

3. The stamp consists of the letter "R" surrounded by three blue crowns. The drawing is typical for the tradition that exists since 1953.

4. The plate is in good condition. It has no traces of previous restorations. There are small dents in the places where there is no drawing.

5. The monogram on the stamp indicates that it was decorated by Oscar Dahl. He worked at Rörstrand in the 1950s, which are regarded as its very best decade, when the company achieved worldwide recognition. Oskar Dahl is mainly famous for his design- and decorating-work at Lidköping porcelain and at Rörstrand from 1943-1966.

He mostly decorated urns, vases and platters with landscapes and urban motifs. He designed, among other things, a dinnerware for the shipping company "the Swedish American Line", and for "Women in Sweden", an organisation that was founded in 1928. Oscar Dahl items are signed "Oscar Dahl", "O. Dahl", or "OD".

The estimation of the cost of the decorative plate was made according to the International Valuation Standards, and is based on a comparative approach. The analogue list and its characteristics, which are given in this article, were obtained from the Internet. Two of the selected analogues were from the same manufacturer "Rörstrand" and sold on Bukowskis market in Sweden. Another one came from a famous Russian manufacturer in Kuznetsk. All analogues differ from each other in size, time of manufacture, the preservation, the place where it was sold and authorship. To reduce these differences we adjusted some of the characteristics according to the comparative approach. As the result of the research we found that the estimated value of the porcelain plate produced by the Swedish manufacturer "Rörstrand" could be 300.00 USD, which is typical for the Ukrainian market of antiquities.

General conclusion: the attributes of the plate show that it is an authentic item released in limited edition. This plate has historical, cultural and collectors value and may be included in the museums collection.

Key words: manufactory, plate of highly glazed pottery, attribution, stamp, collectibles, appraisal, sales comparison approach, estimate.

УДК 78.087.1

Громченко Валерій Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент

СОЛЬНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ПРАКТИКА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ ЯК ВИКОНАВСЬКА ОСНОВА ЖАНРУ МУЗИКИ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва)

У статті розкривається художньо-естетичне підґрунтя сольної інструментальної практики як виконавської основи жанру музики для інструмента соло. Дослідження здійснюється на прикладі духового музично-виконавського мистецтва доби Відродження. Фундаментом розвитку сольного інструментального виконавства означеного періоду автор визначає прагнення музикантів до суттєвого оновлення засобів музичної виразності.

Ключові слова: жанр, сольне виконавство, засоби музичної виразності, духові інструменти, практика, виконавська майстерність, творчість.

Останнім часом жанр музики для інструмента соло набуває все більшої популярності як серед композиторів, так й у колі виконавців. Особливе значення він отримує також і в педагогічній діяльності. Адже абсолютно індивідуальний виконавський процес, необмежено особистісний інтерпретаційний погляд на твір, що виконується, повна емоційно-чуттєва свобода роблять композиції для інструмента соло особливо цікавими в усіх без винятку формах музично-виконавської діяльності (концерт, іспит, конкурсний виступ, концерт-лекція тощо).

Визначальною властивістю даного жанру є суттєва обмеженість використовуваних виразових засобів, які позначаються художніми можливостями, підкреслюємо – лише одного інструмента.

Усвідомлення доволі скромної палітри виразності, у порівнянні з іншими інструментальними жанрами (тріо, квартет, квінтет та ін.), ставить композиторів, виконавців, викладачів перед необхідністю найбільшої обізнаності стосовно особливостей функціонування даного жанру, його історичних витоків, характерних ознак.

Важливе значення у розумінні специфіки окресленого жанру має сольна інструментальна практика, на засадах якої і відбувалося становлення даного жанрового явища. Як виконавська основа музики для інструмента соло вона формувала основні принципи, художні критерії, на основі яких музиканти вдавались до сольного музикування.

Отже, розкриття естетичного підґрунтя, художніх передумов сольної інструментальної практики як виконавської основи жанру музики для інструмента соло є яскраво вираженою проблемою у вивченні природних засад даного жанру.

У наукових працях відомих музикознавців як царини історії та теорії музичних жанрів (А. Сохор [13], М. Лобанова [5], Є. Назайкінський [8]), так і сфери духового музично-виконавського мистецтва (С. Левін [4], В. Апатський [1], Г. Марценюк [6; 7], Ф. Крижанівський [3]) означений жанр, на жаль, не знаходить відповідної дослідницької уваги. Жанрове визначення творів для інструмента соло, як правило, походить від назви музичної композиції (соната, поема, фантазія, імпровізація та ін.), відображаючи

лише складовий жанровий фактор музики такого роду. Натомість цілісне усвідомлення окресленого жанру залишається невивченим. Щодо відповідної інформації у довідниковій літературі маємо констатувати надзвичайно мізерні дані загального значення. Так, у словнику музичних жанрів О. Чернякової знаходимо: "Соло – від лат. Solus – один, музичний твір, призначений для виконання одним голосом або одним інструментом" [14, 30].

Відтак, означений жанр, окрім питань історичних витоків і розвитку, специфіки та особливостей функціонування, порушує проблеми термінологічного характеру, які потребують окремої дослідницької уваги.

Мета статті – виявлення художньо-естетичного підґрунтя сольної інструментальної практики як виконавської основи жанру музики для інструмента соло. Дослідження здійснюється на прикладі духового виконавства часів Відродження. Також цілпо публікації є популяризація даного жанру серед сучасних композиторів та виконавців.

Отже, що ж поставало передумовами сольного інструментального виконавства з огляду розвитку музики для інструмента соло в епоху Відродження?

Активний розвиток сольного інструментально-виконавського мистецтва, яке яскраво означилось вже у добу пізнього Середньовіччя, інтенсивно продовжується й у наступний період історії європейської музичної культури – епоху Відродження (XIV–XVI ст.).

Досліджуючи певні жанрові явища інструментальної музики часів Ренесансу, важливо пам'ятати про тісний взаємозв'язок інструментального та вокального виконавства. Світська, церковна, а також побутова музична практика, особливо на початку XIV століття, була яскраво представлена найрізноманітнішими за складом виконавців вокально-інструментальними ансамблями. Недавні носії сольного музикування, виконавці на багатьох духових інструментах – трубадури, трувери, мінезингери – стають учасниками змішаних ансамблевих колективів. Але й у спільній творчості музикантів виявляються критерії сольного музикування, пов'язані переш за все з усвідомленням та подальшим проявом індивідуальної художньо-виразової інструментальної специфіки.

Відомо, що доленосне значення у процесі виконавської індивідуалізації тогочасного інструментарію відіграло мистецтво "Ars nova". Його підкреслена увага до нових засобів музичної виразності, до її нових можливостей створила міцний фундамент для розкриття художнього потенціалу інструментів, у тому числі духових.

Вже у першій половині XIV століття у творчості ідейного натхненника нового напрямку музичного мистецтва Філіпа де Вітрі (1291–1361) з'являється мотет "Труба звучить у лісі", який яскраво підкреслює сольну інструментальну специфіку. Твір "...починається розвиненим інструментальним вступом. Для свого часу це було нововведенням" [2, 10].

У творчості поета і музиканта Гійома де Машо (1300–1377) знаходить суттєвого оновлення одна з найпопулярніших форм світської пісенно-танцювальної музики – віреле. В її двоголосному викладені композитор суттєво активізує інструментальну партію, яку часто доручає дерев'яним духовим інструментам, таким як флейта, шалмей, ріжок [4, 56]. Стосовно танцювальних пісень віреле та їх інструментальної частини Г. Благодатов пише: "Характерно, що інструментальна партія не розглядалась як фундамент, опора для голосу: вони вільно контрапунктували один з одним. При цьому було абсолютно необов'язково, щоб вокальна партія була вище по теситурі – могло бути і навпаки..." [2, 10].

Отже, такого роду виконавська свобода активізувала творчий потенціал музикантів-інструменталістів та підсилювала процес індивідуалізації сольних інструментальних частин – прелюдій, ритурнелів (вступ), інтерлюдій (зв'язуючий розділ), постлюдій (завершення), а також суттєво стимулювала розкриття художньо-виразових можливостей тогочасного інструментарію.

Особливої уваги заслуговують твори Гійома де Машо, написані у жанрі сольного музикування ле. Багатострофні композиції, в яких кожна строфа могла позначатись не лише новим наспівом, структурою, а й новим інструментальним тембром, відіграли вагому роль у розвитку сольного музикування. Дослідник музичної культури старовини М. Сапонов стверджує, що для інструментального варіанту ле було обов'язковим "... "солодко-наспівне" звучання або віртуозне рішення" [12, 226]. Серед жанрових форм, націлених на сольне духове виконавство, зокрема у творчості Гійома де Машо, М. Сапонов визначає такі, як "... chans (наспіви), notes (награвання), dis (оповіді-розповіді) та данси" [12, 226].

Та все ж таки старовинним жанром, який мав винятково важливий вплив на формування сольної інструментальної практики як самостійного художнього явища, є естампі. Зародившись ще у часи середньовіччя, цей жанр одноголосної музики, переважно танцювального характеру, досягає найвищого розвитку на початку епохи Відродження.

Важливо відзначити, що естампі – найдревніші занотовані інструментальні твори. Як відомо, інструментальна музика для супроводу співу зазвичай не фіксувалась виконавцем, вона мала підпорядковане становище до вербального тексту, його змісту. Поява ж зафіксованих суто інструментальних творів, написаних у монодійній фактурі, визначає якісно новий рівень усвідомлення природи сольного інструментального виконавства.

Французький теоретик музики Йоганн де Грокейо (кін. XIII – поч. XIV ст.) у єдиному збереженому до нашого часу трактаті "Мистецтво музики" ("Ars musicae") визначаючи естампі з точки зору певної ритмічної свободи, також виділяє його жанровий різновид дукцію, де чіткість виконання

ритмічних побудов є визначальною. Як естампі, так і дукції у структурній основі мають дві частини *apertum* (відкрито) та *clausum* (закрито). Їх повторення у загальній кількості складає до шести, іноді до семи разів. При цьому завершення частини *apertum* представлене незакінченою каденцією, тоді як у розділі *clausum* каденція дістається тоніки. "Характеризуючи естампі, Грокейо зазначає, що ця по суті танцювальна музика призначалась виключно для слухання та інструментальної медитації виконавців, які, на його думку, мали величезне естетичне значення" [10, 12].

Отже, розвиток сольної інструментальної практики у добу Відродження відбувався на засадах жанрів старовинної монодії.

Надзвичайно вагоме значення у розвитку сольної інструментальної практики відіграла синкретична природа тогочасного музичного мистецтва. Відсутність поділу музики на вокальну та інструментальну створювало добрий фундамент для плідного взаємозбагачення між різними видами виконавства. Відомий наспів, який ставав мелодичною основою інструментальної монодії, невимушено формував у менестреля певні артикуляційні, динамічні, ритмічні, штрихові критерії художньо-виразової палітри музиканта-інструменталіста. Дослідник творчості менестрелів М. Сапонов визначає даний взаємозв'язок з точки зору дії речитативно-артикуляційного принципу тогочасного інструментального виконавства [12, 227].

С. Левін, говорячи про відсутність розподілу музики в епоху Відродження на вокальну та інструментальну, у значній мірі підкреслює провідну роль першої, як художньо-змістовної та інтонаційної основи для розвитку інструментального виконавства [4, 55].

М. Сапонов зазначає, що наявність непідтекстованих фраз свідчить про вплив інструментальної практики. Серед них найбільш виразні "... парні фрази з питально-відповідною структурою, в яких "відповідь" явно інструментальна. Виконання подібних фраз було напевно артикульованим, йшло за мовними ритмами. Менестрелі-інструменталісти грали та варіювали відомі наспіви, пов'язані у їх публіки зі знайомим поетичним текстом, завжди повторно вимовним про себе" [12, 227].

З розвитком великих європейських міст збільшувався у городян й музичний попит та інтерес до колективної гри на духових інструментах. Та все ж таки розквіт ансамблевого музикування та становлення оркестрового виконавства у добу Відродження не могло знівелювати творчі досягнення жонглерів та менестрелів, сольна інструментальна практика яких виразно означилась ще у часи пізнього Середньовіччя. М. Сапонов зазначає: "Популярно-менестрельна пісня в Європі виявилась доволі консервативною та стійкою: жонглерська монодія не згасає з останніми "труверськими" рукописами, а продовжує існувати зафіксованою і в пісенних збірках XV – XVI століть, зберігаючи в собі багато властивостей більш ранньої жонглерської традиції" [12, 219].

Виконавська активність мандрівних музикантів, які все більше осідали в містах у так званих об'єднаннях міських ремісників – "мейстерзінгерів", стимулювалась також конструкційними удосконаленнями духового інструментарію – розширенням регістрів, процесами хроматизації духового інструментарію, насамперед флейтового та язичкового типів.

Отже, конструкційне удосконалення духових інструментів, результатом якого постає суттєве зростання віртуозної техніки у музикантів, активно стимулювало розвиток сольної інструментальної практики в напрямку збагачення композицій вишуканими мелізматичними побудовами. За визначенням М. Сапонова, в основі такого роду музикування лежить орнаментально-динамічний принцип інструментальної творчості. Він будується "...на стрімкому, насиченому димінуванні простої мелодичної "заготовки" за допомогою інструментальних формул" [12, 227].

Важливо відзначити, що під словосполученням "інструментальні формули" науковець розуміє певні інтонаційні моделі, які виділяє не лише на загально мелодичному, а й на мотивному рівнях. У результаті їх дослідження М. Сапонов окреслює такі групи, як короткі мігруючі мотиви (інтонаційні звороти, породженні аплікатурною специфікою інструментальні награвання), мігруючі меломоделі (єднання декількох мелодичних побудов за принципом інтонаційної та змістовної ідентичності), мігруючий індивідуальний твір (музична композиція народжується під час публічного виступу єдиного автора-виконавця) [12, 220–221].

У контексті досліджуваної теми особливу увагу привертає група мігруючих індивідуальних творів, у якій природа сольного виконавства виявляється в найбільшій мірі. Безперечно, персональний творчий акт наповнюється й мігруючими мотивами та відповідними меломоделями, але вони лише стимулюють процес сольного виконавства.

Отже, конструкційні удосконалення духового інструментарію, усвідомлення музикантами низки виконавсько-технологічних особливостей відносно кожного інструмента мали доленосне значення в еволюції сольної інструментальної практики.

Вагому роль у становленні сольного музикування в епоху Відродження відіграло народження нових духових інструментів. Найголовнішими звершеннями такого роду постала поява тромбона у XV столітті, а також фагота наприкінці XVI століття. Безумовно, певні виразові можливості, відповідні художні характеристики нового інструментарію виявлялись у його сольному представленні. А. Нижник відзначає, що сольна гра на інструменті нерідко трактується як специфічний спосіб "життєдіяльності" інструмента, який спрямований на "... виявлення його художнього потенціалу" [9, 214].

Так, з досліджень С. Левіна дізнаємось, що священнослужитель кафедрального собору з італійського міста Феррари Афаніо Альбонезі, створивши музичний інструмент з двома паралельними

трубками й назвавши його "фаготус", у 1532 році "... грав на ньому під час урочистого обіду в Мантуї" [4, 70]. Наукові розвідки Г. Марценюка розкривають ім'я німецького інструментального майстра з міста Нюрнберга, тромбоніста-віртуоза Ганса Ньойшеля, який після виготовлення декількох срібних тромбонів для музикантів Папи Римського Лева X, один з інструментів "... демонстрував у Римі сам, за що отримав щедру винагороду" [6, 11].

Отже, сольна інструментальна практика, зокрема духова, природно виявляється вже з моменту народження музичного інструментарію та його представлення слухачам.

Безперечно, основу розвитку сольного музикування в епоху Відродження складало органне, лютневе, струнно-смичкове та клавесинне мистецтво. Натомість, духове виконавство, як відомо, було активно представлене в ансамблевій творчості.

Враховуючи синкретичну природу музично-виконавського мистецтва пізнього середньовіччя та подальших XIV–XV століть, яка доволі зримо проявлялась у відсутності усвідомлення інструментальної специфіки, можна вдатись до гіпотези, припустивши наявність впливу лютневого, струнно-смичкового сольного виконавства на сферу духового музикування. Підґрунтям для цієї точки зору стали історичні постаті музикантів-віртуозів, виконавців на духових інструментах. Це тромбоністи з Венеції XVI століття Джованно Альвізі (на прізвище "тромбон") та Бартоломео Тромбончино. Італійці – корнетист Антоніо дель Корнето та тромбоніст Дзахарія да Болонья [1, 123]. Тромбоніст з Дрездена Ерхардо Боруссума [7, 298] та інші.

Виконавська майстерність віртуозів-духовиків того часу була настільки високою, що музиканти створювали гідну конкуренцію виконавцям на струнно-смичкових та струнно-щипкових інструментах. С. Левін зазначає: "Їх слава була настільки великою, що французькі королі Франциск I та Генріх II утримували при своєму дворі італійських трубачів та солістів-корнетистів, які змагались у власному мистецтві з паризькими скрипалями та лютністами" [4, 91]. Даний факт підтверджує вищевикладене припущення про вплив сольного струнно-смичкового та лютневого виконавства на розвиток сольної духової практики.

Активний вплив на сольне інструментальне виконавство, зокрема на духових інструментах, мало вокальне мистецтво. Орнаментальна техніка, послідовність звуків у швидкому темпі (пасажі) вставлялись між окремими звуками вокальної мелодії. Науковець М. Сапонов зазначає, що художньо змістовні витоки пасажності походять від різноманітності колоруючих фраз, фігур [11].

Мистецтво менестрелів, серед яких було чимало виконавців-духовиків, також яскраво вирізнялось елементами віртуозності. "Відмінні віртуози на багатьох інструментах" [4, 63], – саме так характеризує мандрівних музикантів епохи Відродження С. Левін. Усвідомлюючи практичне втілення віртуозного виконавства тогочасними музикантами М. Сапонов у книзі "Менестрелі", говорячи про жанр естампі, доходить такого висновку: "... складна мелізматика естампі призначена явно для соліста, і якщо до нього приєднались інші, то зовсім не з божевільним наміром потрапити з ним в унісон у його швидких пасажах, а з більш природним завданням. Х. Хайде цілком справедливо вважає, що естампі могли виконуватись з додаванням труби, граючої бурдони" [12, 229].

Отже, сольна інструментальна практика як виконавська основа жанру музики для інструмента соло у часи Відродження розвивалась перш за все на ідеях особливої уваги до нових засобів музичної виразності (мистецтво "Ars nova"). Дана спрямованість утворювала міцний фундамент для виявлення найбільш повного художньо-виразового потенціалу інструментів, зокрема духових.

Важливе значення у розкритті індивідуальної виразової палітри інструментів мала сольна творчість жонглерів, труверів, менестрелів та інших мандрівних музикантів, виконавська діяльність яких активно продовжувалась і в часи раннього Відродження.

Вагомий вплив на розвиток сольного виконавства як основи музики для інструмента соло мали народжені ще у часи Середньовіччя жанри одноголосної інструментальної музики ле та естампі.

Суттєва активізація сольної інструментальної практики, зокрема у духовому музично-виконавському мистецтві, здійснювалась шляхом народження нових інструментів та, підкреслюємо, представленням їх виразових можливостей широкій слухачській аудиторії.

Творчі змагання музикантів-духовиків зі скрипалями, виконавцями на лютні, клавесині поставали не лише добрим фундаментом для виконавсько-технологічного та художнього взаємозбагачення, але й активізували розвиток сольного інструментального виконавства.

Доленосне значення у становленні віртуозних якостей сольного виконавства мала творча єдність вокального та інструментального музичного мистецтва. Сольне інструментальне заповнення між окремими звуками, фрагментами вокальної мелодії будувалось на яскраво вираженій орнаментальній техніці, стрімких колоруючих фігурах, пасажах.

Перспективою подальших досліджень сольної інструментальної практики як виконавської основи жанру музики для інструмента соло може бути вивчення мистецтва імпровізації як одного з найважливіших критеріїв сольного виконавського мистецтва.

Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
2. Благодатов Г. История симфонического оркестра / Г. Благодатов. – Л. : Музыка, 1969. – 312 с.

3. Крижанівський Ф.П. 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.
4. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 264 с.
5. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
6. Марценюк Г.П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні : [Навч.-метод. посібник] / Г.П. Марценюк. – К. : ДП "Інформ.-аналіт. агентство", 2007. – 351 с.
7. Марценюк Г.П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія / Г.П. Марценюк. – К. : ДП "Інформ.-аналіт. агентство", 2013. – 402 с.
8. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
9. Нижник А.А. Формы солирования в баянных концертах украинских композиторов / А.А. Нижник // Музичне мистецтво. – Вип. 12. – Донецьк-Львів : ДДМА ім. С.С. Прокоф'єва, ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2012. – С. 214–223.
10. Олійник О.Г. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою в складі : [Навч. посібник] / О.Г. Олійник. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. – 200 с.
11. Сапонов М.А. Искусство импровизации / М.А. Сапонов. – М.: Музыка, 1982. – 78 с.
12. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы / М.А. Сапонов. – М.: Классика – XXI, 2004. – 400 с.
13. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 105 с.
14. Чернякова О.В. Музыкальные жанры: словарь / О.В. Чернякова. – Клинцы: ГБОУ СПО Клинцовский пед. колледж, 2010. – 39 с.

References

1. Apatskiy V.N. Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva / V.N. Apatskiy. – K. : TOV "Zadruga", 2010. – 320 s.
2. Blagodatov G. Istoriya simfonicheskogo orkestra / G. Blagodatov. – L. : Muzyka, 1969. – 312 s.
3. Kryzhanivskiy F.P. Ukrainskyi kontsert dlia trombona v aspekti stanovlennia ta rozvytku zhanru : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / F.P. Kryzhanivskiy. – Odesa, 2006. – 19 s.
4. Levin S. Dukhovye instrumenty v istorii muzykal'noy kul'tury / S. Levin. – L. : Muzyka, 1973. – 264 s.
5. Lobanova M. Muzykal'nyy stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' / M. Lobanova. – M. : Sov. kompozitor, 1990. – 312 s.
6. Martseniuk H.P. Metodyka ovolodinnia mystetstvom hry na tromboni : [Navch.-metod. posibnyk] / H.P. Martseniuk. – K. : DP "Inform.-analit. ahentstvo", 2007. – 351 s.
7. Martseniuk H.P. Ukrainske trombonove vykonavstvo v konteksti yevropeiskoho dukhovoho muzychnoho mystetstva : monohrafiia / H.P. Martseniuk. – K. : DP "Inform.-analit. ahentstvo", 2013. – 402 s.
8. Nazaykinskiy E.V. Stil' i zhanr v muzyke / E.V. Nazaykinskiy. – M.: VLADOS, 2003. – 248 s.
9. Nizhnik A.A. Formy solirovaniya v bayannykh kontsertakh ukrainskikh kompozitorov / A.A. Nizhnik // Muzychne mystetstvo. – Vyp. 12. – Donetsk-Lviv : DDMA im. S.S. Prokofieva, LNMA im. M.V. Lysenka, 2012. – S. 214–223.
10. Oliinyk O.H. Istoriia stanovlennia i rozvytku kamernoho ansambliu z arfoiu v skladi : [Navch. posibnyk] / O.H. Oliinyk. – Vinnytsia : NOVA KNYHA, 2005. – 200 s.
11. Saponov M.A. Iskusstvo improvizatsii / M.A. Saponov. – M.: Muzyka, 1982. – 78 s.
12. Saponov M.A. Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoy Evropy / M.A. Saponov. – M.: Klassika – XXI, 2004. – 400 s.
13. Sokhor A. Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke / A. Sokhor. – M.: Muzyka, 1968. – 105 s.
14. Chernyakova O.V. Muzykal'nye zhanry: slovar' / O.V. Chernyakova. – Klintsy: GBOU SPO Klintsovskiy ped. kolledzh, 2010. – 39 s.

Громченко В. В.

Сольная инструментальная практика эпохи Возрождения как исполнительская основа жанра музыки для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства)

В статье раскрывается художественно-эстетическое обоснование сольной инструментальной практики как исполнительской основы жанра музыки для инструмента соло. Исследование проводится на примере духового музыкально-исполнительского искусства эпохи Возрождения. Фундаментом развития сольного инструментального исполнительства отмеченного периода автор определяет стремление музыкантов к существенному обновлению средств музыкальной выразительности.

Ключевые слова: жанр, сольное исполнительство, средства музыкальной выразительности, духовые инструменты, практика, исполнительское мастерство, творчество.

Hromchenko V.

The practice of instruments' solo of the Renaissance period as the performing basis to the genre of music for instrument's solo (on an example of wind performing arts)

In these latter days, the genre of music instrument's solo is very well-known and requested among a lot of musicians. The genre has considerable attention from famous world composers. Compositions of this genre are topical in very many educational institutions. As a result, composers and performers, teachers and students, music publishers need knowledge about his particularity.

The author of the given article learned creative and esthetical substantiations of instrumental solo practice as the performing basis of the genre of music for instrument's solo. The writer does it on an example of wind performing arts. The researcher opened this phenomenon of music culture in the Renaissance period. The author of this scientific work used historical, comparative, deductive methods of his research. The main purpose of the given article is popularization of the genre performing features of music for instrument's solo.

The principal foundation of the instrumental performance was able to develop in that time. As a rule, many musicians played different instruments. They always wrote a lot of musical compositions and variations to famous vocal and instrumental themes. They also performed them on the large and little stages. Important to note that fundamental factor of the genre of music for instrument's solo is individual performing operation. Masterpieces of this genre powerfully activate emotional and creative potential of instrumentalists. The genre of music for instrument's solo is compositive genre of contemporary music performing art.

On an example of wind performing arts we know about the new instruments as trombone, bassoon. We also know about player of Renaissance period. These are musicians of wind performing arts Giovanni Alvizi, Bartolomeo Trombonchino, Antonio del Cornetto, Erhard Borusuma and others.

The main instrumental genres for music solo of the Renaissance were estampi and le. They were born with dance in the union. Instrumentalists could play and sing at the same time. But musicians of wind performing arts could not play and sing simultaneously. Soon instrumental line of very many performers was the main and art defining.

The renaissance's instrumentalists had an active looking on the art "Ars nova". They intended to make use of new means of expression music. Many of them made original types of wind instruments and brilliantly played them. The instrumental virtuoso passages, phrases, musical sentences and configurations were in very many vocal compositions. This feature of instrumental playing established virtuosic style of performing art.

The creative competitions among musicians were very popular in the Renaissance period. Performers had got very much mutual enrichment of virtuosic technique, the line of sound, different tone of timbre, the beginning and continuation of sound, the power of tunes. Many instrumentalists made creative contents of piece, determine its style, quality of reverberation and sound, configuration, all means of expression and very many others.

The perspective for the study of the genre of music instrument's solo is investigation art of improvisation on an example of wind performing arts at different periods of musical culture. Important to note that instruments' practice is always active for performers on wind instruments.

Key words: genre, solo performance, means of music expressive, wind instruments, practice, performing mastery, creation.

УДК 78.087.682.(477–25) : 37.046

Давидовський Костянтин Юрійович
кандидат мистецтвознавства

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ (на прикладі творчої діяльності жіночого хору Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра)

У статті розглянуто культурні смисли, що їх містить поняття "хорове мистецтво". Досліджено історичні аспекти хорового співу як форми духовної культури людства. Підкреслено вплив хорового мистецтва на формування і трансформацію культурно-мистецького середовища. Показана роль творчої діяльності жіночого хору Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні сучасного культурно-мистецького середовища Києва й України.

Ключові слова: хорове мистецтво, жіночий хор, культурно-мистецьке середовище, творча діяльність, позанавацькі творчі заходи, інкультурація.

Як специфічний вид людського мислення й діяльності та як вид музичного мистецтва хорове мистецтво виконує ті самі суспільні функції в соціокультурній регуляції життєдіяльності суспільства, що й мистецтво загалом. Хорове мистецтво належить до однієї з основних галузей культурного світу – духовної культури, що впливає передусім на розвиток і вдосконалення духовного світу людини, зміни у сфері суспільної та індивідуальної свідомості. Хорове мистецтво вловлює найменші зміни в духовному житті людей, відгукується на них змінами в собі, втілюючи ідею суспільного розвитку в певний історичний період.

Осмисленню ролі хорового мистецтва як феномена культури приділяється увага в працях багатьох дослідників: Б. Асаф'єва, В. Ільїна, А. Валіахметової, Т. Лежнєвої та ін. Проблеми хорового мистецтва знайшли широке висвітлення в музикознавчих працях українських науковців Н. Герасимової-Персидської, О. Бенч, Г. Дзюби, Р. Дудик, А. Лащенко, Л. Мороз, І. Ярошенко. Особливе місце займають наукові розвідки Т. Булат, А. Терещенко, Б. Фільц, Л. Пархоменко, які ґрунтовно вивчали питання хорової творчості, а також дослідження Л. Мазепи, О. Шевчук, Н. Якименко, в яких аналізується хорове життя найбільших культурних центрів України.

Суттєвими для нашого дослідження стали праці М. Кагана, Л. Мазеля, В. Холодової та інших вчених, у яких розглядаються загальні питання функціонування музичної культури.

Проте вивченість впливу хорового мистецтва як художньо-естетичного явища в культурному житті України на культурно-мистецьке середовище останніх десятиліть є недостатньою, у культурологічному аспекті проблема не розглядалася, що обумовлює актуальність цієї статті, мета якої – дослідити хорове мистецтво як культурно-історичний феномен і його вплив на культурно-мистецьке середовище