УДК 78.087.1

Громченко Валерій Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри "Виконавське мистецтво"
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
gromchencko.valeriy@yandex.ru

ЖАНР ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ (на прикладі творів для духових інструментів соло)

У статті автор вивчає можливість визначення жанру як засобу музичної виразності. Дослідження здійснюється на прикладі творів для духових інструментів соло вітчизняних та зарубіжних композиторів XX – XXI століть. З'ясовано, що в утвердженні жанру як засобу виразності важливу роль відіграє його практична функція, яка знаходить вираження у жанрових критеріях змісту, виконавських засобів, а також місця, обстановкою виконання тієї чи іншої композиції.

Ключові слова: жанр, твір, зміст, композитор, виконавські засоби, художній образ, інструмент.

Громченко Валерий Васильевич, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры "Исполнительское искусство" Днепропетровской консерватории им. М. Глинки*

Жанр как средство музыкальной выразительности (на примере произведений для духовых инструментов соло).

В статье автор изучает возможность определения жанра как средства музыкальной выразительности. Исследование проводится на примере произведений для духовых инструментов соло отечественных и зарубежных композиторов XX – XXI столетий. Выяснено, что в утверждении жанра как средства выразительности важную роль имеет его практическая функция, которая находит выражение в жанровых критериях содержания, исполнительских средств, а также места, обстановки исполнения той или иной композиции.

Ключевые слова: жанр, произведение, содержание, композитор, исполнительские средства, художественный образ, инструмент.

Hromchenko Valerii, *PhD of Arts, Associate professor of performing art chair, Mikhail Glinka Conservatory of Dnepropetrovsk*

Genre as a means of musical expression (for example on compositions for wind instruments solo)

The author investigates the possibility of defining the genre as a means of musical expression. The investigation is conducted on the example of works for solo wind instruments national and foreign composers of XX – XXI centuries. It was found that in approving of the genre as a means of expression is an important part of its practical function, which finds expression in the genre criteria of content, performing resources, as well as the place of performance of the situation of a particular composition.

Key words: genre, composition, content, composer, performing means, artistic image, instrument.

Питання музичного жанру представляють одну з найбільш актуальних проблем музикознавства. Відсутність усталеної позиції з огляду жанрової класифікації, визначення жанрів, процесів їх синтезу ускладнюється також й появою нових специфічних рис їхнього функціонування у сучасній культурі. Поряд із цим, у жанровому віддзеркалені музики XX – початку XXI століть, суттєво активізується взаємозв'язок між позамузичними компонентами творчості та її суто музичними характеристиками. Так, яскраво виражена театралізація з відповідним костюмованим оздобленням є невід'ємною складовою виконання таких творів як "Арлекін" К. Штокгаузена для кларнета соло, "Баста" Ф. Рабе для тромбона соло; мовний компонент виразно представлений у композиціях "Біле вино" Жан-Дені Міша для саксофона соло, "Homo ludens", "Інтерв'ю із заїкою, або 10 хвилин в трубу" для труби соло В. Рунчака та багатьох інших сучасних творах.

Безумовно, небувале жанрове різноманіття як у вітчизняній, так й у зарубіжній академічній музиці формує нові науково-дослідницькі погляди на проблему жанру, народжує новітні вектори її дослідження. Г. Дауноравічене зазначає: "В останні роки у контексті стрімких перетворень в музичній культурі об'єктом палких дискусій стають не тільки теоретичні питання жанру як такого, але й проблема практичного його функціонування" [4, 3].

Поряд із цим відзначимо, що суттєве розширення ідейно-змістовної, художньо-образної сфери у діяльності сучасних композиторів, за словами О. Соколова "…відкриття нових орієнтирів творчості, віддзеркалення якісного стрибка в художньому мисленні" [11, 100], змушує означити характе-

© Громченко В. В., 2015

рологічні особливості практичного використання композиторами жанру, який за таких умов може експонуватися саме як вагомий, чітко окреслений композиторський засіб музичної виразності.

Метою статті є означення практичної функції у застосуванні жанру та утвердження останнього як засобу музичної виразності. Дослідження здійснюється на прикладі творів для духових інструментів соло, написаних вітчизняними та зарубіжними композиторами у період XX – початку XXI століть. Ціллю публікації також постає популяризація серед науковців, виконавців та викладачів сольних духових композицій створених сучасними українськими авторами.

У науковій літературі вивчення жанру музики для інструмента соло отримує надзвичайно мізерну увагу. Активність дослідницького процесу відносно даного жанру відбувається насамперед у сфері струнно-смичкового професійного виконавства. У галузі ж духового професійного музичновиконавського мистецтва даний жанр залишається все ще недослідженим. Науковці В. Апатський [1], Ф. Крижанівський [5], І. Палійчук [9] вивчають особливості багатьох жанрів царини духового виконавства, нажаль, залишаючи при цьому майже без уваги духові композиції соло.

Відмінність та водночас жанрову специфіку струнно-смичкових й духових творів соло, засновану на жанровому факторі виконавських засобів відповідного інструментарію (Т. Попова [7]), влучно висвітлює Е. Денисов. Говорячи про сонату для фагота соло (1982) композитор відзначає: "Дуже складно писати твір великої довжини для одного інструмента (соната триває приблизно п'ятнадцять-шістнадцять хвилин) й особливо складно це робити для одного духового інструмента. Тут постає дуже мало барвистих можливостей. Тому ж тембр того ж, скажімо, фагота, він сам по собі набагато більш специфічний, ніж тембр віолончелі соло, наприклад. Тому писати для віолончелі соло значно легше: тут ви можете використовувати значно більше різних прийомів – і легато. І піцикато, і тремоло, і так далі, аж до гри акордами; нарешті, ви можете грати дуже розвинену мелодичну двоголосну музику. А на фаготі ви двоголосся вже ніяк не зіграєте. Та й ті акорди, які ви можете взяти на ньому, вони по суті й не є справжніми акордами, тому що в них тембр фагота, як і в інших духових інструментах, геть ламається. По суті – це повний злам краски, самої тембрової специфіки інструмента, а не акорд у повному розумінні слова. Тим більше, що структура акорду тут не так-то легко й розрізняється на слух… Вони можуть вводитися, але тільки ненадовго, й тому, в основному, все письмо доводиться робити мелодичним. А мелодичне письмо на п'ятнадцять-шістнадцять хвилин без подвійних нот, без поліфонії скласти для одного інструмента дуже складно" [14, 297].

У репертуарі сучасних виконавців-духовиків твори жанру музики для інструмента соло займають особливе місце. Адже цьому постає яскраво представлений ряд індивідуальних, притаманних лише духовим сольним композиціям характеристик. По-перше, їх виконання неодмінно пов'язане з докорінно новими сценічно-психологічними відчуттями музиканта (виконавець один на концертній естраді) та певними професійно-технологічними навичками (своєрідні виконавські можливості соліста) народженими специфікою індивідуального спілкування артиста зі слухацькою аудиторією. По-друге, активність написання духових творів соло сучасними композиторами з найрізноманітнішою художньо-образною палітрою та арсеналом виразових можливостей того чи іншого інструмента, а також включення такого роду творів до різноманітних концертних програм, конкурсних виступів, переліку педагогічного репертуару в музичних навчальних закладах.

Складність дослідження жанру музики для духових інструментів соло зумовлена також наявністю своєрідної жанрової прив'язки у багатьох сольних творах. Так, серед найвідоміших композицій музики для інструмента соло у царині духового виконавства, написаних у період XX – початку XXI століть, відзначимо п'єсу для флейти соло "Сірінкс" К. Дебюссі, сюїту для гобоя соло "Шість метаморфоз по Овідію" Б. Бріттена, фантазію для валторни соло А. Малкольма, сонату для флейти соло Е. Денисова, імпровізацію для тромбона соло Е. Креспо, секвенції для кларнета соло Л. Беріо, поему для флейти соло Л. Дичко, концерт для кларнета соло "Гра над прірвою" Є. Станковича, етюд-картину для саксофона соло "Зранку з високого замку" З. Ковпака, монолог для кларнета соло С. Пілютикова, "Homo ludens I для…" флейти (або кларнета чи саксофона) соло В. Рунчака та багато інших творів. Підкреслимо, що така жанрова комплексність, синтетичність жанру музики для духових інструментів соло утворює можливість щодо втілення композиторами у сольних творах найрізноманітніших художніх образів.

Безумовно, базуючись на відповідних умовах сфери застосування, а також особливостей виконання композицій соло відзначимо, що усі вони належать до однієї великої жанрової групи – камерна музика, яка за словами Т.В. Попової "… призначена для одного або декількох виконавців-майстрів та звучання в умовах невеликих концертних приміщень" [7, 5]. При цьому критерії кожного відповідного жанру цієї групи є визначальними для його аналітичного й художнього розуміння. Не є виключенням й музика для інструмента соло сфери духового виконавства.

Виділяючи змістовний чинник (концепція В. Цуккермана [13]) як базовий у розкритті жанрової природи інструментального соло, а також беручі до уваги дві характерологічні риси змістовного опрацювання жанру (концепція Ю. Тюліна [6]), а саме "орієнтування на внутрішні признаки, тобто на безпосередню характеристику музичного змісту, та на зовнішні признаки, тобто на непряму характеристику" [6, 13], стає можливим дістатися розкриття практичних чинників у звернені композиторів до означеного жанру не лише як до певного історично сформованого виду (роду) музичних творів, за визначенням Є. Назайкінського відповідної "генної структури, своєрідної матриці, за якою створюється те чи інше художнє ціле" [8, 94; 95], а ще й як до вагомого, своєрідного засобу музичної виразності.

З огляду означеної тематики першочергову увагу привертає п'єса "Сірінкс" К. Дебюссі для флейти соло (1913). У створені картини глибоко індивідуальних почуттів, своєрідної післямови кохання, яке не зазнало взаємності, композитор звертається до звучання лише однієї флейти. Змальовуючи образ давньогрецького бога Пана, який в абсолютній самотності виконує на саморобній флейті сумну мелодію в пам'ять про власну любов, палку пристрасть до німфи Сірінги, К. Дебюссі торкається відверто особистих граней почуттів покровителя пастухів та дикої природи. С. Яроцинський пише: "Якщо К. Дебюссі й буває іноді живописцем, то живописцем лише явищ нематеріальних або полишених маси" [15, 213].

Відзначимо, що відтворення даного образу базується поміж іншого й на прикладній функції жанру під час художньої передачі композитором індивідуального виконавського процесу Бога Пана. Це має прояв у зверненні К. Дебюссі лише до одного виконавця-соліста, зокрема флейтиста. Композитор, регенеруючи античну монодію в синтетичному жанрі музики для інструмента соло формує прикладну функцію застосування сучасного жанру, в такий спосіб використовуючи жанр інструментального соло як засіб музичної виразності. Досліджуючи "міфологічне" в музичному доробку К. Дебюссі науковець О. Періч характеризує епоху видатного композитора у наступному висловлюванні: "Неоміфологічні спрямування кінця XIX – початку XX століть охоплюють всю духовну діяльність людини – науку, філософію, мистецтво. У сфері останнього відпрацьовуються ті унікальні образи й сюжети, художні прийоми та виразові засоби, які вплинули на всю культуру XX століття" [10, 16].

К. Дебюссі використовує традиційний арсенал виразових можливостей флейти. Натомість автор висуває значні вимоги до професійно-виконавського рівня музиканта-соліста (звуки нижнього регістру інструмента, довгі фрази на одному циклі дихання, витонченість динамічних градацій). За висловом В. Гуркова здійснюється значна "деталізація виразності" [3, 22], яка й є результатом знаходження композитором максимальної тотожності між художнім образом та його практичним втіленням в мистецтві інтонування.

Таким чином, виходячи з ідейно-образної картини п'єси "Сірінкс" К. Дебюссі можна стверджувати, що прикладна функція у використанні жанру музики для інструмента соло, формуючись на жанровому факторі змісту музичної композиції, засвідчує використання інструментального соло як засобу музичної виразності.

Аналогічним прикладом звернення до музичного жанру як до засобу виразності постає програмна сюїта "Шість метаморфоз по Овідію" (1951) Б. Бріттена для гобоя соло. Ряд творів, які послідовно виконуються за принципом контрасту, розпочинає п'єса під назвою "Пан" (далі композиції "Фаетон", "Ніоба", "Вакх", "Нарцис" та "Аретуса"). З невеликих програмних пояснень на початку кожної з п'єс ми дізнаємося про їх художній зміст, зокрема, й про особисту драму почуттів одного з найвідоміших персонажів древньогрецької міфології Бога Пана. Лише в одному реченні-епіграфі Б. Бріттен лаконічно змальовує картину трагічної самотності героя: "Пан, що грає на свирілі, в яку перетворилась Сірінкс, його кохана" [2].

Дослідник історії духового професійного музично-виконавського мистецтва Ю. Усов стосовно "Шести метаморфоз по Овідію" Б. Бріттена зазначає наступне: "Композитор вирішив воскресити старовинну англійську традицію генделевської "Музики на воді". Твір уперше прозвучав у доволі романтичній обстановці: слухачі та виконавиця – гобоїстка Джой Боутон – сиділи у човнах. Мабуть, це перший у світовій літературі твір для гобоя без супроводу. У свій час Дебюссі написав п'єсу для флейти соло "Сірінкс", Стравінський – три п'єси для сольного кларнета. Бріттен створив блискучу концертну композицію для свого улюбленого інструмента – гобоя" [12, 212; 213].

Визначена Б. Бріттеном пленерність, а саме: вимога виконання даної сюїти на відкритому повітрі, підкреслює критерій місця виконання музики як важливого фактора жанроутворення. Разом з художнім змістом п'єси "Пан" (змістовний чинник) вони породжують утворення практичної функції у застосуванні композитором синтетичного жанру музики для інструмента соло, таким чином, засвідчуючи використання духового соло як важливого засобу музичної виразності.

На особливу увагу заслуговує поема для флейти соло Л. Дичко (1976). Будучи визнаним майстром української хорової академічної музики композиторка все ж таки має певний творчий доробок

у жанрі інструментального академічного соло. Дана поема – лірико-драматичний твір, що зображує жахливі події голодомору українського народу в 1932 – 1933 роках. За словами одного з учасників Республіканського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах (Київ, 1976), викладача класу флейти Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки Сергія Пятова, у час конкурсних випробувань (де поема була обов'язковою до виконання), Леся Василівна провела невеличкий майстер-клас для флейтистів, у якому сповістила про художній зміст означеного твору. Поема передає страшенний стан людини, яка волею життєвих обставин, що жодною мірою не є залежними від її світосприйняття та волі, приречена на голодну смерть.

Безумовно, основним критерієм що визначає сутність жанрової природи даної композиції, постає зміст, що передає автор, та, підкреслимо, виконавські засоби, які вбачаються найнеобхіднішими у процесі відтворення відповідного художнього образу. Л. Дичко звертається до поеми, як емоційно концентрованої, інструментальної п'єси лірико-драматичного характеру, а також обирає духове соло, зокрема, виконавця-флейтиста, який засобами лише поодинокого, одноголосного інструмента мусить відтворити трагізм індивідуального відчуття людиною страхіть голодомору.

Відтак, трагедія голоду, реальність пізнання якого виходить з глибоко особистого відчуття кожної людини, приводить композитора до суттєвої активізації практичної функції синтетичного жанру музики для інструмента соло, що вкотре підтверджує можливість визначення інструментального соло як значного засобу музичної виразності.

Специфіка використання виконавських засобів як певного показника практичної функції застосування жанру виразно розкривається у творі В. Рунчака "Трошки музики на честь Адольфа Сакса" для саксофона соло (2014). Композиція присвячена видатному бельгійському музичному майстру, винахіднику саксофона Адольфу Саксу, який у 1846 році запатентував відкриття всесвітньо відомого духового інструмента.

Важливим є факт включення цього твору до обов'язкового виконання на Другому міжнародному конкурсі виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Володимира Антонова (Київ, 2014). Адже винятково широкий спектр використовуваних засобів виразності у цьому творі постає визначальним для професійно-виконавського рівня саксофоніста.

В. Рунчак, у надзвичайно ексцентричній манері, максимально застосовує новітні можливості саксофона. Знаходячись на межі експресії, за якою починається абсолютний експеримент з виразовими якостями інструмента, композитор вимагає від музиканта нових художніх барв, які дуже часто знаходяться на грані виконавських можливостей саксофоніста. Автор використовує багатозвуччя, слептони, аерозвуки, техніку перманентного (безперервного) видиху, різноманітні шумові ефекти, мікрохроматику, осциляцію тощо.

У такий спосіб В. Рунчак розкриває щонайбільший арсенал виразових можливостей сучасного саксофона. Композитор ніби звертається до Адольфа Сакса з демонстрацією оновленої виразової палітри інструмента, показуючи його потенціал у XXI столітті.

Слід відзначити, що автор музики на честь Адольфа Сакса досягає даної концепції твору шляхом активізації практичної функції у застосуванні жанру музики для інструмента соло, що вкотре засвідчує використання інструментального, зокрема, духового соло, як вагомого засобу музичної виразності.

Дві сольні п'єси Є. Денисова "Соло для флейти" та "Соло для гобоя" (1971) також представляють яскравий приклад використання жанру музики для духових інструментів соло як засобу музичної виразності. Саме у грі соло композитор вбачає здатність якомога більшого розкриття новітніх виразових можливостей флейти та гобоя. Особливо показовим з цього питання постає висловлювання Е. Денисова: "П'єси короткі, оскільки й завдання для мене було позначене відповідне: досить коротко викласти сучасні прийоми гри на цих інструментах у цікавій художній формі. Так що це головна причина, чому в обох п'єсах стільки багато нетипових для традиційного флейтового та гобойного письма прийомів: тут й акорди гармонічні, й флажолети різні, й глісандо невеликі, й так далі" [14, 219].

Отже, вищевикладене дозволяє стверджувати, що у творчості як вітчизняних, так й зарубіжних композиторів XX – початку XXI століть жанр, зокрема, музика для духових інструментів соло, може представлятись як значний засіб музичної виразності, за умови активізації практичної функції жанру, яка визначається змістом, виконавськими засобами та місцем представлення тієї чи іншої музичної композиції.

Перспективою досліджень означеної теми може стати аналіз інших композицій не лише царини духової академічної музики, але й багатьох творів сфери струнно-смичкового професійного музично-виконавського мистецтва.

Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : "Задруга", 2010. – 320 с.

2. Бриттен Б. Шесть метаморфоз по Овидию / Б. Бриттен. – [Ноты, электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.partita.ru/solos.shtml

3. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века / В. Гурков // Дебюсси и музыка XX века : Сб. статей. – Л. : Музыка, 1983. – С. 11 – 38.

4. Дауноравичене Г.Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975 – 1985 годов) : Автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Г.Л. Дауноравичене. – Вильнюс, 1990. – 24 с.

5. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Ф.П. Крижанівський. – Одеса : 2006. – 19 с.

6. Музыкальная форма / Ю. Тюлин, Т. Бершадская и др. – М. : Музыка, 1965. – 396 с.

7. Музыкальные жанры / Т.В. Попова и др. – М. : Музыка, 1968. – 328 с.

8. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

9. Палійчук І.С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950 – 2000): формування, усталення, модифікації жанру : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / І.С. Палійчук. – Київ : 2007. – 20 с.

10. Перич О.В. "Мифологичное" в музыкальном наследии Клода Дебюсси : Автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.09 "Теория и история искусства" / О.В. Перич. – Владивосток, 2009. – 28 с.

11. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.

12. Усов Ю.А. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Ю.А. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах. – Вып. 4. – М. : Музыка, 1976. – С. 196 – 223.

13. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

14. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова : монографическое исследование / Д.И. Шульгин. – М.: Композитор, 1998. – 464 с.

15. Яроцинський С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинський. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

References

1. Apatskij, V.N. (2010). History brass and woodwind musical performing arts. Kiev: Zadruga [in Russian].

2. Britten, B. Six metamorphoses after Ovid. [Noty]. Retrieved from http://www.partita.ru/solos.shtml.

3. Gurkov, V. (1983). Impressionism of Debussy and music of the twentieth century. Debjussi i muzyka XX veka, 11-38 [in Russian].

4. Daunoravichene, G.L. (1990). The problem of the genre and the genre of interaction in modern music (on the material of the Lithuanian composers 1975 – 1985). Extended abstract of candidate's thesis. Vil'njus: VilSC [in Russian].

5. Kryzhanivs'kyy, F. (2006). Ukrainian concerto for trombone in terms of formation and development of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OdesSC [in Ukrainian].

6. Tjulin, Ju. (Eds.). (1965). Musical form. Moskva: Muzyka [in Russian].

7. Popova, T.V. (Eds.). (1968). Musical genres. Moskva: Muzyka [in Russian].

8. Nazajkinskij, E.V. (2003). Styles and genres of music. Moskva: VLADOS [in Russian].

9. Paliychuk, I.S. (2007). Ukrainian concert for brass instruments (1950 – 2000): the formation, establishment, modification genre. Extended abstract of candidate's thesis. Kyyiv: KyySC [in Ukrainian].

10. Perich, O.V. (2009). "Mythological" in the musical heritage of Claude Debussy. Extended abstract of candidate's thesis. Vladivostok: VladSC [in Russian].

11. Sokolov, A.S. (2004). Introduction to the musical composition of the twentieth century. Moskva: VLADOS [in Russian].

12. Usov, Ju.A. (1976). Modern foreign literature for wind instruments. Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah, 4, 196-223 [in Russian].

13. Cukkerman, V.A. (1964). Musical genres and musical forms a basis. Moskva: Muzyka [in Russian].

14. Shul'gin, D.I. (1998). The recognition of Edison Denisov. Moskva: Kompozitor [in Russian].

15. Jarocins'kij, S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism. Moskva: Progress [in Russian].