

4. Ivanova, D. N. (2010). Phenomenology and genealogical pedagogic creativity. *Izvestiya Saratovskogo Universiteta*, 3 (Vols.10), 22–26 [in Russian].
5. Markov, S. (2012). Theory and creativity. Retrieved from <http://geniusrevive.com/ru/teorii-tvorchestva.html> [in Russian].
6. Motroshilova, N. V. (2010). Constitution. V. S. Styopin (Ed.), *Novaya filosofskaya entsiklopediya*. (Vols. 2), (pp. 290–291). Moscow: Myisl [in Russian].
7. Chernobrovkin, V. M. & Marusenko, O. A., Mazanenko, O. M., Kovalova, A. V., Vlasova, N. V., Veretyannikova, Yu. S. (2012). Psychology of creativity. *Luganskiy nats. un-t imeni Tarasa Shevchenka*. Lugansk: Yantar [in Ukrainian].
8. Svasyan, K. A. (1987). Phenomenological knowledge. Propedevtic and critics. Yerevan.: Izd-vo AN Arm. SSR [in Russian].
9. Seidov, S. (2010). Phenomenology of creativity: history, paradox, personality. Taganrog: RGSU [in Russian].
10. Golovin, S. Yu. (Eds.). (1997). Dictionary of the practice psychologist. Minsk: Kharvest [in Russian].
11. Upravitelev, A. F. (2006). Phenomenology of creativity. *Vestnik Altayskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta*. Barnaul, 3 (23), 103–106 [in Russian].
12. Tsyypin, G. M. (2012). Phenomenology of creativity. *Razvitie lichnosti*, 2, 166–192 [in Russian].
13. Csikszentmihaly, M. (1996). Creativity: The Work and Lives of 91 Eminent People. Horncastle: Harper-Collins Publishers [in English].

УДК 78.087.1

*Громченко Валерій Васильович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
gromchenko.valeriy@yandex.ru*

УНІВЕРСАЛІЗАЦІЯ ІНСТРУМЕНТА ЯК ХАРАКТЕРНА РИСА ДУХОВОГО СОЛО ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – дослідження процесу універсалізації духових академічних інструментів як характерної риси духового соло першої чверті ХХ століття. Набуття властивостей універсальності духовим інструментарієм здійснюється на основі вивчення шедеврів академічного інструментального соло, а саме «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі та циклу Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історичного, порівняльно-аналітичного, аксіологічного методів, а також у використанні методу аналізу та синтезу в роботі з музичними творами. **Наукова новизна** праці полягає у виявленні першооснов стрічкової активізації композицій академічного інструментального соло в ХХ та на початку ХХІ століть, а також в означенні практично-ціннісних чинників професійної виконавської діяльності для музикантів-солістів. **Висновки.** К. Дебюссі та І. Стравінський в надзвичайно емоційній, художньо-образній картинності, відтвореній засобами одного академічного інструмента, стверджують універсальність кларнета і флейти у музичних шедеврах духового соло періоду першої чверті ХХ століття. Універсалізація інструментів відбувається на основі синтезу художнього змісту композицій соло та майстерності використання суттєво удосконаленого на початку ХХ століття виразового арсеналу духового академічного інструментарію, зокрема флейти та кларнета.

Ключові слова: інструмент, соло, твір, художній зміст, засоби виразності, універсалізація.

Громченко Валерій Васильович, кандидат искусствоведения, доцент Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Універсалізація інструмента як характерна черта духового соло першої чверті ХХ століття

Цель работы – исследование процесса универсализации духовых академических инструментов, как характерной черты духового соло первой четверти ХХ столетия. Приобретение свойств универсальности духовым инструментарием осуществляется на основе изучения шедевров академического инструментального соло, а именно «Сиринкс» для флейты соло К. Дебюсси и цикла Три пьесы для кларнета соло И. Стравинского. **Методология** исследования основывается на использовании исторического, сравнительно-аналитического, аксиологического методов, а также в использовании метода анализа и синтеза в работе с музыкальными произведениями. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии первооснов в стремительной активизации композиций академического инструментального соло в ХХ и в начале ХХІ столетий, а также в выявлении практично-ценностных факторов профессиональной исполнительской деятельности для музыкантов солистов. **Выводы.** К. Дебюсси и И. Стравинский в ярко эмоциональной, художественно-образной картинности, созданной средствами только лишь одного академического инструмента, утверждают универсальность кларнета и флейты в музыкальных шедеврах духового соло периода первой четверти ХХ столетия. Універсалізація інструментів совершается на основе синтеза художественного содержания композиций соло и мастерства использования су-

щественно усовершенствованного в начале XX столетия выразительного арсенала духового академического инструментария, а именно флейты и кларнета.

Ключевые слова: инструмент, соло, произведение, художественное содержание, средства выразительности, универсализация.

Gromchenko Valery, PhD in Arts, associate professor of Mikhail Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

The universalization of the instrument as a characteristic feature wind solo in the first quarter of the XX century

Purpose of Article. The article is devoted to the study of the process of universalization of wind academic instruments as the characteristic features of wind solo in the first quarter of the XX century. The universalization of wind instruments is studied on the examples of the masterpieces of the academic instrumental solos such as „Sirinks for flute solo C. Debussy and the cycle «Three pieces for clarinet solo» of I. Stravinsky. **Methodology.** The methodology of the investigation is based on using of historical, comparative and analytical, axiological methods. The article used the method of analysis and synthesis for working with music famous compositions. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this work is the disclosure of the foundations for the rapid activation of the compositions for academic instrumental solo in the twentieth and early twenty-first centuries. The article highlights the practical and valuable factors for professional performing activity of professional musicians. **Conclusions.** C. Debussy and I. Stravinsky claimed the universality of academic clarinet and flute in the musical masterpieces of wind solos for period of the first quarter of the XX century. These composers create a bright imagery and emotional artistic great means of the only one wind academic instrument. The universalization of the instruments is made on the synthesis of the artistic content of solo compositions and use of expressive craftsmanship of academic arsenal wind instruments, a namely the professional flute and clarinet.

Keywords: instrument, solo, composition, artistic content, means of expression, universalization.

Інструментальне соло як своєрідний індивідуально-творчий процес, зокрема сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва, у класико-романтичний період не позначився народженням жодного шедевр одноосібного, художньо-довершеного музикування. Відомо, що духове виконавство того часу розвивалося в лоні змагальної естетики жанру концерту (подвійний концерт), жанрово довершеного ансамблевого (соната), колективного академічного виконавства (квартет, квінтет) та аж ніяк не у сценічному представленні одного артиста, здатного до відтворення різноманітних художніх образів.

Натомість XX століття з його багатограним розгалуженням стилів, напрямів (імпресіонізм, неокласицизм, експресіонізм, модернізм, постмодернізм) являє все більше прикладів універсальності абсолютно одноосібного процесу музичної творчості, в якій відтворення багатоманітної художньої образності здійснюється засобами лише одного академічного інструмента.

Відтак, перед сучасними музикантами, зокрема виконавцями на духових інструментах, постає актуальне питання щодо виявлення характерних рис, критеріїв сучасного академічного духового соло, шляхом розкриття їх найбільш специфічних властивостей позначених суто інструментальною природою музичного мовлення. Адже, наголосимо, що у виразовому арсеналі композитора, який створює музику інструментального соло, виразові можливості лише одного інструмента. При цьому слід підкреслити, що інструментальна своєрідність завжди розкривається у неподільності з її „служінням художньому змісту, який має першорядне значення у виконавському процесі й підпорядковує без виключення всі його характерологічні показники.

Матеріалом дослідження постають всесвітньо відомі шедеври інструментального соло сфери духового академічного виконавства, а саме «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі та цикл Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського.

Відзначимо, що на противагу сталих традицій виконання даних творів у царині духового академічного музично-виконавського мистецтва, означені композиції соло майже не представлені в наукових роботах сфер теоретичного та виконавського музикознавства. У дослідницьких працях С. Левіна [5], З. Буркацького [1], С. Яроцинського [7], Л. Кокоревої [3], М. Друскіна [2], Ю. Кремльов [4], С. Савенко [6] вищеозначені твори згадуються, але, нажаль, звернення до них не має ціллі виявлення будь-яких характерних рис інструментального соло.

Мета статті – дослідження процесу універсализації духових академічних інструментів, як характерної риси духового соло першої чверті XX століття.

Розвиток духового соло на початку XX століття, як і еволюція усієї царини духової академічної музично-виконавської практики, формується на доленосних звершеннях інструментальної реформи XIX сторіччя. У результаті грандіозних акустично-конструкційних змін відбулася хроматизація мідних духових інструментів, фундаментального оновлення клапанного механізму та резонаторної системи отримали дерев'яні духові та, найголовніше, утвердився процес активізації якісного сприйняття художньо-виразових засобів духового інструментарію тогочасними музикантами. Так, С. Левін

зазначає: «Незважаючи на збільшені можливості вентиляльних інструментів, за порівнянням з натуральними, їх недоліки, що стосуються інтонаційної та тембрової сторін, були ще вельми значні. У Німеччині, наприклад, аж до 1850 року, низка партитур передбачала наявність поряд з вентиляльним рогом натурального – для особливо відповідальних (художніх) епізодів, які вимагають чистоти і характерності тембру» [5, 123].

Таким чином, усвідомлення митцями того часу характерних ознак виразових можливостей духових інструментів, відповідної своєрідності їх художнього потенціалу сформувало основи до свідомого ствердження та розвитку самобутньо-естетичної інструментальної індивідуалізації.

Безумовно, укорінення еволюційних змін у духовому інструментарії другої половини XIX сторіччя не відбувалося, та й не могло здійснюватися у його локальному значенні. Зміна художньо-естетичних поглядів у музичному мистецтві, починаючи від заключної чверті століття романтизму, означила нові образно-змістовні ідеали музичних творінь та відповідні виразові засоби їх художнього втілення.

С. Яроцинський, аналізуючи ставлення музичних критиків до нової для того часу музики К. Дебюссі зазначає: «Виконання у Парижі прелюда «Післяполудневий відпочинок фавна» (22 грудня 1894 року) не спонукало критиків до порівняльних пасажів, хоча авторський текст, який був поміщений у концертній програмці, здавалося, спонукав до цього» [7, 41]. Як відомо, саме цей, перший симфонічний твір К. Дебюссі, приніс справжнє визнання видатному композитору та у найбільшій мірі означив мистецьку індивідуальність майстра – імпресіоністський стиль творчості.

Науковець Л. Кокорева зазначає: «Герої музики Дебюссі – це Фавн, Ундіна, наяди, сирени, тобто міфологічні персонажі. Зникає тема боротьби, тема самотнього, непопулярного героя, відторгнутого світом, тема кохання у романтичному розумінні» [3, 12].

Відтак, вже наприкінці XIX століття романтична естетика з її сповідальними, глибинно-особистісними інтонаціями героя-романтика, його боротьбою за право бути почутим, не відторгнутим всесвітом, остаточно поступається місцем полярно іншій ідейно-художній змістовності, основу якої складає людина у її найбільшій природній сутності, – душа, яка злита в гармонії світу до майже не помітних рис буття.

Отже, синтез еволюційно-конструкційних звершень у сфері духового академічного виконавства та нових художньо-стилістичних напрямів у музичному мистецтві кінця XIX століття створив надзвичайно плідне підґрунтя для розвитку індивідуалізації духових інструментів з поступовим отриманням ними властивостей універсальності.

Так, мелодійно-гнучке, імпровізаційне соло флейти з «Післяполудневого відпочинку фавна» у томній чуттєвості хроматичних проходів знаходить яскраву інтонаційну спільність із шедевром духового соло початку XX століття – п'єсою «Сірінкс» для флейти соло (1912) К. Дебюссі.

Важливо відзначити, що дана п'єса соло є першим визначним твором у низці духових композицій такого роду після творінь Й.С. Баха (Партита a-moll для флейти соло), Г.Ф. Телемана (12 Фантазій для флейти соло), Ж.Б. Буаморт'є (Сюїти для флейти соло), К.Ф.Є. Баха (Соната a-moll для флейти соло).

З історії народження шедеврального інструментального соло К. Дебюссі «Сірінкс» для флейти відомо надзвичайно мало. Так, Ю. Кремльов пише: «У 1912 році виникла також невелика, витончено-вибаглива за малюнком п'єса Дебюссі для флейти соло під назвою «Сірінкс» (вона призначалась первісно для театральної композиції «Психея»)» [4, 648-649]. Загальновідомо, що виконання даного флейтового соло супроводжувало танець балерини (Психеї), яка у білому вбранні танцювала босоніж при свічках. Історія зберегла й імена перших виконавців даного соло, яке позначалось як п'єса для «Психеї» – це видатні французькі флейтисти Луї Фльорі (1878 – 1926) та Марсель Муаз (1889 – 1984). Музиканти часто виконували флейтове соло у різних концертах в одноосібному інструментальному представленні, що, ймовірно, надихнуло К. Дебюссі до зміни назви флейтової композиції на „Флейта Пана”. Але ж твір з такою назвою вже існував у творчому доробку великого майстра (п'єса з циклу „Пісні Білітіс”) й під час першого видання флейтового соло у 1927 році редактор і видавець Жан Жобер розширив назву «Сірінкс – флейта Пана» [8]. З часом, друга половина назви твору була остаточно полишена, залишаючи й на сьогодні іменування композиції як «Сірінкс».

Безперечно, дане означення композиції більш глибоко виявляло її зв'язок із древньогрецьким міфом про Бога Пана та німфу Сірінгу, виразно змальовуючи трагізм почуттів володаря пасовищ і лісів від нездійсненого кохання. Одиноке звучання флейти Пана, власноруч зробленої з очерету в який тікаючи перетворилась Сірінга, утверджувало основу художнього змісту твору.

Необхідно звернути увагу на подвійність значення назви даного твору. З інструментально-конструкційної точки зору сірінкс – це древньогрецька одноствольна флейта або ж багатоствольна

флейта Пана. У художньому значенні – це уособлення образу чарівної німфи Сірінги, яка за власним бажанням постала відповідним матеріалом (очеретом) з якого міфологічний Бог Пан створив флейту.

У контексті досліджуваної теми не можна оминати й факту перейменування твору Клодом Дебюссі на назву з чітким інструментальним означенням, а саме «Флейта Пана». У такий спосіб композитор з упевненістю пророкує самодостатність одноосібного інструментально-художнього виконавства, зокрема на флейті. С. Яроцинський характеризує флейту в творчості К. Дебюссі наступними словами: «Флейта зазвичай пробуджує в нас настрій сільської ідилії, а тим часом скільки відтінків меланхолії та занепокоєння дістає Дебюссі з її чарівного звучання у прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна», «Флейті Пана», «Сонаті для флейти, альту і арфи» і навіть у фортепіанних партіях вокальних творів, таких, як перша з «Пісень Білітіс», «Фавн» (початок) з другої збірки «Галантних святкувань» або перший «Античний епіграф» [7, 207].

Отже, досягаючи максимальної індивідуалізації інструмента у довершеності відтворення художньої образно-ідейної картинності флейтового соло Клод Дебюссі утверджує універсальність тогочасної академічної флейти, у такий спосіб окреслюючи яскраву характерність духового соло першої чверті ХХ століття.

Безсумнівно, універсалізація інструмента до рівня одноосібного виразно досконалого відтворення художнього змісту вимагає від композитора максимальної активізації процесу використання низки засобів виразності. У К. Дебюссі, поряд з оновленням традиційної палітри інструментального „мовлення”, виняткового значення отримує понадзвуківий виразовий арсенал. Так, не меншого означення як художнє звершення у тогочасному музичному мистецтві отримує впровадження засобу тиші. У листуванні з відомим музичним діячем, композитором Е. Шоссоном, під час роботи над оперою «Пелліас та Мелізанда» К. Дебюссі писав: «Я скористався серед іншого – щоправда, абсолютно несподівано – засобом, який мені здається досить рідкісним, а саме тишею як фактором експресії і, можливо, єдиним методом, що підкреслює емоційні переваги даної фрази» [7, 209].

Покажемо з точки зору використання ефекту тиші постає вже перше речення п'єси «Сірінкс». Композитор, впроваджуючи паузи довжиною в одну шістнадцяту на слабкій та сильній долях такту стверджує емоційну концентрацію художньо-образної вершини усього першого речення твору. Саме тиша стає ключовим засобом виразності як на початку кожної з фраз, так і у їх завершенні, таким чином максимально фіксує внутрішню сферу почуттів на інтимності трагедії кохання.

С. Яроцинський стверджує: «Майже вся музика Дебюссі виникає з тиші, часом завмирає та заглиблюється в неї, як би вслуховуючись у таємниці життя й смерті, у „надчуттєве» [7, 209].

Звертає увагу й стан перманентно-чуттєвої зосередженості. Ефект гіпнозу, оціпеніння від непередбачуваності розвитку найвеличнішого почуття кохання зберігається протягом усієї композиції. А ні виконавець, а ні слухач не отримують можливості послаблення уваги, зменшення чуттєвої концентрації. Постійно повторювана ритмічна фігура чверті з точкою та двох тридцять других нот утверджують особистісно-інтимний, споглядальний характер твору.

К. Дебюссі у шедеврї інструментального соло використовує традиційний діапазон флейти, який не виходить за рамки нижнього та середнього регістрів (до першої октави – *ми-бемоль* третьої октави). При цьому відзначимо, що композитор не вдається до використання хоча б жодної ноти з верхнього регістру інструмента, який, наголосимо, потенційно може простягатись аж до *мі – фа* четвертої октави. Таким чином, К. Дебюссі уникає різкого, напруженого, дещо металевого характеру звучання флейти у верхньому регістрі, натомість стверджує превалювання звуків середньої регістрової шкали, досягаючи більш природного ясного, прозорого тембру флейти.

Відтак, високий рівень відтворення художньо-образного змісту композиції досягається композитором у більшому використанні лише базового регістру флейти (середній регістр – *ля* першої – *ми* третьої октави), що переконливо засвідчує усвідомлення К. Дебюссі яскравих універсальних можливостей даного духового академічного інструмента.

Універсалізація флейти також простежується і в укрупненні артикуляційних можливостей флейтового виконавства. Так, протягом усієї п'єси інструментальна звуковимова сягає найвищого рівня деталізації. Превалювання інтервалів у секунду і терцію з надзвичайно виразним інтонуванням малих та великих секунд утворює винятково відчутну рельєфність звукової промови.

Важливо відзначити, що найвищий ступінь художньо-артикуляційної деталізації відбувається у найбільш складних за метро-ритмічною організацією фрагментах твору. Зокрема, повторюваний ритмічний рисунок вісімки з точкою та двох тридцять других нот у низхідному русі виразно укладається в інтервалі великої терції. Артикуляційна принадливість виявляється також у використанні коротких форшлагів на кожній другій ноті тріольних вісімок. Таким чином, введення у повільну, спокійну мелодію елементів мілкої віртуозної техніки з результатом досягнення емоційно-гнучких

градацій художньої змістовності композиції вкотре засвідчує утвердження процесів універсалізації духового академічного інструментарію, зокрема флейти.

На доленосне значення артикуляції у розкритті художнього змісту творів К. Дебюссі вказує С. Яроцинський: «Важливу роль виконує у його музиці артикуляція. Достатньо окинути поглядом будь-яку з його партитур, щоб переконатися, на скільки багатий арсенал, з якого творець «Післяпудневого відпочинку фавна» черпає артикуляційні засоби, надаючи власній музичній ідеї відповідні звукові обриси» [7, 191].

Отже, композиція «Сірінкс» К. Дебюссі для флейти соло яскраво і переконливо означила набуття академічним духовим інструментом властивостей універсальності, основним критерієм яких постав синтез інструментально-конструкційної, технологічно-виконавської досконалості та образно-ідейної, естетичної довершеності художнього змісту.

Беззаперечним підтвердженням сталої тенденції універсалізації духового академічного інструментарію у композиціях соло постають Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського, написані видатним представником музичного неокласицизму у 1920 році й присвячені кларнетисту-аматору Вернеру Рейнхарту, як подяка за його поміч у постановці балету-пантоміми „Історія солдата” або «Казка про солдата та чорта» (1918).

Існує твердження, що художній зміст Трьох п'єс для кларнета соло пов'язується із образом Чорта з вищезначеного балету. Безумовно, цьому сприяють однаковість використання у даних творах кларнета *in A*, хронологічна послідовність написання балету та п'єс соло, присвята останніх музиканту-любителю, кларнетисту Вернеру Рейнхарту та, що найважливіше, відтворення образу Чорта засобами саме кларнетного звучання. „Після того, що будова кларнета *in A* була використана в «Історії солдата» і у зв'язку з тембральною характерністю цього інструмента, складається впевненість про змістовий зв'язок Трьох п'єс із кларнетною партією Чорта. Її підтримує велика кількість форшлагів, які наявні у всіх трьох п'єсах і надають музиці глузливої інтонації, іронічності» [1, 131].

Враховуючи велику ймовірність вищезначеної думки щодо художнього змісту кларнетних п'єс соло слід також звернути увагу і на особливості періоду написання цих композицій, який позначається великим вмістом фольклорного, глибоко-народного джерела, більшою мірою притаманного «руському» періоду творчості геніального композитора (1908 – 1923).

Завершення та прем'єрний показ «Історії солдата», після якого майже одразу з'являються Три п'єси для кларнета соло, відбувся у Швейцарії, в час дуже складних життєвих випробувань для композитора. Як зазначає С. Савенко: «Казка про солдата ознаменувала прощання Стравінського з батьківщиною. Він став емігрантом мимо власної волі, опинившись відрізним від Росії війною та революцією» [6, 101].

Безумовно, це було надзвичайно тяжке, духовно непоправиме потрясіння для Стравінського, яке означилось також і складним матеріальним становищем. Саме як вихід з цієї непростої життєвої колізії було створено «Історію солдата» для «... маленького пересувного театру, де можна було б давати музичні спектаклі, спеціально написані для невеликого складу артистів та музикантів. ... Пошуки мецената були довгими й спочатку здавалися зовсім безнадійними, поки, нарешті, компаньйонам не пощастило звернутись до Вернера Рейнхарта, промисловця з міста Вінтертура, який взяв участь у проєкті. Як згадував згодом Стравінський, Рейнхарт сплатив „все і вся” й, на довершення, навіть замовив саму музику. У подяку Стравінський присвятив і подарував йому рукопис, а також створив чудовий цикл Три п'єси для кларнета соло – Рейнхарт був кларнетистом-аматором. Так на світ з'явилась Казка про біглого солдата і чорта, яку читають, грають і танцюють, більш відома під оригінальним французьким ім'ям *Histoire du Soldat*. Прем'єра відбулась 28 листопада 1918 року в Лозанні» [6, 97–98].

Відтак І. Стравінський, тяжко переживаючи вимушений розрив з батьківщиною та, водночас, будучи дуже вдячним В. Рейнхарту за фінансову допомогу у постановці спектаклю ймовірніше всього дарить меценату-кларнетисту п'єси соло з художньо-образним змістом найдорожчого для композитора – рідної Вітчизни, Країни, якої вже немає й, щонайстрашніше, вже ніколи не буде.

Батьківщина у Стравінського в кларнетних п'єсах соло постає в образі скомороха, митця універсального таланту, який грає, співає, танцює, пародіює, представляє фокуси, трюки, різноманітні театралізовані сценки до яких залучає найбільшу кількість глядачів. Творчість скоморохів є неодмінною складовою народних ігрищ, свят, а також усіляких обрядів, серед яких окрім веселих, пустотливих, грайливо-бешкетних дійств були й сумні похоронні процесії.

Свідченням скоморошества, як основи художньої образності п'єс для кларнета соло постає і факт роботи І. Стравінського над двома балетами, які за хронологічними рамками обрамляють «Історію солдата» та кларнетний цикл, а саме «Байка про лисицю, півня, kota і барана» (1916) й «Весіллячко» (1922), в яких яскраво позначилася колоритна стилістика скоморохів. Написання цих балетів

відбувалось паралельно з вищевказаними творами з кінця 1914 року у Швейцарії, де композитор зустрів трагедію безповоротної втрати Вітчизни.

Довершено відтворюючи образи скоморохів палітрою виразових можливостей лише одного інструмента (кларнет in A – перша та друга п'єси, кларнет in B – третя п'єса) І. Стравінський стверджує процес універсалізації кларнета, роблячи окремо взятий академічний духовий інструмент універсальним щодо відтворення різної музики за характером та художньо-образним змістом.

Перша п'єса кларнетного циклу соло написана у спокійному, наспівному характері. Використання короткого форшлагу вже від першої ноти композиції з його подальшим частим впровадженням є одним з яскравих свідчень втілення образу скомороха. Перемінність розміру з народнопісенної традиції (2/4 - 5/8 - 2/4; 5/8 - 7/8 - 5/8; 2/4 - 3/8 - 2/4), а також означення композитором цезур утворює мотивну структуру побудови мелодії, яка не досягає фразової побудови. Превалює нижній регістр діапазону кларнета з оксамитово густим, затемненим відтінком інструмента строю in A. Штрих legato у щонайбільшій зв'язності поєднує ноти в інтервалах від секунди до нони. Образ сумного награвання скомороха у найбільш ймовірній картині похоронної процесії перекликається зі станом духовної трагедії композитора.

Друга п'єса змальовує рішуче нескорення, незгоду з обставинами буття, колізіями долі. Абсолютно вільний, з відсутністю означення тактів звуковий потік у наявності коротких форшлагів простягається у максимально повному (для першої чверті XX століття) діапазоні кларнета – мі малої - соль третьої октави. Використовується надзвичайно високий рівень віртуозної пальцевої техніки, винятково активної як у її мілкому, так і крупному виконавських видах. Скоморох Стравінського у другій п'єсі циклу – музикант бунтар, веселий бешкетник, але з яскраво вираженим вродженим відчуттям власної гідності. Звучання кларнета in A, зберігаючи густий, тембрально-затемнений, похмурий окрас, утворює відповідний драматичний відтінок усієї композиції.

Третя п'єса побудована на стрімких танцювальних, народних інтонаціях що суттєво підкреслюється перемінністю розмірів та метро-ритмічних побудов. Суттєво активізується артикуляційно-штрихова палітра. Зберігається використання коротких форшлагів, як своєрідного знакового показника мистецтва скоморохів. Підкреслимо, що заміна видового інструмента на кларнет in B з його просвітленим, яким звучанням, прозорістю тембру постає яскравим художнім свідоцтвом воскресіння у свідомості композитора вічного образу Вітчизни з її своєрідним символом скомороха.

Отже, І. Стравінський як і К. Дебюссі в емоційній, чуттєво-складній, художньо-образній картинності, відтвореній засобами, наголосимо, лише одного академічного інструмента, стверджують універсальність кларнета й флейти у музичних шедеврах духового соло періоду першої чверті XX століття. Універсалізація інструментів здійснюється на основі синтезу високохудожнього змісту композицій соло та майстерності композиторського і виконавського використання суттєво удосконаленого на початку XX століття виразового арсеналу духового академічного інструментарію, зокрема флейти та кларнета.

Перспективою дослідження процесів універсалізації інструментів у духовому соло XX століття можуть постати інші представники духового академічного інструментарію та, безумовно, значне розширення часового періоду в досліджуваній темі.

Література

1. Буркацький З.П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста : [навч. посіб.] / З.П. Буркацький. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – 166 с.
2. Друскій М.С. Игорь Стравинский / М.С. Друскін. – СПб. : Композитор, 2009. – 584 с.
3. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Исследование / Л. Кокорева. – М. : Музыка, 2010. – 498 с.
4. Кремлёв Ю. Клод Дебюсси / Ю. Кремлёв. – М. : Музыка, 1965. – 792 с.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Ч. II. / С. Левин. – Л. : Музыка, 1983. – 192 с.
6. Савенко С. Игорь Стравинский. Биографические ландшафты / С. Савенко. – Челябинск : Аркаим, 2004. – 288 с.
7. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионізм і символізм / С. Яроцинський. – М. : „Прогресс”, 1978. – 232 с.
8. Debussy C. Les Chansons De Bilitis, Sonata For Flute, Viola & Harp, Violin Sonata, Cello Sonata, Syrinx (The Nash Ensemble) [introductory article for music disc] – Virgin Classics, 1991. – 12 p.

References

1. Burkaczkyj, Z.P. (2010). Personality oriented approach to the clarinet virtuosity. Odessa: Drukars'kyj dim [in Ukrainian].
2. Druskij, M.S. (2009). Igor Stravinsky. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
3. Kokoreva, L. (2010). Claude Debussy. Research. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Kremljov, Ju. (1965). Claude Debussy. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Levin, S. (1983). Wind Instruments in the history of musical culture. Leningrad: Muzyka [in Russian].
6. Savenko, S. (2004). Igor Stravinsky. Biographical landscapes. Cheljabinsk: Arkaim [in Russian].
7. Jarockinskij, S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism. Moscow: Progress [in Russian].
8. Debussy, C. (1991). Les Chansons De Bilitis, Sonata For Flute, Viola & Harp, Violin Sonata, Cello Sonata, Syrnix. The Nash Ensemble: Virgin Classics [in English].

УДК 78.03 "18-19": 008: 301

*Ліва Наталія Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
Natka197133@rambler.ru*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ РЕЦЕПЦІЇ САКРАЛЬНОГО В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Метою статті є розгляд феномену рецепції сакрального в сучасному європейському музичному мистецтві в його культурологічному контексті, що зумовлює специфіку й сутність досліджуваного явища. **Методологічне підґрунтя роботи** складають праці О. Шпенглера, К. Г. Юнга, О. Лосева, а також теорія субкультурної стратифікації суспільства. У процесі дослідження використовуються системний, історичний та рецептивний **методи**, що дозволяє спостерігати досліджуване явище в його цілісності. **Наукову новизну роботи** становить твердження, що у західноєвропейському музичному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть знаходить відбиток вирішальний культурний процес – формування нового світобачення, зумовлене еволюцією уявлень про сакральне. **Висновки.** У загальній динаміці рецепції сакрального в сучасному західноєвропейському музичному мистецтві простежуються дві тенденції: деструктивна, пов'язана з кризою пріоритету особистісного начала, що знаходить вираження у постмодерністичній парадигмі, і конструктивна, що зароджується у надрах попередньої й пов'язана із формуванням нового світобачення.

Ключові слова: рецепція сакрального, християнство, західноєвропейська культура, музичне мистецтво, душа культури, особистість, постмодернізм, антропоцентризм, нова релігійність.

Левая Наталья Валериевна, кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Культурологический контекст рецепции сакрального в музыкальном искусстве Европы второй половины ХХ – начала ХХІ веков

Цель статьи – рассмотрение феномена рецепции сакрального в современном европейском музыкальном искусстве в его культурологическом контексте, который обуславливает специфику и сущность исследуемого явления. **Методологическую основу работы** составляют труды О. Шпенглера, К. Г. Юнга, О. Лосева, а также теория субкультурной стратификации общества. В процессе исследования используются системный, исторический и рецептивный **методы**, позволяющие наблюдать исследуемое явление в его целостности. **Научная новизна работы** заключается в утверждении, что в западноевропейском музыкальном искусстве второй половины ХХ – начала ХХІ веков находит отражение значимый культурный процесс – формирование нового мироощущения, обусловленного эволюцией представлений о сакральном. **Выводы.** В общей динамике рецепции сакрального в современном западноевропейском музыкальном искусстве прослеживаются две тенденции: деструктивная, связанная с кризисом приоритета личностного начала, что находит выражение в постмодернистической парадигме, и конструктивная, зарождающаяся в недрах предыдущей и связанная с формированием нового видения мира.

Ключевые слова: рецепция сакрального, христианство, западноевропейская культура, музыкальное искусство, душа культуры, личность, постмодернизм, антропоцентризм, новая религиозность.