виконавство формувалось, природно, за власними законами, виходячи з ефектів, що забезпечувалися тембровими, аплікатурними, регістровими та іншими можливостями даного інструмента, й не сковувалося вокальними жанровими обмеженнями. Наспів був лише заготовкою для вільної рапсодії на вієлі, лютні, арфі або флейті» [9, 224 – 225].

Викладене вище свідчить про надзвичайно вагому роль імпровізації, природну основу якої формує сольне виконавство. Таким чином, сольна імпровізація поставала невід'ємною частиною майстерності жонглера, менестреля. Мандрівні музиканти перетворювали відповідний наспів або мотив, певний тон чи групу тонів у віртуозні, розлогі пасажі, так звані фігури-диминуції. Принцип зменшення нот на відповідну частину їх довжини (диминуція) розкривав необмежені можливості для розвитку імпровізації, віртуозно-технічних навичок виконавців та, відповідно, сталого розвитку сольного музикування, зокрема на духових інструментах.

Відсутність чіткого закріплення музичних творів за відповідними засобами художньої виразності (інструментальні, вокальні) створювало природну самотійність розвитку жанру сольного духового виконавства у середні віки, з усе більшим підкресленням індивідуальної специфіки різних духових інструментів.

Вагоме значення у становленні сольного духового музикування як жанрового явища мав процес визначення рицарем-трубадуром менестреля для інструментального супроводу власних музично-поетичних композицій. З багатьох мандрівних музикантів, шляхом сольної практики, найкращим віртуозом, виявлявся той хто володів грою на якомога більшій кількості інструментів, здатний до вишуканих прикрас мелодії, її тематичного розвитку та емоційно-виразного насичення.

Початок другого тисячоліття в Європі знаменується появою міст, в яких поступово формується міське музичне мистецтво. Дослідники відзначають, що вже в XI – XII століттях при дворах міської знаті з'являються перші інструментальні та вокальні капели. Важливим фактом, який окреслює нову соціально-культурну сферу функціонування як інструментального виконавства взагалі, так й музики для духових інструментів соло, постає залучення до придворних концертів мандрівних менестрелів та жонглерів [10, 11]. «Як літературні документи, так і пам'ятники образотворчого мистецтва спонукають думати, що інструментальна музика залишалась переважно заняттям жонглерів та менестрелів, які співають, танцюють, представляють вистави під звуки власних інструментів» [5, 56].

З розвитком середньовічних європейських міст гра на музичних інструментах, зокрема на духових, набуває більшого соціального значення. Особливо виразним постає застосування труб у баштовій сторожовій діяльності. Сигнали труби повідомляли про небезпеку, відмічали час доби, зустрічали гостей міста фанфарним сигналом (своєрідний музичний герб міста). Яскраве свідчення сталого використання сольного духового виконавства у баштовій вартовій службі знаходимо у середньовічному польському переказі, в якому йдеться про героїчну загибель трубача міста Кракова. Попередивши городян про наближення татарських військ, музикант загинув від ворожої стріли, не встигши дограти трубний сигнал тривоги [10, 11].

Вивчаючи сольне духове виконавство у період середніх віків слід пам'ятати, що з падінням античного Риму (V ст. н.е.) культурні досягнення цієї древньої цивілізації стали надбанням Східної Римської імперії (Візантії), яка проіснувала ще майже десять століть (до середини XV століття). Про мистецтво гри на музичних інструментах у Візантії, а також вагомий культурний вплив

імперії на інші середньовічні держави свідчить факт «...відвідин княгинею Ольгою Константинополя у 954 році. Її вразила розкіш імператорського палацу й дивовижні звуки музичних інструментів» [3, 40]. Унаслідок цього візиту гра на інструментах, зокрема на духових, стала використовуватись під час культових церемоній у Київській Русі.

Важливо відзначити що у країнах Сходу в середні віки культурні здобутки прабатьків древніх цивілізацій не лише зберегли власну актуальність, але й набули інтенсивного подальшого розвитку. Особливу увагу звертає музичне мистецтво Китаю. «У VII – X століттях, в епоху правління династії Тан, економічне та політичне об'єднання країни привело до небувалого підйому науки та культури. Блискучий розквіт музичного мистецтва цієї епохи підтверджується численними документами. Існує спеціальний термін – “танська музика”. Не цураючись деяких запозичень, ця музика у подальшому набула розповсюдження та широкої популярності в Індії, Японії та Кореї» [6, 164].

Серед багатьох тогочасних літературних пам'ятників Китаю виділимо ті, в яких у найбільшій мірі засвідчується сталий розвиток сольного виконавства на духових інструментах. Видатний китайський поет, представник танської ліричної поезії Бо Цзюй-і (IX століття) у власній творчості звертається до сольної практики на духових інструментах язичкового та флейтового типів:

Ночью, слушая чжэн⁵

Когда в Цзянчжоу по ночам
Я слышал тихий чжэн,
Седеть я только начинал –
И слушать не хотел.
А вот сегодня час пришел –
Я бел, как белый снег.
Играй на чжэне до зари –
Я разрешу тебе.

Флейта⁶ на реке

Кто это там, на спокойной реке
Ночью играет на флейте?
В пении флейты как будто звучит
Весна моей родины дальней.
Если бы вы услышали напев,
Вы бы и то поседели.
Как же тому, кто в печаль погружен,
Кто сна долгой ночью не знает?

Отже, сольне виконавство на духових інструментах як жанрове явище у середні віки в Європі існувало й доволі активно розвивалось. Навіть у ранньому середньовіччі, коли гоніння на музикантів-інструменталістів з боку духовенства були сильнішими, у конкретиці змісту негативних заяв отців церкви знаходимо підтвердження сольної духової практики, яка мала переважно народно-побутове, утилітарне призначення. В. Шестаков стверджує: «Естетика отців церкви дає нам можливість судити про характер і специфічні особливості музичного сприйняття, які були властиві музичній культурі раннього середньовіччя» [7, 29].

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

Мистецька універсальність мандрівних музикантів, яка мала вияв у синтезі різних видів мистецтв, підкреслює наявність спадковості античного мистецтва з розвитком середньовічної світської культури.

Творчість жонглерів мала доленосне значення у розвитку інструментальної народної, світської музики, та у формуванні професійної виконавської майстерності музикантів, утвердженні ряду інструментальних жанрів, зокрема сольного виконавства на духових інструментах.

Мистецтво рицарів-трубадурів у значною мірою стимулювало розвиток сольного духового музикування. Наділені художньою змістовністю сольні інструментальні прелюдії, ригурнелі, постлюдії, відповідно до кожної окремої музично-поетичної композиції трубадура, закладали фундаментальні основи композиційного художньо-емоційного насичення музики для духових інструментів соло.

Імпровізаційний характер музикування менестрелів, жонглерів заклав основи розвитку сольного виконавства, зокрема на духових інструментах. Сольна імпровізація утвердила відповідні складові виразової палітри музиканта-соліста, серед яких найбільш значущими є віртуозно-технічна досконалість виконавця, емоційно-художнє насичення твору, його темброве різноманіття (володіння музикантом декількома інструментами), індивідуально-композиторська спроможність інструменталіста.

Перспективою дослідження теми є виявлення взаємодії сольного духового виконавства з новими художніми принципами епохи Відродження, означення особливостей жанрових взаємозв'язків у контексті даної тематики, а також окреслення художньо-інструментальних властивостей духового музично-виконавського мистецтва доби Ренесансу.

Примітки

¹Трувери – назва трубадурів на півночі Франції.

²Мінезингери – німецькі мандрівні поети-музиканти.

³Менестрель – жонглер, який вступив на службу до рицаря.

⁴За свідченнями середньовічних авторів, у XIII столітті мандрівний музикант повинен був вміти грати на дев'яти інструментах, до числа яких входили струнні, ударні та духові інструменти. Його традиційний духовий інструментарій поповнився продольною та поперечною флейтами, шалмеєм, крумгорном, цинком, трубами та іншими духовими інструментами [1, 79].

⁵Чжен – язичковий духовий інструмент, який складається з 13-19 бамбукових трубочок, вставлених у чашоподібний резервуар, до якого виконавець подає повітря.

⁶В оригіналі – чі (духовий інструмент, різновид поперечної флейти).

Література

1. *Апатский В.Н.* История духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : Задруга, 2010. – 320 с.
2. *Благодатов Г.* История симфонического оркестра / Г. Благодатов. – Л. : Музыка, 1969. – 312 с.
3. *Круль П.Ф.* Духовий інструментарій в історії музичної культури України : підручник / П.Ф. Круль. – Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – 219 с.
4. *Левин С.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 264 с.
5. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : [в 2 т.]. – Т. 1. По XVIII век / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.
6. Музыкальная эстетика стран Востока [общ. ред. и вступ. ст. В.П. Шестакова]. – Л. : Музыка, 1967. – 416 с.
7. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя [упоряд. текстів та вступ ст. В.П. Шестакова]. – К. : Музична Україна, 1976. – 264 с.
8. *Олійник О.Г.* Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою в складі : навч. посіб. / О.Г. Олійник. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. – 200 с.
9. *Сапонов М.А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы / М.А. Сапонов. – М. : Классика - XXI, 2004. – 400 с.
10. *Усов Ю.* История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие / Ю. Усов. – М. : Музыка, 1978. – 184 с.