

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО**

ГРОМЧЕНКО ВАЛЕРІЙ ВАСИЛЬОВИЧ

УДК 78.087.1 : 78.071.1 (071.2)

**ДУХОВЕ СОЛО
В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ АКАДЕМІЧНІЙ
КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ
XX – ПОЧАТКУ XXI ст.
(тенденції розвитку, специфіка, систематика)**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства**

Київ – 2020

Дисертацією є монографія.

Роботу виконано у відділі екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ)

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства

Немкович Олена Миколаївна,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ (м. Київ),
завідувач відділу екранно-сценічних мистецтв
та культурології

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
Качмарчик Володимир Петрович,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського (м. Київ),
професор кафедри «Дерев'яні духові інструменти»

доктор мистецтвознавства, професор
Сташевський Андрій Якович,
Харківська державна академія культури (м. Харків),
завідувач кафедри «Народні інструменти»

доктор мистецтвознавства, доцент
Шуміліна Ольга Анатоліївна,
Львівська національна музична академія
ім. М. В. Лисенка (м. Львів),
професор кафедри «Теорія музики»

Захист відбудеться «27» серпня 2020 року об 11 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.227.02 в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України за адресою: 01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4, 4-й поверх, конференц-зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України за адресою: 01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4, 4-й поверх.

Автореферат розісланий «25» липня 2020 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства



Н. В. Студенець

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. У європейському духовому музично-виконавському мистецтві виразно виокремлюється образ музиканта-соліста, єдиного творця художньої концепції. Відтак сформувався великий пласт академічних композицій духового соло, що дедалі частіше звучать у концертах, конкурсних програмах, є невід'ємною складовою сучасного навчально-педагогічного репертуару.

Духове соло має багатовікову історію. Його «генною основою» стала давньогрецька монодія, що мала місце у практиці стародавніх авлосистів. Середньовічні мандрівні музиканти, численні виконавці на багатьох духових інструментах (жонглери, менестрелі, шпільмани, ваганти, скоморохи та ін.) зберегли та, значною мірою, розвинули античне одоголосся до рівня самостійних творів. В епоху Відродження, коли відбувалось активне розкриття художньо-виражальних можливостей тогочасного музичного інструментарію, сформувались яскраві зразки сольної імпровізації. Тим самим було підготовлено базу для першого важливого якісного зрушення в історії формування й становлення духового соло. За часів Бароко в цій царині з'явилися перші твори-шедеври (Й.-С. Бах, Г.-Ф. Телеман). Пріоритетність академічного ансамблево-оркестрового музикування у класицистський та романтичний періоди зумовила суттєве зменшення питомої ваги духового соло в тогочасному композиторському та виконавському мистецтві. Однак ускладнення і мовного, і образного параметрів музичної творчості, невід'ємною складовою якої були композиторські та виконавські тексти, пов'язані з духовими інструментами, підготували чергові якісні зміни в історії духового соло в наступний період. У ХХ – на початку ХХІ століть академічні духові інструменти знову стали предметом пильної уваги композиторів і виконавців-інструменталістів. Духове соло переживає період своєрідного відродження й досягає якісно нового щабля розвитку, відбувається істотне розширення кола інструментальних спеціалізацій у цій сфері. Відтак у пропонованій роботі, присвяченій саме цьому періоду, зазначене явище розглянуто у двох нерозривно пов'язаних іпостасях – як самостійний художній твір, написаний для одного духового інструмента, та *одноосібний* (сольний) виступ виконавця-духовика.

Історична глибина традиції сольного (у вказаному розумінні) духового музикування, художня цінність багатьох зразків цієї творчої сфери, розвиненість духової академічної композиторської та виконавської творчості загалом спонукають до поглибленого осмислення обраного явища. Низка проблем, пов'язаних із технологією виконавського процесу, своєрідністю виражальної палітри духових академічних інструментів, процесами їх еволюції, в межах яких порушувалися й деякі питання духового соло (переважно на матеріалі окремих творів), вже вивчалися різними авторами (В. Апатський, З. Буркацький, Г. Марценюк, А. Карп'як, В. Качмарчик, В. Посвалюк та ін.). Однак спеціального комплексного наукового дослідження, в якому цілісно розглядався б своєрідний результат багатовікового історичного процесу становлення й розвитку духового соло в європейській музиці, тобто стан композиторської та виконавської

творчості у цій сфері у ХХ – на початку ХХІ ст., здійснювалося його осмислення в контексті провідних процесів розвитку художньої культури вказаного періоду, створювалася систематика цього масштабного музичного матеріалу, досі не було.

Отже, **актуальність дисертаційної праці** визначається наступними чинниками:

- відсутністю спеціальних наукових праць, присвячених панорамному осмисленню феномена духового соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості, зокрема ХХ – початку ХХІ ст.;

- збільшенням кількості академічних композицій соло для духових інструментів у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть та, водночас, недостатністю їх вивчення;

- потребою здійснення виконавського аналізу багатьох художньо цінних композицій духового соло, зумовленою результативністю використання відповідних фахових аналізів у виконавській і педагогічній практиці;

- необхідністю створення систематики сучасного духового соло з огляду на масштабність і внутрішню контрастність названого явища, що потребує для його наукового осмислення впорядкування відповідних знань;

- наявністю відносно невеликої кількості наукових робіт концептуально-історичного характеру, присвячених академічній духовій музиці загалом. Саме аналізи конкретних елементів та субсистем музичної культури є основою розробки узагальнюючих музично-історичних концепцій, що є складовими сучасних гуманітарних знань;

- активізацією тенденції мінімалізму в європейській постмодерній музичній культурі, з якою щільно пов'язана духовна сценічно-одноосібна творчість;

- розглядом у дисертації низки крос-культурних проблем (на рівнях жанрів, стилів, композиторських технік, виконавських засобів виразності тощо) у зв'язку з типологічністю багатьох музично-творчих процесів у різних європейських країнах (включаючи й Україну), утвердженням української культури як суб'єкта сучасного світового культурного процесу в умовах глобалізації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію пов'язано з науковою діяльністю ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, зокрема з темою «Українська культура в контексті національного гуманітарного дискурсу та сучасних європейських студій» (2017–2021 роки, державний реєстраційний номер 0116U008862). Тему дисертації затверджено Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 1 від 21 січня 2020 р.).

Метою дисертаційного дослідження є вивчення європейського академічного духового соло ХХ – початку ХХІ століть у єдності композиторського та виконавського аспектів, осмислення його в контекстах музичної, художньої культури вказаного періоду й водночас як результату іманентного історичного процесу формування, становлення та розвитку

названого явища, здійснення жанрової і стильової систематики аналізованих у монографії творів духового соло.

Зазначеною метою зумовлено розв'язання наступних завдань:

- проаналізувати джерельну базу й наукову літературу з обраної теми;
- вивчити історичний процес еволюції духового соло від архаїчних періодів до кінця ХІХ століття на основі існуючої наукової літератури (з проблем історії музичної культури, духової музики загалом тощо), виокремити та систематизувати відповідні розрізнені дані, сформулювати низку власних висновків, продуктивних у контексті обраного предмету дослідження;
- визначити основні детермінанти розвитку сценічно-одноосібного духового академічного виконавства ХХ – початку ХХІ століть;
- розглянути духове соло ХХ – початку ХХІ ст. комплексно – в єдності композиторського та виконавського аспектів та виявити його провідні конкретно-історичні особливості;
- дослідити панораму характерних для ХХ – початку ХХІ ст. виконавських засобів виразності у сфері духового соло та розкрити процеси їх специфізації щодо конкретних духових інструментів;
- охарактеризувати трансформації художньо-образного аспекту духового соло зазначеного періоду;
- здійснити виконавський аналіз репертуарних у ХХ – на початку ХХІ ст. академічних композицій духового соло;
- розкрити прояви естетики постмодернізму в мистецтві духового соло;
- створити жанрову та стильову систематику духового соло ХХ – початку ХХІ століть;
- осмислити жанрову та стильову систематику сучасного духового соло у персоналістичній площині.

Об'єктом дисертаційного дослідження є академічне духове мистецтво в єдності композиторської та виконавської творчості.

Предметом дисертаційного дослідження є духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст., тенденції його історичного розвитку, специфіка та систематика.

Джерельну базу дисертації складають:

- академічні композиції духового соло для дерев'яних та мідних академічних інструментів – флейти, гобоя, кларнета, фагота, саксофона, труби, валторни, тромбона, туби;
- програми міжнародних конкурсів, фестивалів;
- аудіо-записи духових композицій соло у виконанні видатних музикантів;
- матеріали інтерв'ю з композиторами – авторами творів духового соло (детальніше про джерельну базу роботи див. Розділ 1).

Теоретичною основою дослідження є наукові праці з галузей:

- *історії та теорії культури* [І. Юдкін, І. Безгінова, О. Маркова, М. Рябоконева, О. Самойленко, С. Савенко, І. Тукова, С. Шип, Д. Шульгін, О. Шевнюк, Т. Кузуб, Г. Драч та ін.; академічна багатотомна «Історія української культури» (Київ, 2001–2012. Тт. 1–5) тощо];

– *теорії жанру та стилю в музиці* (В. Цуккерман, А. Коробова, М. Михайлов, О. Царьова, А. Сохор, Є. Назайкінський, М. Ройтерштейн, Г. Дауноравичене, О. Сокол, І. Коханик, Б. Сюта та ін.);

– *історії західно-європейської музичної культури* (Г. Благодатов, М. Друскін, Т. Ліванова, В. Носіна, С. Раппопорт, М. Сапонов, І. Форкель, Б. Яворський, І. Ямпольський, С. Яроцинський та ін.);

– *історії української музичної культури* [академічна багатотомна «Історія української музики» (Київ, 1989–1992. Тт. 1–4; 2-е вид., перероб. і доп. Київ, 2004. Т. 5; 2009. Т. 2; 2016. Т. 1, кн. 1); індивідуальні праці: О. Шреєр-Ткаченко, С. Грици, М. Гордійчука, М. Загайкевич, А. Мухи, Л. Пархоменко, А. Терещенко, Л. Корній, О. Немкович та ін.];

– *української та західно-європейської музично-інструментальної культури* (В. Сандлер, С. Нестеров, О. Пальмін, І. Ямпольський, В. Сидоренко, Т. Лазутіна, О. Олійник, Є. Мілка та ін.);

– *історії академічного виконавства на духових інструментах* (Р. Вілсон, Н. Тофф, П. Вестон, В. Апатський, Ю. Усов, С. Левін, К. Мюльберг, В. Богданов, Б. Нічков, Ю. Рудчук, В. Березін, Л. Закопець, Б. Мочурад, С. Цюлюпа, В. Старко, О. Плохотнюк, І. Семеряга, П. Круль, В. і К. Посвалюки, А. Карпьяк, В. Качмарчик, А. Кушнір та ін.);

– *теорії духового музично-виконавського мистецтва* (Б. Бартолоцці, В. Апатський, К. Мюльберг, Р. Терьохін, П. Юргенсон, Ю. Кудрявцев, В. Попов, З. Буркацький, Р. Маслов, С. Горовой, Ф. Крижанівський, Л. Дращниця, С. Руткевич, І. Мутузкін, М. Крупей, Є. Білий, В. Слупський, О. Сіончук, П. Вакалюк, А. Понькіна, Я. Денисенко, В. Шалонек, Р. Вовк, М. Волков, М. Мимрик, І. Палійчук та ін.);

– *методики оволодіння мистецтвом гри на духових інструментах* (Ч. Найдик, Л. Лутак, Д. Лейбман, Д. Вік, Ф. Турстон, Г. Абаджян, Т. Докшицер, С. Розанов, В. Апатський, К. Мюльберг, В. Посвалюк, А. Федотов, Є. Носирєв, М. Платонов, В. Петров, М. Закопець, С. Горовой, І. Віскова, І. Гишка, С. Низкодуб, О. Палаженко, Л. Максименко, Г. Марценюк, А. Карпьяк, В. Качмарчик, Р. Вовк та ін.).

Методологічна база дисертації. Обраний предмет і завдання зумовили використання в роботі методологічного інструментарію, спрямованого на комплексно-цілісне вивчення явища «духове соло» – виявлення художньо-образної неповторності окремих творів та створення їх жанрової і стильової систематики, осмислення названого явища у співвідношенні процесуально-історичного та теоретичного аспектів, духової інструментальної специфіки та загальнохудожніх закономірностей ХХ – початку ХХІ ст.

Отже, у праці використано такі методи: *джерелознавчий* – в опрацюванні матеріалів інтерв'ю та програм конкурсів і фестивалів, що входять до джерельної бази роботи; *історико-генетичний* – у розгляді історичної еволюції духового соло від архаїчних періодів до початку ХХІ ст. включно, виявленні в цьому процесі діахронних зв'язків; *органологічний* – у розкритті духових інструментів як чинника неповторності духового соло; *історико-стильового аналізу, виконавського аналізу, інтерпретологічний* – в опрацюванні конкретних творів

духового соло із погляду виконавської специфіки та виявленні їх стильових характеристик, вивченні виконавського мистецтва різних інтерпретаторів відповідних композицій; *системного аналізу* – у виокремленні типологічних жанрових і стильових особливостей різних творів духового соло та створенні на цій основі їх жанрової та стильової систематики; *порівняльно-історичний* – у зіставленні різних параметрів духового соло (засобів виразності, образних характеристик тощо) в Західній Європі та в Україні, а також сукупних здобутків у сфері духового соло в межах різних інструментальних спеціалізацій; *включеного спостереження та опитування* – для отримання емпіричних даних, що стосуються мистецтва низки конкретних виконавців духового соло; *методи культурологічної інтерпретації* – в осмисленні композиторського й виконавського аспектів духового соло в контексті музично-культурних та загально-художніх процесів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в дисертації вперше:

- цілісно розглянуто духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст.;

- визначено провідні тенденції розвитку сценічно-одноосібної духової практики в європейському академічному композиторському і виконавському мистецтві від архаїчних періодів до сучасності включно;

- створено жанрову й стильову систематику опублікованих, задіяних у сучасній виконавській практиці та проаналізованих у цій праці творів духового соло;

- духове соло ХХ – початку ХХІ ст. осмислено в контексті музичної та загалом художньої культури вказаного періоду;

- здійснено спробу підсумовування деяких даних щодо психофізіологічного аспекту одноосібної академічної духової виконавської практики на основі систематизації розрізнених спостережень, наявних у науковій і навчально-методичній літературі, рефлексії над власним виконавським процесом, практичною педагогічною діяльністю автора та інших викладачів музичних вузів;

- сформовано реєстр основних духових композицій соло, написаних упродовж ХVІІІ – початку ХХІ століть;

- проведено цілісний виконавський аналіз творів духового соло: Партити а-moll для флейти соло Й.-С. Баха, «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі, Трьох п'єс для кларнета соло І. Стравінського, Поеми для флейти соло Л. Дичко, «Ното ludens I для...» флейти (або кларнета чи саксофона) соло В. Рунчака, сюїти «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло Б. Бріттена, п'єси Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба, Сонати для кларнета соло Е. Денисова, п'єси «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло В. Мартинюк, Трьох імпровізацій для саксофона-альта соло Р. Ноди, п'єси «Каскади» для труби соло А. Візутті, циклу «З подорожніх вражень» для валторни соло В. Буяновського, Концертної фантазії для туби соло М. Арнольда, Капричіо для туби соло К. Пендерецького та ін.

Теоретичне значення отриманих результатів. Зібрані й систематизовані в роботі емпіричні матеріали, її основні положення й висновки можуть бути

використані в дослідженнях широкого кола теоретичних, історичних, культурологічних проблем сучасного академічного духового, загалом інструментального музично-виконавського мистецтва, а також при підготовці багатотомних академічних музично-історичних та музично-енциклопедичних видань.

Практичне значення результатів дисертаційного дослідження полягає в можливості їх використання в педагогічній діяльності, а саме у навчальних курсах: «Історія виконавства на духових інструментах», «Виконавський аналіз музичних творів», «Інструментознавство», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Композиція», «Педагогічна та виконавська практики»; у фахових класах усіх духових академічних інструментів музичних навчальних закладів різних рівнів акредитації. Результати роботи неодноразово знаходили застосування в курсах підвищення кваліфікації викладачів класів духових інструментів на базі Дніпропетровського коледжу культури і мистецтв, у майстер-класах з дисципліни «Спеціальний інструмент (кларнет)» зі студентами спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти» Криворізького обласного музичного коледжу, у лекціях на тему «Питання взаємодії традиційних та сучасних засобів виразності в духовому музично-виконавському мистецтві» для студентів спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, у виступах на тему «Нетрадиційні засоби музичної виразності на духових інструментах» в межах роботи регіонального методичного об'єднання викладачів класів духових академічних інструментів у Кам'янському фаховому музичному коледжі. Сформований у праці реєстр основних репертуарних творів соло для духових інструментів, результати виконавського аналізу можуть бути використані концертуючими музикантами-виконавцями, а також музикознавцями-лекторами у лекціях-концертах, присвячених найрізноманітнішим питанням європейської, зокрема української інструментальної музичної культури.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на засіданні відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 4 від 23 червня 2020 року), а також у формі наукових доповідей на конференціях:

Міжнародних – «Художня культура і освіта: традиції, сучасність, перспективи» (Мелітополь, 2009, 2010, 2012), «Трансформація музичної освіти: захід – схід» (Одеса, 2010), «Художній твір у сучасній культурі: творчість – виконавство – гуманітарне знання» (Челябінськ, РФ; 2014, 2015, 2016), «Мистецька освіта: від спадкоємності епох до новітніх технологій» (Мелітополь, 2014), «Музичне мистецтво та культура: захід – схід» (Одеса, 2014, 2015), «Діалог культур» (Єреван, Вірменія; 2015), «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття» (Київ, 2015), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2015, 2018), «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України» (Київ, 2017), «Актуальні філософські, політологічні та культурологічні проблеми розвитку людини і суспільства у динамічному та глобалізованому

світі» (Київ, 2019), «Педагогіка мистецтва для культурного зростання особистості впродовж життя» (Мелітополь, 2019);

всеукраїнських – «Видатні постаті науки, культури і освіти України» (Київ, 2008), «Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи» (Луганськ, 2009), «Музичне мистецтво: минуле, сьогодні, майбутнє» (Дніпропетровськ, 2009), «Універсалізм творчої постаті Лесі Дичко та сучасний мистецький контекст» (Івано-Франківськ, 2010), «Музичне мистецтво: динаміка розвитку» (Дніпропетровськ, 2010), «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 2010), «Музичне мистецтво у світлі сучасних наукових досліджень» (Дніпропетровськ, 2011), «Професійний розвиток викладача музичного мистецтва: традиції, новації, перспективи» (Київ, 2011), «Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні» (Київ, 2012), «Кафедра духових і ударних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського за 100 років: традиції та сучасність» (Київ, 2013), «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та Зарубіжжя» (Рівне, 2016, 2018, 2019, 2020), «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2017, 2018, 2019), «Проблеми сучасного музично-виконавського мистецтва» (Дніпро, 2017), «Музичне мистецтво в аспекті синтезу теорії і практики» (Дніпро, 2018), «Сучасна освіта: методологія, теорія, практика» (Дніпро, 2018, 2019, 2020), «Музичне мистецтво крізь призму синтетичності пізнання» (Дніпро, 2019), «Стан та перспективи розвитку музичної освіти у галузі підготовки виконавців на духових та ударних інструментах в Україні» (Київ, 2019);

дистанційних – «Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу» (Київ, 2020), «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище» (Дніпро, 2020), «Культурна спадщина радянського періоду в сучасній Україні: від ностальгії – до переосмислення» (Київ, 2020).

Публікації. Основні положення й висновки дослідження викладено у 63 одноосібних наукових публікаціях, серед яких фахові: 1 монографія та 37 статей (із них 3 – у виданнях, внесених до наукометричної бази «Web of Science», 20 – у фахових виданнях України, внесених до різних міжнародних наукометричних баз, 7 – у фахових виданнях України, 7 – у фахових зарубіжних періодичних виданнях); 25 публікацій засвідчують апробацію матеріалів дисертації (з них 8 – у нефахових вітчизняних наукових виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз, 1 розділ у колективній монографії, 16 статей в інших виданнях та тез наукових доповідей на конференціях).

Кандидатську дисертацію «Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття» захищено 2007 року. Матеріали кандидатської дисертації в докторській дисертації не використано.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, п'яти розділів, п'ятнадцяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел і літератури (412 найменувань, із них 27 – іноземними мовами), трьох додатків (2 таблиці та список основних творів духового соло). Повний обсяг праці – 304 с., з них основного тексту – 256 с.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми, визначено мету й завдання роботи, її об'єкт, предмет, джерельну, теоретичну та методологічну бази, виявлено новизну, теоретичне та практичне значення.

У **Першому розділі** «Духове соло як об'єкт музикознавчих досліджень» здійснено аналіз джерельної та теоретичної баз роботи, узагальнено наявні в них відомості щодо духового соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості.

Джерельну основу праці складають академічні композиції соло, написані для духових інструментів, зокрема, **флейти** – Партита a-moll Й.-С. Баха, Сюїта № 2 Ж.-Б. Буаморт'є, Соната a-moll К.-Ф.-Е. Баха, Соната З. Карг-Елерта, 12 Фантазій Г.-Ф. Телемана, Фантазія М. Арнольда, Поема Л. Дичко, Рондо-капричіозо А. Стаміца, Каприси А. Фюрстенау; п'єси: «Сірінкс» К. Дебюссі, «Танець кози» А. Онегера, «Аскези» А. Жоліве, «Щільність 21,5» Е. Вареза, «Соло» Е. Денисова, «Образ» Е. Боцца, «Шлях великого поїзду» Я. Кларка, «Номо ludens I для...» В. Рунчака та ін.; **гобою** – сюїти «Шість метаморфоз за Овідієм» Б. Бріттена та «Маски» С. Кортеса, Фантазія М. Арнольда; п'єси: «Соло» Е. Денисова, «Вивчення звуків» Х. Холлігера, «Українські витинанки» Л. Колодуба, «Номо ludens IX (обое: я і гобой), дев'ять невідповідних зупинок для „гуляючого” гобоїста» В. Рунчака, «Монодія» Г. Розенфельда та ін.; **для кларнета** – концерт «Гра над прірвою» Є. Станковича, сонати Е. Денисова й Т. Олаха, Фантазія М. Арнольда, Каприси Е. Кавалліні, 20 каприсів І. Оленчика, цикл «Посвяти» Б. Ковача, Прелюд К. Пендерецького; п'єси: «Буденні монолози» І. Пауера, «Арлекін» К. Штокгаузена, Три п'єси І. Стравінського, «Інтерв'ю на задану тему» В. Мартинюк, «Натхнення» О. Нежигая та ін.; **фагота** – Сонати М. Вайнберга та Е. Денисова, Фантазія М. Арнольда, Капричіо В. Ротару; п'єси: «Колаж» Б. Бартолоцці, «Номо ludens XI» та «Зошит фаготиста» (дві п'єси для фагота соло) В. Рунчака, «Монолог» О. Фірсової та ін.; **саксофона** – Соната С. Пілютикова, цикл «П'ять соло» Л. Самодаєвої, Три імпровізації Р. Ноди, Імпровізація та Каприс Е. Боцца, етюд-картина «Зранку з високого замку» З. Ковпака; п'єси: «Біле вино» Ж. Мішá, «In B» Г. Гаврилець, «Ворожіння» Є. Подгайца, «Промова» О. Щетинського, «Трішки музики на честь Адольфа Сакса» В. Рунчака та ін.; **валторни** – цикл «З подорожніх вражень» В. Буяновського, Фантазія М. Арнольда, п'єси «Concorsuono» Л. Грабовського й «Laudatio» Б. Кроля та ін.; **труби** – цикл «Ми побачимо...» Е. Льюїса, П'єса-посвята Т. Докшицеру І. Жванецької; п'єси: «Соло» Е. Денисова, «Каскади» А. Візутті, «Номо Ludens V – Інтерв'ю із заїкою, або сім хвилин в трубу» В. Рунчака та ін.; **тромбона** – Імпровізація Е. Креспо, Арія О. Щетинського, п'єси: «Баста» Ф. Рабе, «Розпади» Л. Юріної, Дві п'єси А. Скобелева та ін.; **туби** – Фантазія М. Арнольда, Капричіо К. Пендерецького, п'єси «Монолог» Г. Кóхана та «Номо ludens VIII» (три присвяти для туби соло) В. Рунчака та ін.

Важливою складовою джерельної бази роботи є програми конкурсів і фестивалів, репертуарні програми монотеатрів, матеріали яких дозволили поповнити список аналізованих у роботі музичних творів. Серед них: конкурси – виконавців на духових інструментах (м. Бірмінгем, Англія, 1966; м. Київ, 1976), саксофоністів «Сельмер-Париж в Україні» (м. Київ, 2000), виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. В. С. Антонова (м. Київ, 2013, 2014), флейтистів ім. Георге Діми (м. Клуж-Напока, Румунія, 2015); музичні фестивалі – «Музика без меж» (м. Дніпро, 2013–2019), «Київ Музик Фест» (м. Київ, 2016), «Два дні й дві ночі Нової музики» (м. Одеса, 2018); фестивалі моновистав: «Соло» (м. Москва, РФ, 2016), «Монокль» (м. Санкт-Петербург, РФ, 2015); репертуарні програми монотеатрів: «МІФ» (м. Київ), «Крик» (м. Дніпро), «Кут» (м. Хмельницький) та ін.

В аналізі виконавської творчості окремих музикантів було використано аудіозаписи: флейтистів – Ж. Рампаля, О. Ніколé, Л. Перепьолкіна, В. Зверева; гобоїстів – Х. Холлігера, О. Уткіна; кларнетистів – І. Оленчика, Б. Ковача, С. Майер; фаготистів – В. Попова, В. Ватергоуза; саксофоністів – Ж. Мішá, Р. Ноди; трубачів – А. Візутті, Е. Льюїса; валторністів – В. Буяновського, Ф. Лойда; тромбоністів – Е. Креспо, Ф. Рабе; тубістів – Д. Флетчера, О. Бадсвіка та ін.

У процесі аналізу окремих явищ композиторського та виконавського мистецтва у сфері духового соло було залучено матеріали інтерв'ю з композиторами – авторами творів духового соло (Л. Дичко, В. Мартинюк, В. Рунчаком, Е. Шнайдером) та виконавцями (Ж. Може, Т. Фредом, О. Тростянським, Ж. Беррі, Т. Актою, О. Заутером та ін.).

Спеціальне наукове вивчення духового композиторського та виконавського мистецтва було розпочате лише в останніх десятиліттях ХХ ст. У 1960–1980-х роках осмислення музично-виконавської творчості загалом і духової зокрема відбувалося здебільшого в межах педагогіки. Водночас у зверненні до духового мистецтва (як композиторського, так і виконавського) у наукових дослідженнях лише на теперішньому етапі дається ознаки закономірне відставання теорії від художньої практики: спочатку формується явище і, як правило, вже потім воно стає об'єктом уваги науковців. Лише в музичній журналістиці як більш мобільній складовій музикознавства відбувається майже миттєве реагування на події в музичному житті. Отже, зазначена праця перебуває в річищі відносно нового проблемно-тематичного напрямку, що нині активно розвивається, відображаючи докорінні зміни в розумінні функцій (сольної, ансамблевої, акомпануючої), виражальних можливостей різних академічних музичних інструментів.

Спрямованість пропонованої праці на комплексно-цілісне – в єдності композиторського та виконавського, історичного та теоретичного, іманентного та каузального аспектів – вивчення духового соло зумовила визначення провідних векторів опрацювання наукової літератури, що складає **теоретичні підвалини** дисертації. Вона диференціюється на декілька проблемно-тематичних напрямів. Базове значення мали декілька груп наукових розробок із різних проблем духового мистецтва. Це – дослідження, присвячені історії виконавства

на духових інструментах (В. Апатський, Ю. Усов, С. Левін, В. Качмарчик, П. Круль, В. Богданов, Н. Тофф та ін.), з яких було виокремлено дані щодо духової сценічно-одноосібної практики та, на цій основі, здійснено висновки щодо основних тенденцій її історичної еволюції. У роботах, стосовних методики фахового оволодіння духовим інструментарієм (В. Апатський, М. Закопеч, С. Низкодуб, Р. Вовк, Г. Марценюк, Д. Лібман та ін.), цінним було описання методик опанування нетрадиційних засобів виразності, якими насичено більшість сучасних, аналізованих у дисертації творів духового соло. Відтак ці дані було використано у їх виконавському аналізі. Праці з теорії духового музично-виконавського мистецтва (В. Апатський, К. Мюльберг, Р. Вовк, З. Буркацький, В. Посвалюк, А. Карп'як, Й. Деланг та ін.) прислужилися при написанні підрозділів 3.2 і 3.4, у яких мова йде про конструкційні, акустичні та інші особливості духового інструментарію, а також систематизовано спостереження (зокрема, щодо власного виконавського процесу) над психофізіологічною специфікою одноосібного духового виконавства. Саме ці чинники найбільш безпосередньо визначали характерні риси духового соло як на попередніх, так і на нинішньому етапі. В аналізі образних, стильових параметрів розглянутих опусів було враховано висновки й спостереження інших авторів щодо відповідних показників творчості українських і зарубіжних композиторів, творчий доробок яких включає твори соло для духових інструментів (С. Грица, О. Котляревська, Р. Вовк, В. Слупський та ін.).

Розкриття в дисертації духового соло в декількох детермінуючих його контекстах (послідовність яких вибудовується відповідно до ступеня їх узагальненості) зумовило використання в дисертації матеріалів і положень відповідних груп праць. Розробки з питань української та західноєвропейської музично-інструментальної культури (В. Сандлер, Є. Мілка, О. Пальмін, І. Ямпольський та ін.) сприяли усвідомленню своєрідності сценічно-одноосібного виконавства на інструментах струнно-смичкової та струнно-щипкової інструментальних спеціалізацій, що мало певне евристичне значення для осмислення специфіки сольного виконавства на духових інструментах.

Розробки з проблем історії західноєвропейської музики (Т. Ліванова, М. Сапонов, А. Швейцер, М. Друскін, Г. Благодатов, В. Носіна та ін.) у своїй сукупності дають уявлення про специфіку основних етапів еволюції музичної культури, наскрізних тенденцій її розвитку, в які безпосередньо вписані здобутки академічного духового мистецтва. Дослідження з історії української музичної культури містять дані про специфіку перетворення загальноєвропейських художньо-культурних закономірностей на українському ґрунті, діалектику типологічності, загальноєвропейської спільності й унікальності, національної неповторності вказаних закономірностей (академічна багатотомна «Українська музична енциклопедія», «Історія української музики», індивідуальні розробки М. Гордійчука, М. Загайкевич, А. Мухи, Л. Пархоменко, А. Терещенко, Л. Корній, О. Немкович та ін.). Всі зазначені публікації є важливими для розуміння й пояснення стильових параметрів, провідних процесів, тенденцій розвитку духового соло у ХХ – на початку ХХІ ст.

Для осмислення духового соло в художньому контексті епохи було враховано основні концептуальні положення праць із історії та теорії культури, мистецтва постмодернізму (У. Еко, Ж. Ліотар, І. Юджін, Д. Шульгін, О. Маркова, М. Рябоконева, Б. Сюта, О. Берегова та ін.).

Підґрунтям для виділення інваріантних жанрових і стильових ознак у творах духового соло й здійснення на цій основі їх жанрової та стильової систематики стали розробки з теорій жанру та стилю в музиці (Є. Назайкінський, О. Сокол, С. Шип, А. Коробова, М. Ройтерштейн та ін.).

Аналіз наукової літератури з теми дисертаційного дослідження дозволив констатувати, що проблеми академічного духового соло розкрито в ній фрагментарно й, здебільшого, на емпіричному рівні. Відсутнє його панорамно-цілісне (з охопленням великого історичного діапазону та виділенням провідних діахронних закономірностей), комплексне (у взаємодії композиторської та виконавської творчості), в контексті більш об'ємних музичних, художніх процесів осмислення, що й здійснюється у пропонованій дисертації.

У **Розділі 2 «Основні етапи становлення духового соло від Античності до початку XX століття»** розглянуто основні історичні етапи розвитку духового соло в межах зазначеного багатовікового хронологічного відтинку, досліджено найбільш характерні тенденції його еволюції в контексті історії європейської академічної музичної культури, що є необхідним для розуміння його стану у XX – на початку XXI ст.

У **підрозділі 2.1. «Витоки індивідуальної художньо-виконавської духової практики»** вказано, що духові інструменти (поряд із ударними), є історично найдавнішими, отже, витоки індивідуальної духової виконавської творчості сягають архаїчних періодів. У той час вони були пов'язані переважно з трудовою діяльністю людини (зокрема, з процесом організації колективної праці), а також із культово-релігійними, військовими, виробничими, обрядовими, побутовими реаліями, використовувались як засіб зв'язку (сигнальна функція) тощо. Усе це свідчить про систематичність застосування давнього музичного духового інструментарію (труби-мушлі, очеретяні поздовжні флейти, роги тварин тощо) в житті первісного суспільства. В архаїчні періоди сформувалися й прототипи трьох основних груп духового музичного інструментарію (лабіальні – флейтові, або свистячі; язичкові – тростяні; мундштучні – мідні, або амбушюрні).

Духові інструменти були поширені в різних регіонах світу. Згадки про них знаходимо не лише в сучасній науковій літературі, але й у Біблії, міфах та епосі різних народів, пам'ятках образотворчого мистецтва. Суттєвий вплив на утвердження сольного духового виконавства мали культурні надбання народів Давнього Сходу, зокрема Давньої Індії (один із найбільш розповсюджених – духовий дерев'яний інструмент, різновид поперечної флейти – *ванша*, або *ванші*), Давнього Китаю (часто вживані в побуті язичковий інструмент *шен*, інструменти гобойного типу – *гуань* та *сона*, що застосовувались переважно у весільних, а також поховальних процесіях). Популярними музичними інструментами у Східному регіоні були палестинський амбушюрний інструмент *шофар* (*керен*), пряма металева труба *хасосра*, інструменти флейтового типу – *сюань*, *пайсяо* та ін. Духові інструменти, такі, як сурма, трембіта, різні види

флейт, амбушюрні інструменти (зокрема, ріг, різні труби) дитячі духові музичні інструменти та ін. були невід'ємною частиною побуту давніх українців.

Непересічну роль в історичному процесі формування індивідуального духового виконавства відіграли надбання художньої культури Давньої Греції і Давнього Риму. Найвідомішими в культурі давніх греків були згадувані в різних міфах *авлос, одноствольна поздовжна флейта, багатоствольна флейта Пана (сірінга, сірінкс), труба, сальпінкс* та ін. У Давньому Римі популярністю користувалися, зокрема, *старовинні римські труби, кавалерійська труба літуус, букцина, туба дуктиліс*, на яких грали музиканти, котрі входили до складу римських легіонів.

Як відомо, в Античний період було закладено підвалини процесів, що потім розгорталися впродовж століть; це повною мірою стосується й духового мистецтва. Так, агональність (змагальність), властива давньогрецькій і давньоримській культурі (змагання виконавців на духових інструментах на Піфійських і Олімпійських іграх у давній Греції, Капітолійських і Великих іграх у давньому Римі) відіграла непересічну роль у формуванні сольного духового виконавства як мистецтва, виокремленого із синкретичної єдності з іншими галузями діяльності людини. Це закономірно потягнуло за собою формування низки чинників, що характеризують духове сольне виконавство як мистецьку сферу – віртуозності (а отже, розвиток рухово-моторного апарату), низки ознак музично-художньої композиції в сучасному розумінні (приміром, програмного змісту), вдосконалення сукупності виражальних засобів, індивідуальних рис виконавства, артистизму тощо. У VI ст. до н. е. виник і перший музичний жанр – піфійський ном.

Будучи залученою до різних сфер буття суспільства Античного періоду, індивідуальна духова практика щільно взаємодіяла також із прототипами інших видів художньої творчості, насамперед, співом, танцем, акторською майстерністю (зокрема, гра музикантом-авлосистом інтермедій та постлюдій в античних музично-театральних виставах), що істотно впливало на становлення сольного духового виконавства (наприклад, зумовлювало створення звукообразжальних ефектів, загострювало відчуття ритму, пальцевої техніки при взаємодії з танцем тощо).

Отже, впродовж архаїчних та античного періодів відбувся перший етап формування індивідуальної художньо-виконавської духової практики як самостійної мистецької сфери.

У **підрозділі 2.2. «Специфіка одноосібного духового виконавства в епоху Середньовіччя»** вказано, що духове мистецтво зазначеного періоду мало спадкові зв'язки з інструментально-виконавськими традиціями Античності. Зокрема, після падіння античного Риму (V ст. н. е.) культурні досягнення цієї давньої цивілізації стали надбанням Візантії (проіснувала до середини XV ст.), що мала зв'язки з багатьма іншими країнами, в тому числі з Київською Руссю.

Використовуваний у той період духовий інструментарій значною мірою був подібним до античного, але виникли й нові інструменти (*шалмей, шалюмо, цинк* тощо). Складалася ця група інструментів, насамперед, із представників флейтового та гобойного сімейств. У XI–XII століттях при дворах міської знаті

з'явилися перші інструментальні капели, в яких були задіяні й духові інструменти. Отже, виникла нова соціально-культурна сфера функціонування як інструментального виконавства загалом, так і сольного духового зокрема. З розвитком середньовічних європейських міст гра на музичних інструментах, передусім на духових, набула помітного соціального значення (зокрема, сигнальна, інформаційна функції). Істотно розвинулася тогочасна духова творчість у практиці мандрівних музикантів (менестрелів, жонглерів, мімів, шпільманів, майстерзінгерів, вагантів, арлекінів, скоморохів, дудошників та ін.), що була невід'ємною складовою побуту середньовічного суспільства в різних країнах.

Синкретичний характер їх вуличних виступів зумовлював взаємозбагачення інструментальної духової музики та акторського, танцювального, циркового мистецтв. У цих виступах набув розвитку індивідуальний за своєю сутністю феномен імпровізаційності на духових інструментах. Наділені художньою змістовністю сольні інструментальні прелюдії, ригурнелі, постлюдії закладали основи художньо-емоційного аспекту духового соло, водночас розвивалися технічна вправність, «композиторські» спроможності інструменталіста-соліста, отже, продовжували формуватися важливі складові фахової майстерності виконавця-соліста на духових інструментах, передумови відповідної сфери композиторської творчості, їх інструментальної специфіки в наступні періоди.

З розвитком інструментального виконавства пов'язано кристалізацію нових, зокрема найбільш популярних та різноманітних за підвидами жанрів сольної музично-виконавської практики (*естампі, кантус*, тобто орнаментований, «коронований», *ле*, або *ляйх, дескорт*). Однак у добу Середньовіччя ще не існувало чіткого поділу на інструментальну й вокальну музику: будь-який наспів усвідомлювався придатним як для співу, так і для виконання на музичних інструментах.

У **підрозділі 2.3. «Характерні риси музичної творчості епохи Відродження в індивідуальному духовому виконавстві»** зазначено, що від початку XIV століття активізувався процес формування сольного духового виконавства як відносно самостійної, окресленої у своїй інструментальній специфіці, образно виразної складової музичної практики.

У той час іще продовжував існувати типовий для попередніх періодів синкретизм, що стосувався співвідношення як різних інструментів, так і вокальної та інструментальної музики. Однак відсутність поділу музики на вокальну й інструментальну створювала фундамент для взаємозбагачення вказаних сфер музично-виконавського мистецтва (у духовому мистецтві це давалося взнаки в артикуляційних, віртуозно-технологічних, ритмічних, штрихових та інших його особливостях).

Водночас у зазначений період відбулися конструкційні вдосконалення духового інструментарію, що сприяло збагаченню технічного й образного аспектів тогочасної сольної духової музики. Відбулося розширення загального діапазону звучання духових інструментів, що зумовило утвердження їх нової регістрової своєрідності. Серед найбільш прогресивних технологічно-

конструкційних звершень – хроматизація дерев'яних духових інструментів флейтового і язичкового типів. Це сприяло підвищенню рівня віртуозної техніки музикантів-виконавців на духових інструментах, впровадженню в композиції соло вишуканих мелізматичних побудов. На сольному духовому виконавстві позначилось і виникнення нових інструментів та їх сольна репрезентація слухацькій аудиторії – тромбона (XV ст.) та фагота (кінець XVI ст.).

Непересічну роль у процесі індивідуалізації тогочасного виконавства на духових інструментах відіграло мистецтво *Ars nova* – його увага до нових засобів музичної виразності, розкриття потенційних художньо-виражальних можливостей музичного інструментарію тих часів. У становленні інструментальної специфіки духових інструментів істотну роль відіграв імпровізаційний аспект (поміж проявів – мистецтво орнаментики, юбіляції) жанру *естампі*. У його межах розвивалася віртуозна виконавська техніка з урахуванням конкретної інструментальної специфіки, мало місце збагачення й оновлення художньо-виражальних можливостей духового інструментарію. Відтак саме в мистецтві імпровізації, тобто інструментальної монодії (термін І. Юдкіна) найбільшою мірою виявлялися передумови майбутніх періодів історії духового виконавського мистецтва, позначених розквітом концертного виконавства, демонстрацією віртуозних можливостей солістів-духовиків.

Попри вищезазначені прояви синкретизму в тогочасній музичній практиці, розвиненість проявів духового соло, вдосконалення духового інструментарію, поява нових духових інструментів, істотні здобутки на шляху усвідомлення власне інструментальної специфіки духової музики, розвиток технічного та образно-виражального аспектів одноосібного духового виконавства засвідчують, що в епоху Відродження визріли передумови для виходу цієї галузі музичної творчості на якісно новий щабель, а саме – концентрації цих здобутків у автономних, композиційно завершених музично-художніх концепціях.

У **підрозділі 2.4. «Барокові риси сценічно-одноосібного духового виконавства»** зазначається, що в епоху Бароко духова музична творчість уперше в її історії утвердилась як окреслена у своїй специфіці, відносно самостійна галузь тогочасної музичної практики. Цьому значною мірою сприяли нові конструкційні зміни духового інструментарію, основою якого стало розширення інструментальних сімейств (створення видових інструментів – альтової флейти, басової труби тощо), на межі XVII–XVIII ст. з'явився кларнет, мисливський ріг еволюціонував у валторну. Виникнення гомофонно-гармонічного викладу особливо увиразнювало неповторні темброві якості окремих духових інструментів. Одноголоса природа цієї групи музичних інструментів давала невичерпні можливості для їх використання у виконанні провідного, мелодичного голосу в музичному творі. Розкриттю кантиленних можливостей барокового духового інструментарію сприяло також поєднання в багатьох творах голосу та духового інструмента, що збагачувало виражальний арсенал як мідних, так і дерев'яних духових (формування нових градацій інструментальної артикуляції, особливостей виконання початку та завершення звука, звуковедення тощо). Відтак характерна для попередніх періодів взаємна заміна не лише різних інструментів, але й інструментів і голосу, тепер стала нетиповою. Водночас

рівнозначність голосів поліфонічної фактури зумовила рівнозначність інструментів тогочасного, зокрема бахівського оркестру. З цим значною мірою пов'язана й паритетність струнних і духових в оркестрі барокової доби, відтак духові інструменти відігравали істотну роль у розкритті філософсько-релігійного, морально-етичного, художнього змісту монументальних музично-філософських концепцій того часу (Й.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель, Г.-Ф. Телеман).

У цьому контексті закономірно, що епоха Бароко дала музичній культурі низку творів духового соло (Ж.-Б. Буаморт'є, Г.-Ф. Телеман та ін.), у цій сфері з'явилися перші твори-шедеври, що й нині залишаються репертуарними. Найвідомішим із них є Партита a-moll для флейти соло Й.-С. Баха. Твір має глибокий духовно-релігійний зміст, репрезентує якісно новий щабель в історичній еволюції духового соло. Відтворювачем індивідуалізованого художнього образу (створеного, зокрема, завдяки риторичним зворотам, виразному інтонуванню, вокальності флейтової мелодики), композиційних особливостей, наскрізної образно виразної, філософськи-змістовної драматургії є лише один виконавець – соліст-флейтист. Доби Бароко сягають перші сольні твори для фагота (Ф.-Ф. Бьодеккер, А. Вівальді), натуральної труби (Й.-С. Бах, Г.-Ф. Телеман, Й. Мольтер та ін.).

Уперше створені самостійні композиції духового соло, позначені глибоким художньо-образним і духовно-філософським змістом, в якому резонували властиві тому часу риси світовідчуття, було різнобічно розкрито специфіку низки духових інструментів, їх виражальний потенціал, передбачали тенденції розвитку зазначеної сфери композиторської та виконавської творчості, властиві вже ХХ – початку ХХІ століть.

У **підрозділі 2.5. «Історичні суперечності в розвитку духового соло класицистського і романтичного періодів»** зазначено, що пріоритетний розвиток світського музичного мистецтва, пов'язаного з дедалі активнішим становленням концертних форм його функціонування, виступами музикантів-віртуозів, а також камерне музикування, спрямоване на якомога глибше проникнення в тонкощі духовного світу людини, характерне для сентименталізму й, потім, розвинене в епоху Романтизму, зумовили зміни пріоритетів у сфері музичного інструментарію. Першорядне значення посіло фортепіано, спроможне виступати у функції «інструменту-оркестру» й водночас, співучого, камерного інструменту, а також інструментарій струнно-смичкової групи, здатний виразніше, ніж духові, розкрити все багатство ліричного всесвіту, задовольнити нові вимоги до якості інструментального інтонування, прагнення такої його виразності, що дорівнювала б виразності, тембровому багатству людського голосу.

Доленосне значення для музично-творчої діяльності мало тоді утвердження гомофонно-гармонічного стилю, що безпосередньо вплинуло на специфіку академічного оркестру. У ньому духові інструменти отримали нові функції, вони стали учасниками відтворення акордової фактури. Серед основних причин занепаду духового соло – також тогочасний технологічно-конструкційний стан духового інструментарію. Порівняно зі струнно-смичковими, струнно-щипковими, ударно-клавішними інструментами тих часів, духове

інструментобудівництво було ще на доволі примітивному рівні. Прояви духової музики соло в цьому контексті певною мірою засвідчували наявність інерції мистецьких принципів епохи Бароко. Духові твори соло стали винятками (Соната a-moll для флейти соло К.-Ф.-Е. Баха, Рондо-капричіозо для флейти соло А. Стаміца та ін.). Часто виконання відповідних композицій обмежувалося сферою аматорського музикування.

В описаному контексті духові інструменти, хоч і відійшли на другий план як сольні, проте продовжували еволюціонувати як оркестрові: вони стали учасниками виконання симфонічних шедеврів першокласними оркестрами під керівництвом визначних диригентів. Це означало нагромадження колосального фахового виконавського досвіду. Виняткове значення для перспектив розвитку духової музики соло мала так звана конструкційна революція духового інструментарію (насамперед, мідних духових) у ХІХ ст. Обидві ці обставини безпосередньо підготували вихід духового соло на якісно новий щабель його історичного розвитку у ХХ ст.

У Розділі 3 «Детермінанти провідних тенденцій розвитку духового соло в композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ століть» розглянуто чинники художньої, зокрема музичної культури, які більш опосередковано або безпосередньо визначали специфіку духового соло зазначеного періоду.

У підрозділі 3.1. «Соціокультурні передумови духового соло» наголошується, що для розвитку сольної духової композиторської та виконавської творчості, оформлення її в масштабний напрям музичного мистецтва у ХХ ст. сформувалися необхідні каузальні передумови як у художній культурі, так і в більш широкому соціокультурному контексті.

Мистецька панорама, невід'ємною складовою якої було духове соло, безпосередньо відображала особливості розкриття людської особистості в контексті динамічного, конфліктно-драматичного, сповненого соціальних і екологічних потрясінь періоду, що охоплює ХХ – початок ХХІ ст. З одного боку, мало місце утвердження ілюзії всемогутності людського розуму, пов'язування з ним майбутнього людства. З другого, відчуття вже на початку ХХ ст. дестабілізації усталених норм життя, руйнування традиційних цінностей поглибили відчуття трагізму існування особистості в новому – урбанізованому і технізованому світі, а відтак уже з початку ХХ ст. загострили проблему розкриття особистості в художній творчості. Отже, прогрес технічної думки, який зумовив стрімку модернізацію практично всіх сфер життєдіяльності людини, отримав полярно різне відображення в культурі. Були виявлені додаткові можливості для впровадження найбільш яскравих творчих ідей, водночас увиразнювався антагонізм людини і суспільства. Згодом суспільні, екологічні, техногенні процеси не вирішили, а лише загострили протиріччя, пов'язані з існуванням людської особистості у світі. Соціальні й екологічні катаклізми, відчуженість людини в індустріальному та постіндустріальному, інформаційному суспільстві на тлі проникнення людини в Космос й відкриття нових, неосяжних обривів картини світу, дедалі більше відчуття хаотичності сучасного світу – усі ці різні чинники загострювали потяг до ціннісної ієрархії, релігії, впорядкованості світу,

сприяли увиразненню особистості, її духовного мікрокосмосу в художній творчості.

У зазначеному контексті ще на межі XIX–XX ст. моностильова панорама змінилася полістильовою, своєрідною поліфонією стилів (імпресіонізм, експресіонізм, символізм, абстракціонізм, сюрреалізм та багато інших), на відміну від попередніх історичних періодів, коли домінуючим на кожному етапі був один мистецький стиль. Вона відображала вищезазначену складність і неоднозначність соціокультурного й світоглядного контекстів, співіснування докорінно різних тлумачень людини та її духовного світу в межах різних світоглядних позицій. Розвінчання віри у всемогутність Логосу, активне протистояння сцієнтизму, домінуючим у ньому ідеям раціональності, логічності, структурності, ієрархічності, впорядкованості в осмисленні людини і світу загалом, з якими значною мірою пов'язано модерний світогляд, зумовили відповідну реакцію культури, сприяли формуванню ситуації постмодернізму в другій половині XX ст. Стрижневі ідеї культури постмодернізму (деструктуралізм, децентралізація, деієрархізація, тотальний релятивізм тощо) виявили нові грані в розкритті людської особистості. Своєрідною протилежністю вседозволеності, необмеженій багатоманітності мистецьких проявів, водночас реакцією на цінності споживацького суспільства стала, зокрема, естетика мінімалізму, корені якого сягають конструктивізму й функціоналізму. Виявляючись у максимальному звільненні від різнопланових деталей, граничній лаконічності виражальних засобів, він став однією з важливих передумов розвитку сольних форм виконавської і композиторської творчості.

Увиразнені проблеми функціонування особистості, її духовності у складному й суперечливому світі, багатоплановість її тлумачення в межах численних мистецьких течій і напрямів стали основою потужного розвитку сольних форм художньої творчості в усіх її галузях – драматичному (зокрема, театр одного актора), балетному (монобалет), оперному (моноопера) театрі, музиці. Невід'ємною складовою музичної творчості XX – початку XXI ст. є духове соло, що у своєму історичному розвитку піднялось на якісно вищий щабель, порівняно з усіма попередніми періодами його існування. Одноголоса природа духових інструментів особливо безпосередньо відповідає вищезазначеним філософським і художнім домінантам указанного періоду, зокрема, відображеним в естетиці мінімалізму. Це відобразило низку найхарактерніших рис, процесів і тенденцій розвитку, стильових ознак, внутрішню контрастність художньої культури вказаного часу, полярність у тлумаченні людини в межах різних стилів і напрямів (зокрема, зумовлену поглибленням філософсько-концептуальних поглядів на світ в умовах соціальних та екологічних катаклізмів, сповідальність, монологічність; відтворення властивих експресіонізму межових психологічних станів; характерні для постмодернізму експериментаторство, епатажність, комбінування ознак різних стилів, жанрів і видів мистецтва; генетично пов'язану з романтизмом і водночас показову для української музики різних періодів ліричність тощо). Саме це стало одним із найважливіших чинників духового соло, детермінуючих його конкретно-історичну неповторність.

Указано, що в першій третині ХХ ст. було закладено підвалини духового соло як відносно самостійної складової музичного мистецтва; у ньому виразно виявився новаторський характер музичного мовлення. У 1930–1950-х роках відбулося істотне нагромадження фахового досвіду, натомість значно менш виразно розкрилися новаторські риси в музичному мовленні. Постмодерністські ознаки мистецтва 1960–1980-х років виявились в активних пошуках нових шляхів розвитку цієї галузі музичної творчості. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. названа творча галузь позначена найвищим, порівняно з попередніми періодами, ступенем образної, драматургічної, жанрової, стильової різноманітності, взаємозв'язками з різними видами мистецтва.

У *підрозділі 3.2. «Академічний духовий інструментарій як чинник неповторності духового соло»* зазначено, що однією з найбільш безпосередніх детермінантів самобутності духового соло є специфіка духового інструментарію – його конструкційні особливості, технологічно-акустичні характеристики. З ними, зокрема, пов'язано *одноголосу природу звуковидобування* на духових інструментах, що залишалась незмінною впродовж усієї їх історії, включаючи сучасний період, отже, вона є головною, конститутивною рисою композиторської та виконавської творчості у сфері одноосібної духової художньо-виконавської практики.

Своєрідність звучання духового інструментарію ХХ ст. генетично пов'язана з конструкційними вдосконаленнями, що відбулися в другій – третій третинах ХІХ століття [приспособлення до флейти нового клапанного механізму («флейта з кільцевими клапанами»), більш оптимальна клапанно-акустична конструкція фагота, хроматизація мідних духових інструментів, винайдення нових духових інструментів, зокрема саксофона, виникнення сімейства саксгорнів тощо]. Модифіковані ще в ХІХ столітті духові академічні інструменти у ХХ ст. почали звертати на себе увагу композиторів не лише як оркестрові, але і як сольні. Наслідком цього став розквіт духового сольного виконавства, що, своєю чергою, зумовив активну увагу композиторів до палітри виражальних можливостей духових. Отже, відбулася докорінна зміна естетичних уявлень про академічний духовий інструментарій.

Упродовж ХХ – початку ХХІ ст. еволюційно-конструкційні вдосконалення професійного духового інструментарію також залишалися істотним чинником розвитку духового соло, щільно взаємодіючи з пошуками нових засобів музичної виразності. Водночас нові спектрально-темброві грані звука формувались не лише внаслідок конструкційного оновлення традиційних академічних духових інструментів (приміром створення чвертьтонового кларнета), але й унаслідок звернення композиторів до відносно нового духового інструментарію (альтова флейта, бас-кларнет, малий кларнет, англійський ріжок, альтова труба, контрафагот та ін.), освоєння нових прийомів гри, їх оригінальних поєднань, нетрадиційної гри на традиційних інструментах (сурдини, гра розтрубом догори у валторн, *frullato*, *portamento* та *клапанне піццикато* у дерев'яних інструментах; застосування гранично високого регістру інструменту, шумові ефекти, аерозвуки, гра на мундштуці тощо). Темброва специфіка звучання духового інструментарію зумовлюється також «мікротембром»

кожного звука, урізноманітненням агогіки, різними видами атаки, специфікою артикуляції тощо.

В арсеналі виражальних можливостей духових інструментів, а отже, водночас засобів виразності сучасного виконавця-соліста вирішального значення набуває тембр. Персоніфікація інструмента стала здійснюватися майже виключно на основі максимального підкреслення унікальності його тембру. Усвідомлення як композиторами, так і виконавцями неповторності тембру кожного духового інструмента стало основою розвитку всієї палітри виражальних можливостей сучасних академічних духових інструментів.

Дерев'яні й мідні духові суттєво розрізняються за ступенем різнобарвності тембрової палітри. Найбільше темброве багатство притаманне дерев'яним духовим інструментам. Неповторне звучання духового соло великою мірою визначається також виражальними можливостями кожного конкретного музичного інструмента, для якого створена музична композиція.

Максимальне розкриття на сучасному етапі виражальних можливостей духових інструментів у композиціях духового соло засвідчує художню самодостатність сучасного академічного духового інструментарію, зокрема універсальність його акустично-конструкційної системи стверджує мистецьку самодостатність духового соло.

У *підрозділі 3.3. «Інструктивно-педагогічний аспект духового соло»* зазначено, що необхідною умовою розвитку духового соло у ХХ – на початку ХХІ ст. є інструктивно-педагогічний чинник. Вузівські кафедри, діяльність окремих духовиків-виконавців зумовила розвиток виконавських шкіл. Відтак на зміну виконавському синкретизму, що мав місце ще в ХІХ ст., поступово прийшла чітка фахова диференціація музикантів-інструменталістів, що позначилося, зокрема, на педагогічному репертуарі для духових інструментів.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть сформовані конструкційні особливості духового академічного інструментарію, а також активна діяльність виконавців-композиторів зумовили появу якісно нових інструктивно-художніх композицій для цих академічних інструментів. Їх найважливішою рисою стало використання технологічних труднощів не лише як педагогічної основи для технічного вдосконалення майстерності музиканта, але і як певного засобу створення художньо-образного змісту музики. У ХХ – на початку ХХІ ст. – це численні духові етюди і каприси соло (М. Платонов, В. Буяновський, І. Оленчик, В. Зверев, А. Скобелев, Б. Ковач, Е. Креспо, Я. Кларк, З. Ковпак та ін.), що є художньо-довершеними, образно-змістовними інструментальними композиціями соло, зберігають при тому інструктивний характер. Це було проявом еволюції духових інструментів у ХХ ст. від акомпануючих до солюючих.

Специфічний відбиток на духове академічне музично-виконавське мистецтво накладає об'єднання у творчій діяльності низки музикантів-духовиків композиторського, виконавського, педагогічного аспектів (І. Оленчик, Б. Ковач, Я. Кларк, В. Ротару, В. Буяновський, А. Візутті, Е. Креспо та ін.), що зумовлює особливу безпосередність взаємодії педагогічного та концертно-виконавського параметрів духового соло.

У підрозділі 3.4. *«Психофізіологічні особливості сценічно-одноосібного духового виконавства»* вказано, що виконавська практика у сфері духового соло засвідчує істотну психофізіологічну різницю між колективним процесом виконавства та сценічно-одноосібним творчим актом. У створенні художнього образу музикантом-солістом психофізіологічні особливості виконавського процесу відіграють особливо важливу роль. Адже творцем художньої концепції є лише один виконавець, крім того, вихід музиканта-соліста на концертну естраду неминуче супроводжується подоланням певного психологічного бар'єру.

Складної роботи музиканта-соліста потребують як фізіологічні, так і психологічні чинники одноосібної художньої виконавської практики. Основою психофізіологічних процесів під час виконання музики соло є правильне усвідомлення музикантом природи творів академічного інструментального соло, що передбачає самостійний погляд соліста на образно-художній зміст сольних композицій, на виконавські особливості їх представлення широкій слухацькій аудиторії. Уявлення про характер твору, особливості його драматургії, форми, образну своєрідність, які в оркестрових творах зумовлюються, зокрема, баченням диригента, в композиціях соло є цілком одноосібними. Водночас відсутність на індивідуальних заняттях музиканта-духовика концертмейстера, диригента, музикантів-ансамблістів також сприяє більшій творчій, отже, психологічній свободі митця-соліста, порівняно з музикантами-ансамблістами. Водночас музикування саме на духових професійних інструментах потребує активної роботи найбільшої кількості м'язів виконавця, утворює найбільш складну систему взаємодії між ними.

Психофізіологія виконавського процесу музиканта-духовика нерозривно пов'язана з іншими аспектами духового соло. Композитори, розуміючи творчу свободу сольного академічного музикування на духових професійних інструментах, вдаються до технологічно найскладніших прийомів у творах соло. А ускладнення його виражальної палітри породжує значні психофізіологічні перетворення в ході професійної виконавської практики сучасних духовиків, формування нових рефлексорних взаємозв'язків.

У Розділі 4 *«Духове соло в єдності композиторської та виконавської творчості: основні тенденції розвитку у ХХ – на початку ХХІ століть»* обране явище розглянуто комплексно, показано нерозривність композиторського й виконавського процесів, розкрито конкретно-історичну специфіку духового соло, воно осмислено як складова художньої культури епохи, що відобразила в собі всі її характерні процеси й тенденції.

У підрозділі 4.1. *«Взаємодія композиторської та виконавської творчості як чинник розвитку духового соло»* увагу зосереджено на вказаному комплексному розкритті духового соло, показано нерозривність цих аспектів духового соло в музичній практиці та необхідність і результативність такої взаємодії. Виявлення потенційних можливостей духових інструментів, пошуки їх нетрадиційних тлумачень, нових засобів виразності, не характерної для творів духового соло минулих періодів образності, жанрових і стильових синтезів нині здебільшого відбуваються у процесах взаємодії композиційного та виконавського процесів під час або спілкування різних творчих осіб, або поєднання названих

процесів у діяльності однієї особи. В останньому випадку володіння композитором певним духовим інструментом дозволяє йому максимально використовувати його виражальні можливості.

Творча діяльність низки музикантів набуває універсалізму, відтак рис певної системи, де елементами є її виконавський, композиторський, педагогічний аспекти. Поміж таких багатогранних музикантів, чия діяльність має істотний вплив на розвиток академічного духового соло, – М. Арнольд, Б. Ковач, І. Оленчик, А. Скобелєв, Ж. Міша, Р. Нода, А. Візутті, В. Буяновський, М. Платонов, В. Ротару, Х. Холлігер, В. Зверєв, Е. Креспо, Я. Кларк, З. Ковпак та ін. Однак, на відміну від попередніх історичних періодів, коли творча багатогранність певних митців була проявом нерозвиненості музичного духового мистецтва, отже, його синкретизму, нині вона є проявом синтезу, взаємного «притягання» різних сфер духового мистецтва внаслідок потужних пошукових, експериментаторських процесів.

Зазначено, що явище взаємодії композитора й виконавця в духовому мистецтві має глибокі історичні корені (наприклад, композитор В.-А. Моцарт – соліст-валторніст Зальцбурзької капели Й. Лейтгеб). Однак у ХХ ст. відбулися зміни у співвідношенні «композитор – виконавець», підготовлені його еволюцією в епоху Романтизму: завдяки створенню оригінальних виконавських текстів виконавець часто стає своєрідним співавтором музичного твору.

У **підрозділі 4.2. «Виконавські засоби виразності в аспекті інструментальної спеціалізації»** вказано, що складні художні завдання, які вирішуються у творах сучасного духового соло, відповідна різноманітність використовуваних засобів художньої виразності формуються відповідно до тембрової специфіки, звукових можливостей конкретних духових інструментів. Приміром, серед найбільш характерних засобів виразності у сучасних творах для флейти – наспівні інтонації, тобто створення своєрідного інструментального «солоспіву» (Поема Л. Дичко) і водночас використання різноманітної віртуозно-пальцевої техніки («Шлях великого поїзду» Я. Кларка), максимально широка палітра артикуляційних градацій (Партита для флейти соло Л. Дичко), багатозвучні комплекси [згаданий твір Я. Кларка, «*Nomo ludens I* для...» флейти (або кларнета чи саксофона) В. Рунчака], нетрадиційні прийоми гри (*frullato, key click, whistle tones, танграми, jet whistle, слен, trumpet sound*). Серед нових засобів виразності в наявних сьогодні творах для кларнета – мікроінтерваліка (Соната для кларнета соло Е. Денисова), використання як дрібної, так і крупної, комбінованої пальцевої техніки, прийому багатозвуччя («Інтер'ю на задану тему» В. Мартинюк) тощо. У цьому контексті виразно розкривається зміна чітко усталеного раніше статусу деяких інструментів (наприклад, у блискучій віртуозності п'єс для туби – її нове, солююче, концертне призначення).

Зазначені та інші прийоми гри, засоби виразності показано в контексті образного змісту, драматургії та ін. особливостей конкретних музичних творів для названих та інших дерев'яних і мідних духових інструментів. Наголошується, що результатом активного експериментування в другій половині ХХ ст. стало усвідомлення на межі ХХ – початку ХХІ ст. музикантами-духовиками традиційних засобів виконавської виразності як базових для

втілення емоційно-образної і драматургічної сутності твору та залучення новітніх засобів не в їх самоцінності, а, як правило, відповідно до художнього змісту конкретних композицій. Таким чином, втратив сенс образ виконавця як артиста, здатного насамперед дивувати, шокувати публіку (наприклад, видобувати багатозвучні звукові комплекси на інструменті одноголосої природи), нині він губить таке призначення силою домінуючого художньо-образного змісту, логіки драматургії музичного твору. Загалом на сучасному етапі відбувається взаємопроникнення та взаємозбагачення усталених і нових засобів виразності, що зумовлюється теперішньою художньою свідомістю композиторів, виконавців, реципієнтів, відображає багатогранну емоційно-образну палітру сучасного музичного мистецтва.

У *підрозділі 4.3. «Трансформації художньо-образного аспекту духового соло»* зазначено, що конструкційні вдосконалення духового інструментарію на попередніх історичних етапах, уможливлена цим участь духових інструментів у відтворенні складних художньо-філософських концепцій, починаючи від Л. Бетховена й, далі, упродовж епохи Романтизму, підготували якісні зрушення у ХХ ст. не лише на технологічному, але й на художньо-образному рівнях духового соло. У синтезі різнорідних творчих тенденцій відбулося не знане в попередні періоди розширення й оновлення естетико-художньої панорами духових композицій соло. Засобами її розкриття були не лише кристалізація нових особливостей музичної мови, але й трансформації у сфері музичної форми, жанрів духового соло, стильових параметрів зазначених композицій тощо.

Отже, провідне річище розвитку духового музичного інструментарію у ХХ – на початку ХХІ ст. спрямоване до його універсалізації, тобто досягнення такого рівня розвитку відповідними галузями композиторської творчості та виконавства, на якому виявляється здатність до створення найрізноманітніших самостійних художніх концепцій. Водночас у витлумаченій у такий спосіб універсалізації виразно виявляється індивідуалізація інструментального звучання, пов'язана з максимальним увиразненням неповторних рис як окремих духових інструментів, так і художньо-образного змісту конкретних творів.

Систематизація творів духового соло за їх образним змістом дозволила здійснити певні спостереження. Так, вибудовується ряд, де в послідовності груп творів відображено зменшення їх кількісного показника: композиції картинно-зображального, художньо-інструктивного, імпровізаційного та оповідно-декламаційного, медитативно-споглядального, ліричного спрямування. Замикає цей ланцюг група віртуозних та підкреслено епатажних п'ес. Указані спостереження дозволяють зробити наступні висновки. Велика доля композицій, де переважає картинна зображальність, що вперше стала типовою для музики Романтичної доби, засвідчує її виразну інерцію в духовому соло ХХ ст. Збільшення кількості п'ес інструктивного спрямування зумовлено необхідністю опанування нових технічних і виражальних завдань, які висунула музична практика ХХ ст. Наявність епатажних творів соло є одним зі свідчень того, що духові музика втратила маргінальний статус, піднялася до рівня, коли в ній почали відображатися характерні тенденції, які даються взнаки в різних сферах

художньої культури ХХ – початку ХХІ ст., як-от підвищений ступінь експериментаторства у постмодерний період.

Створену в роботі систематизацію композицій духового соло розкрито в аспекті інструментальної спеціалізації. Приміром, найбільше композицій картинно-зображального характеру написано для флейти та кларнета. При тому у флейтових творах соло, порівняно з кларнетовими, виразно розкрито емоційно-образну різноманітність. У композиціях для флейти соло найбільшою мірою виявлено також художньо-інструктивну спрямованість, адже флейта є найбільш «задіяним» композиторами духовим інструментом. Кларнет виразно розкривається у творах картинно-зображального та оповідно-декламаційного характеру. Дещо вузким є образно-емоційний діапазон творів соло для гобоя, фагота і саксофона (переважно імпровізаційні, художньо-інструктивні, оповідно-декламаційні). У творах для мідних духових інструментів також переважають картинно-зображальні композиції. Кількісний показник інших емоційно-образних градацій є мінімальним. Однак саме серед таких творів є оригінальні, часто виконувані твори (як-от «Каскади» для труби соло А. Візутті) та композиції, які особливо виразно засвідчують не властивий для цих інструментів у попередні періоди характер музичного мовлення (медитативно-споглядальні «Розпади» Л. Юріної та лірична «Арія» О. Щетинського для тромбона соло).

Здійснено виконавський аналіз низки художньо вагомих творів з метою розкриття багатства їх образної палітри, репрезентації нового – солюючого, рівноправного з колишніми «інструментами-лідерами» статусу сучасних дерев'яних та мідних духових інструментів, їх нового «образу» у свідомості музикантів та реципієнтів музичного мистецтва постмодерного та пост-постмодерного світу (зокрема «Сірінкс» К. Дебюссі для флейти соло, Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського).

Зазначено, що в українській музиці типологічні для духового соло в європейській музиці ХХ – початку ХХІ ст. тенденції виявились надзвичайно виразно. Це продемонстровано на прикладі виконавських аналізів творів Л. Дичко (Поема для флейти соло), Л. Колодуба («Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло), В. Рунчака («Homo ludens I для...» флейти або кларнета чи саксофона соло), В. Мартинюк («Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло).

У *підрозділі 4.4. «Специфічні риси духового соло в контексті мистецтва постмодернізму»* доведено, що духове соло залучено до провідних загальнохудожніх процесів і тенденцій, у ньому специфічно розкрито низку типологічних ознак мистецтва постмодернізму. Це – прояви неостилів (цикл «Посвяти» для кларнета соло Б. Ковача, де кожна з дев'яти п'єс присвячено певному композитору – Й.-С. Баху, Н. Паганіні, К. Дебюссі, М. де Фальї, Б. Бартоку та ін.), епатажний характер деяких творів [«Homo ludens IX (oboe: я і гобой), дев'ять невинуватих зупинок для „гуляючого” гобойста» для гобоя соло В. Рунчака]; діалогічність [що розкривається в найрізноманітніших аспектах – тяжіння до праці з уже існуючими текстами культури (діалог епох), звернення до інших світоглядно-філософських, художніх систем тощо]; комбінування найрізноманітніших аспектів духового соло, зокрема жанрових та стильових

(наприклад, етюд-картина «Зранку з високого замку» для саксофона-альта соло З. Ковпака, в якому інструментальна імітація солоспіву поєднується з ритмо-інтонаційністю джаз-року; Етюди-каприси Е. Боцца, де мають місце риси неоромантизму та неоімпресіонізму); прояви синтезу мистецтв (елементи театралізації в циклі «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло Б. Бріттена, п'єсах: «Арлекін» для кларнета соло К. Штокгаузена, «Баста» для тромбона соло Ф. Рабе, «Homo ludens IX (обое: я і гобой), дев'ять невинуватих зупинок для „гулящого” гобоїста» для гобоя соло В. Рунчака, «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло В. Мартинюк та ін.). До сценічного виконання композицій духового соло (приміром, «Арлекін» К. Штокгаузена) дедалі частіше залучається світлорежисура, інколи – хореографічне мистецтво («Сірінкс» К. Дебюссі).

У Розділі 5 «Систематика духового соло ХХ – початку ХХІ століть» здійснено жанрову й стильову систематизацію духового соло, також її розглянуто в персоналістичному аспекті.

У підрозділі 5.1. «Жанрова та стильова систематика композиторської творчості у сфері духового соло» зазначено, що найбільший кількісний показник стосується жанру програмної мініатюри (узагальнений та узагальнено-сюжетний типи програмності). Ця група творів включає композиції соло, написані як для дерев'яних, так і для мідних духових інструментів. Наступними (в бік кількісного зменшення) є такі жанрові групи: каприси, концертні етюди та фантазії (поміж яких кількісно домінують композиції для дерев'яних духових інструментів); сонати, сюїти та партити; поеми та концерти (для дерев'яних духових інструментів).

Жанрова панорама духового соло специфічно виявляється у творчості для різних інструментів. Максимальне жанрове розмаїття й водночас найбільша кількість композицій мають місце в репертуарі для флейти й кларнета. Значно меншу кількість творів написано для саксофона, фагота, гобоя, однак фагот «володіє» репертуаром, позначеним ширшим жанровим діапазоном (мініатюра, концертний етюд, соната, фантазія, каприс), ніж саксофон та гобой (мініатюра, соната, сюїта). Мідні духові інструменти, порівняно з дерев'яними, представлені значно скромнішою панорамою жанрів (мініатюра, фантазія, каприс).

Деякі твори соло позначені *синтезом музичних жанрів* (20 етюдів-прелюдій для флейти соло М. Платонова). У низці творів жанровий синтез поєднано із взаємодією різних видів мистецтва (як-от музики й літератури – «Монологи» для кларнета соло Е. Кшенека) та музики й інших сфер творчої діяльності (наприклад, журналістики – «Homo Ludens V – Інтерв'ю із заїкою або сім хвилин у трубу» для труби соло В. Рунчака) тощо.

Інтенсивно розвиваючись, починаючи з другої половини ХХ ст., духове соло втілило в собі низку провідних стилів, течій напрямів європейської музики ХХ – початку ХХІ ст., загалом відображаючи поліфонічність стильової панорами художньої культури цього часу. Це, як уже вказувалося, неостилі – неоромантизм («Фантазії» соло для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни, туби М. Арнольда), неокласицизм (Вісім п'єс для флейти соло П. Гіндеміта, «Танець кози» для флейти соло А. Онеггера, Сюїта «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло Б. Бріттена та ін.), необароко (Партита для флейти соло

Л. Дичко). Подібно до того, як романтизм нерозривно пов'язаний із осмисленням фольклорних джерел, прояви неоромантизму в духовому соло ХХ ст. мають однією зі своїх граней риси неофольклоризму (наприклад, вищезгадані «Українські витинанки» Л. Колодуба, цикл «З подорожніх вражень» для валторни соло В. Буяновського). В українській музиці творів, пов'язаних із трансформаціями романтичної тенденції, значно більше, ніж творів, пов'язаних із неокласицизмом. Тут дається взнаки специфічна риса української музики, де романтизм посів особливе місце внаслідок відображення в його сутнісних ознаках субстанціальних властивостей української ментальності. Значно меншою кількістю композицій представлено експресіонізм (концерт «Гра над прірвою» для кларнета соло Є. Станковича, «Розпади» для тромбона соло Л. Юріної, «І тромб повільно...» для туби соло С. Азарової та ін.).

Як і у сфері жанрової систематики, тут звертають на себе увагу найбільше стильове розмаїття творів, написаних для флейти й кларнета. Сольна творчість для саксофона, фагота й гобоя представлені більш обмеженою стильовою панорамою. Мідні духові інструменти значно поступаються дерев'яним як за чисельністю академічних композицій соло, так і за ступенем різноплановості стильових засад.

У підрозділі 5.2. «Жанрова та стильова систематика духового соло в аспекті персоналістичної композиторської та виконавської специфіки» вказано, що специфіка жанрової та стильової палітри академічного духового соло безпосередньо детермінована творчістю композиторів і виконавців, пов'язаних зі сферою духової музики. Отже, утвердження в музичній практиці тих чи інших жанрів зумовлено творчістю конкретних митців, як-от капрису – кларнетистом І. Оленчиком, концертного етюду – флейтистом М. Платоновим, фантазії – трубачем М. Арнольдом, сонати – фаготистом В. Поповим, сюїти – гобоїсткою Д. Боутон, п'єс соло імпровізаційного характеру – уругвайсько-німецьким тромбоністом, композитором та викладачем Е. Крєспо, французьким саксофоністом, композитором та педагогом Ж.-Д. Мішá, саксофоністом і композитором Р. Нодою.

Здійснено деякі спостереження й висновки щодо персоналістичного аспекту стильової систематики. Так, твори романтичної та неоромантичної спрямованості, що потребують романтичних рис «виконавського почерку», привертають більшу увагу солістів-духовиків. Адже процес сприйняття слухачами сценічно-одноосібної постаті музиканта-виконавця на інструменті одноголосої природи особливо актуалізує необхідність урізноманітнення музикантом темпу, досягнення тембрової багатогранності, динамічно-колеристичних особливостей для досягнення контакту з реципієнтом. Це спрямовує музиканта до емоційно-чуттєвої, проникливої виразності гри на інструменті. Звідси – актуалізація романтичного «почерку» музичного виконання, що визначає творчість найвідоміших представників академічного духового соло, а саме – В. Попова (фагот), Ж.-Д. Мішá (саксофон), А. Візутті (труба), Я. Кларка (флейта), І. Оленчика (кларнет), Х. Холлігера (гобой), В. Буяновського (валторна), Е. Крєспо (тромбон), Д. Флетчера (туба) та ін.

Натомість виняткова чіткість, точність у розкритті темпу, ритму, виконанні кожного штриха у виконанні творів епох Класицизму й Бароко залишається більшою мірою для педагогічного процесу та різного роду конкурсів, де виконавець має продемонструвати, насамперед, професійну майстерність, відповідний рівень виконавської культури у виконанні творів різних стилів.

Меншою мірою представлено також лірико-інтелектуальний стиль. Аналітичне заглиблення в особистісний світ композитора, психологічний, образний, драматургічний зміст виконуваної композиції створює підґрунтя для перебільшено-розумової, малоемоційної гри на інструменті. Цей виконавський стиль виявляється передусім у виконанні творів у жанрах поеми та монологу.

Виконавський почерк багатьох всесвітньовідомих музикантів-солістів ХХ – початку ХХІ століть характеризується експериментальністю та/або універсалізацією художньо-естетичного, стильового, жанрового параметрів художньо-творчого процесу.

У **Висновках** здійснено підсумки дисертаційного дослідження.

1. Духове соло є однією з найдавніших сфер музичного виконавства: його передумови губляться в глибині архаїчних періодів історії культури, нині ж воно є самодостатньою складовою музичної практики, відображає всі найхарактерніші риси сучасної художньої творчості. Відтак окремі його явища стали предметом уваги в численних працях з історії духового виконавства, методики викладання гри на духовому професійному інструментарії, історії створення та розвитку регіональних осередків духового академічного мистецтва, питань виконавської, педагогічної та композиторської творчості багатьох українських та зарубіжних композиторів тощо. Однак цілісного розгляду духового соло ХХ – початку ХХІ ст. у єдності композиторської та виконавської творчості дотепер не існувало.

2. У пропонованому дослідженні на основі існуючих у науковій літературі даних (значною мірою емпіричних), стосовних духового виконавства загалом, здійснено власні узагальнення й висновки щодо провідних тенденцій розвитку духового соло на різних історичних етапах. Простежено зародження передумов духового соло в найдавніші періоди, коли воно мало переважно утилітарну функцію, формування його як власне мистецького явища в Античну добу на основі міфології відповідного періоду та наукових праць із проблем Античної культури. Розкрито специфіку функціонування досліджуваного явища в епохи Середньовіччя та Відродження. Зокрема, вказано, що активізація сольної імпровізаційної віртуозності в ті часи стала однією з найфундаментальніших передумов академічного сценічно-одноосібного виконавства в наступні періоди.

Зазначено, що в епоху Бароко з'явилися перші, репертуарні дотепер твори-шедеври духового соло, які ознаменували першу кульмінацію тривалого історичного процесу формування духового соло, засвідчили, що вказане явище вперше набуло викристалізованих форм. Виявлено історичні суперечності функціонування духового соло в епохи Класицизму та Романтизму. З одного боку, відбувалися інволютивні процеси, позначені фактичною відсутністю духового соло на концертній естраді поряд із фортепіанними та скрипковими творами у виконанні музикантів-віртуозів. З другого, інструментальна реформа, ускладнення образного, музично-мовного, відтак технічного параметрів

оркестрової музики, отже, й партій духових інструментів, інструментальна спеціалізація, зростання духових виконавських шкіл, пов'язаний із цим початок усвідомлення індивідуалізації духових академічних інструментів – усе це підготувало докорінні якісні зрушення у сфері духового соло у ХХ столітті.

3. У ХХ ст. духові інструменти на новому витку історії розкрились як сольні. Вперше з часів Бароко вони стали рівноправним із музикою для інших «інструментів-лідерів» попередніх періодів (фортепіано, скрипка, віолончель). Уперше духове соло виступило в єдності його універсалізації-індивідуалізації – як сфера художньої творчості, якій підвладно втілення лише власними засобами різнопланових індивідуальних художніх картин світу, відображення глибинних музично-культурних і, ширше, загально-художніх процесів і водночас як явище, в межах якого виявляється неповторність конкретних творчих персоналій – авторів духових композицій соло та художньо-образних концепцій конкретних творів.

Досягнення такої якості зазначеною галуззю музичної творчості було результатом не лише попередніх етапів іманентного історичного процесу, але й зумовлювалося низкою детермінуючих чинників ХХ – початку ХХІ ст. Уже сам факт утвердження сольної духової музичної творчості як самодостатньої складової музичної культури, втілення в ній монологічності, філософічності, лірико-інтелектуальної спрямованості, неповторних нюансів суб'єктивних вражень і почуттів тощо було мистецьким проявом розкриття особистості в культурі ХХ – початку ХХІ ст. – усвідомленням непересічної цінності духовного світу людини в контексті соціальних та екологічних потрясінь.

Неповторна історична конкретика духового соло відобразила полістильову панораму художньої творчості епохи, що, своєю чергою, перевтілила в собі всю складність духовної аури гостро драматичного ХХ ст.

У дослідженні вказано, що важливими детермінантами духового соло аналізованого періоду є продовження конструкційних вдосконалень існуючого духового інструментарію та впровадження в сольну концертну практику нових духових інструментів (туба, альтова флейта, саксофон-баритон та ін.), відтак пошуки нових засобів виразності, прийомів гри, усвідомлення унікальності кожного духового інструмента, визначником якої є, насамперед, його тембр.

Базою інновацій на концертній естраді є педагогічний аспект духового соло, що значною мірою пов'язаний із вирішенням інструктивних завдань, технічним відпрацюванням новітнього арсеналу засобів художньої виразності, осмисленням нових можливостей кожного духового академічного інструмента, без яких неможливим є вирішення художніх завдань на концертній сцені.

У праці вперше здійснено спробу систематизації даних щодо психофізіології виконавського процесу духовика-соліста, наявних у науковій і навчально-методичній літературі, рефлексії над власним виконавським процесом та педагогічною діяльністю.

Осмилено становлення нових якостей духового соло ХХ – початку ХХІ ст. в діакронії – від утвердження їх у найвидатніших творах початку ХХ ст. через переважно екстенсивний розвиток уже усталених художньо-виражальних

засобів, до перенесення акценту на інтенсивність пошуків, експериментування в усіх аспектах духового соло, починаючи з 1960-х років.

4. Духову творчість соло розглянуто комплексно – в єдності композиторського й виконавського аспектів, що зумовлено специфікою музичної практики ХХ ст. – істотними змінами у співвідношенні в ній ролей композитора й виконавця, щільною взаємодією композиторського й виконавського аспектів у розвитку духового соло. Якщо в попередні періоди домінуючою була роль композитора, то у ХХ ст. музикант-інтерпретатор, унаслідок створення оригінальних виконавських концепцій, часто ставав фактичним співавтором музичного твору. Водночас композитори часто орієнтуються на конкретних виконавців, унаслідок чого в їхній співпраці відбувається процес уточнення важливих деталей щодо засобів виразності, розкриття можливостей інструмента, тих чи інших прийомів гри. Таким чином, нерозривність композиторського та виконавського процесів стала одним із визначників конкретно-історичної неповторності сучасного духового соло.

На прикладі творів українських і зарубіжних композиторів у роботі аналізуються найбільш типові, використовувані сьогодні новаторські засоби виразності (багатозвуччя на інструментах одноголосії природи, мікрохроматика тощо). Підкреслюється, що результатом тривалих пошуків новаторських засобів виразності, зокрема експериментів, що були пріоритетними в 1960–1980-х роках, є усвідомлення на межі ХХ–ХХІ ст. традиційних засобів як базових у розкритті художніх концепцій творів духового соло. Відповідно до художніх концепцій духових композицій соло усталені засоби та прийоми гри доповнюються новітніми, в тому числі експериментальними.

Відзначається не знане в попередні періоди розширення та оновлення образної палітри духового соло. Систематизовано та проаналізовано різні типи художньої образності в конкретних музичних опусах, зокрема, в контексті інструментальної спеціалізації.

Духове соло осмислено не лише в іманентному аспекті, але й у контексті провідних тенденцій, рис художньої культури епохи, зокрема, постмодернізму. Зазначено, що в духовому соло рельєфно виявляються властиві художній творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема постмодернізму, ознаки – присутність у ньому неостилів, мінімалізму, епатажності, діалогічності, комбінування найрізноманітніших параметрів музичного мистецтва (жанрових, стильових), поєднання музичного та інших видів мистецтва (театру, світлорежисури) тощо.

5. Здійснено жанрову та стильову систематику духового соло, розкрито її особливості в контекстах інструментальної спеціалізації та персоналістичної специфіки. Зазначено, що провідним жанром у репертуарі як дерев'яних, так і мідних духових інструментів є мініатюра (найрізноманітніші за емоційно-образним змістом та стильовою приналежністю твори). Це зумовлено комплексом іманентних і каузальних чинників, а саме: можливостями конкретного духового інструментарію, психофізіологією виконавського процесу музиканта-духовика, відповідністю природи духових професійних інструментів

тенденціям заглиблення в духовний мікрокосмос людини, естетиці мінімалізму в сучасній художній творчості тощо.

Указано, що у вітчизняному мистецтві найбільше творів перебуває в річищі стилів, течій, напрямів, пов'язаних із трансформаціями Романтизму. Ця обставина не лише є проявом його виняткового значення в українській музиці (що, своєю чергою, сягає специфіки національної ментальності), але й відображає своєрідність духового інструментарію – його одноголосу природу, що є найкращим виразником монологічності, лірики в музичному мистецтві.

Порушено питання розкриття жанрової та стильової систематики духового соло в персоналістичному аспекті, виявлено роль низки музикантів-виконавців в утвердженні в музичній практиці певних жанрів і стилів духового соло.

Наприкінці першої чверті ХХІ століття духове соло остаточно утвердилося в професійній європейській музичній культурі у взаємодії його різних складових – композиторської, виконавської, педагогічної тощо. Масштаби, мистецька цінність відповідного творчого доробку, рельєфне відображення в ньому провідних процесів і тенденцій розвитку художньої культури ХХ – початку ХХІ ст., участь духового соло в найрізноманітніших культурно-мистецьких сферах дозволяють переконливо стверджувати, що означений творчий феномен посів помітне місце в музичній культурі порубіжжя ХХ – ХХІ століть, має потужні перспективи подальшого розвитку.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.

Публікації у фахових виданнях

Статті у виданнях, внесених до наукометричної бази «Web of Science»

2. 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) [Сольна інструментальна практика доби Відродження як виконавська основа жанру музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва)]. *National academy of managerial staff of culture and arts herald*. 2014. Issue 2. P. 174–179.
3. Hromchenko V. Some features of genre palette and means of expression in the contemporary compositions for wind instruments (through the example of

- Dnepropetrovsk composers' works) [Особливості жанрової палітри та засобів виразності у сучасних творах для духових інструментів (на прикладі творчості дніпропетровських композиторів)]. *National academy of managerial staff of culture and arts herald*. 2016. Issue 3. P. 50–53.
4. Hromchenko V. The music for wind instruments solo at the epoch of Classicism [Музика для духових інструментів соло в епоху Класицизму]. *National academy of managerial staff of culture and arts herald*. 2018. Issue 2. P. 206–210.

**Статті в наукових фахових виданнях України,
внесених до міжнародних наукометричних баз**

5. Громченко В.В. Художня образність твору як основа еволюції виконавських засобів виразності (на прикладі Поеми для кларнета та фортепіано Л. Колодуба). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць НАКККіМ. 2012. В. 21. С. 22–27.
6. Громченко В.В. «Ното ludens I» для флейти (або кларнета чи саксофона) В. Рунчака: образна сфера та особливості її вираження. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць НАКККіМ. 2012. В. 22. С. 54–62.
7. Громченко В.В. Музика для інструмента соло: витоки становлення жанру (на прикладі виконавства на духових інструментах). *Вісник НАКККіМ*. 2013. № 3. С. 122–126.
8. Громченко В.В. Музика для інструмента соло у стародавньому світі (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць НАКККіМ. 2014. В. 25. С. 77–84.
9. Громченко В.В. Музика для інструмента соло: розвиток жанру в епоху середньовіччя (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць НАКККіМ. 2014. В. 32. С. 284–292.
10. Громченко В.В. Музика для інструмента соло. До проблеми специфіки жанру (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць ХДАДМ. 2014. В. 1. С. 12–17.
11. Громченко В.В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Культура і Сучасність* : Альманах НАКККіМ. 2014. № 1. С. 104–110.
12. Громченко В.В. Імпровізація як художня основа жанру музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць ХДАДМ. 2014. В. 2. С. 17–21.
13. Громченко В.В. Методологія та методи науково-дослідницької діяльності професора В.М. Апатського. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць НАКККіМ. 2014. В. 33. С. 12–20.

14. Громченко В.В. Психофізіологічні особливості виконання творів для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Вісник НАКККіМ*. 2014. № 4. С. 79–84.
15. Громченко В.В. Музыка для инструмента соло: к вопросу определения жанрового начала. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць ХДАДМ. 2014. В. 3. С. 16–19.
16. Громченко В.В. Специфіка використання засобів виразності у творах для інструмента соло (на прикладі «Інтерв'ю на задану тему» В. Мартинюк для кларнета соло). *Культура і Сучасність* : Альманах НАКККіМ. 2014. № 2. С. 83–88.
17. Громченко В.В. Твори для інструмента соло у сучасній музичній практиці: виконавський аспект. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць НАКККіМ. 2014. В. 26. С. 31–38.
18. Громченко В.В. Художня образність як основа еволюції засобів виразності (на прикладі твору «Українські витинанки» для гобоя або саксофона Л. Колодуба). *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. В. 1 (4). С. 120–123.
19. Громченко В.В. Жанр як засіб музичної виразності (на прикладі творів для духових інструментів соло). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. В. 2 (5). С. 140–144.
20. Громченко В.В. Семантика речовини інструмента як жанровий критерій музики соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. № 1. С. 116–120.
21. Громченко В.В. On the problem of synthetic nature of sound generating machine of a wind instrument musician (performing and pedagogical aspects) [До проблеми синтетичної природи звукоутворюючого апарату музиканта-духовика (виконавський та педагогічний аспекти)]. *Вісник НАКККіМ*. 2017. № 2. С. 79–82.
22. Громченко В.В. Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект). *Культура України* : зб. наук. праць ХДАК. 2018. В. 61. С. 24–31.
23. Громченко В.В. To the question functional designation of ancient wind instrumentation [До питання функціонального означення доісторичного духового інструментарію]. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць ХДАДМ. 2019. № 1. С. 65–68.
24. Громченко В.В. Метроритмічна пульсація як складова виконавської майстерності музиканта-духовика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць ХДАДМ. 2020. № 1. С. 36–39.

Статті в наукових фахових виданнях України

25. Громченко В.В. Композитори мангеймської школи та їх роль у становленні виразових можливостей кларнета (на прикладі концерту B-dur для кларнета з оркестром Я. Стамиця). *Музичне мистецтво і культура* : Вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. 2008. В. 9. С. 295–302.
26. Громченко В.В. Духова музика України у світлі сучасних наукових досліджень. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. ЛДКіМ. 2009. В. 10. С. 111–119.
27. Громченко В.В. Кларнет першої половини XVIII століття: особливості трактування інструмента (на прикладі Увертюри D-dur для двох кларнетів та валторни Г.Ф. Генделя). *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. ЛДКіМ. 2009. В. 11. С. 125–135.
28. Громченко В.В. До питання активізації роботи над тембром у виконавців на дерев'яних духових інструментах. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. ЛДКіМ. 2010. В. 13. С. 133–139.
29. Громченко В.В. Особливості музичного мовлення в інструментальній творчості Л. Дичко (на прикладі Поєми для флейти соло). *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. ЛДКіМ. 2011. В. 18. С. 58–65.
30. Громченко В.В. Дисципліна «Клас оркестрової майстерності» у системі сучасної вітчизняної музичної освіти. *Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. В. 100: Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні. С. 67–76.
31. Громченко В.В. Соло як жанровий феномен духового академічного виконавства (до визначення проблеми). *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. 2016. № 1 (53). С. 18–23.

Статті в наукових фахових зарубіжних періодичних виданнях

32. Громченко В.В. О роли инструктивного материала в развитии жанра музыки для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства). *Искусствознание: теория, история, практика* : научно-практ. журнал ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. 2014. В. 3 (10). С. 14–20.
33. Громченко В.В. Основные направления и специфика научно-исследовательской работы в Днепропетровской консерватории им. М. Глинки. *Искусствознание: теория, история, практика* : научно-практ. журнал ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. 2015. В. 2 (12). С. 23–30.
34. Громченко В.В. Вопросы взаимодействия традиционных и современных средств выразительности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. *Изучение искусств и культуры: история, теория, практика* : научно-практ. журнал Академии музыки, театра и пластических искусств Молдовы. 2015. № 3 (26). С. 74–80.

35. Громченко В.В. Соло как жанровый феномен европейской художественной культуры рубежа XX – XXI столетий. *Искусствознание: теория, история, практика* : научно-практ. журнал ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского. 2015. В. 3 (13). С. 23–30.
36. Громченко В.В. Дуальность художественного образа как проблема истолкования произведения (на примере Трех пьес для кларнета соло И.Ф. Стравинского). *Искусствознание: теория, история, практика* : научно-практ. журнал ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. 2017. В. 2 (19). С. 51–58.
37. Громченко В.В. Специфика применения громкостной динамики в музыке (на примере духового академического исполнительства). *Искусствознание: теория, история, практика* : научно-практ. журнал ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. 2017. В. 3 (20). С. 7–12.
38. Hromchenko V. To the question about structurally-logical particularity of musical composition's performing analysis [К вопросу структурологической специфики исполнительского анализа музыкального произведения]. *Искусствознание: теория, история, практика* : научно-практ. журнал ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. 2019. В. 2 (25). С. 47–56.

Апробація результатів дисертаційного дослідження

Статті в наукових виданнях України, внесених до міжнародних наукометричних баз

39. Громченко В.В. До питання символіки музики Й.-С. Баха (на прикладі Партити a-moll для флейти соло). *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2017. В. 12. С. 52–66.
40. Громченко В.В. Духове соло в музиці романтизму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2017. В. 13. С. 105–117.
41. Громченко В.В. Своєрідність засобів виразності саксофона у творах духового соло. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. праць РДГУ. 2019. В. 11. С. 97–100.
42. Громченко В.В. Специфіка використання засобів виразності у творах духового соло (на прикладі циклу «З подорожніх вражень» для валторни соло В. Буяновського). *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2018. В. 14. С. 96–110.
43. Громченко В.В. Твори для туби соло як квінтесенція композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2018. В. 15. С. 127–137.
44. Громченко В.В. До проблеми самоактуалізації митця у світлі мистецького синтезу (творчо-виконавський аспект). *Музикознавча думка*

- Дніпропетровщини* : зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2019. В. 16. С. 120–129.
45. Громченко В.В. Неоімпресіоністські риси у творчості Ежена Боцца (на прикладі творів духового соло). *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2019. В. 17. С. 82–92.
46. Громченко В.В. Індивідуально-практична своєрідність предмета «Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар». *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. праць РДГУ. 2020. В. 12. С. 127–130.

Розділ у колективній монографії

47. Громченко В. В. Українське соло східноєвропейського етномузикознавчого формату. *European vector of modern cultural studies and art criticism: the experience of Ukraine and the Republic of Poland* : Collective monograph. Riga: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. P. 20–37.

Статті в інших наукових виданнях, тези наукових доповідей

48. Громченко В.В. Контраст как жанрообразующая функция в музыке для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства). *Диалог культур* : сб. науч. статей Гюмрийского филиала Ереванской гос. конс. им. Комитаса. 2015. С. 217–222.
49. Громченко В.В. Синтез мистецтв як жанровий критерій інструментального соло (на прикладі творів для духових інструментів). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. праць РДГУ. 2016. В. 8. С. 55–59.
50. Громченко В.В. До питання жанрово-стильової систематики творів духового соло (виконавський аспект). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. праць РДГУ. 2018. В. 10. С. 53–57.
51. Громченко В.В. Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки: сучасність. *Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки (1898–2018)*. 2018. С. 241–271.
52. Громченко В.В. Дніпропетровська «Музика без меж»: відроджуючи традиції – створюємо майбутнє. *Музика*. 2013. № 3. С. 30–31.
53. Громченко В.В. К вопросу диалогичности жанра музыки для инструмента соло (на примере сонаты для кларнета соло Э. Денисова). *Художественное произведение в современной культуре: творчество - исполнительство - гуманитарное знание* : сб. науч. статей II Междунар.

- науч.-практ. конф. 24 марта 2014 г. ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2014. С. 81–90.
54. Громченко В.В. Твори жанру музики для інструмента соло у формуванні професійної майстерності виконавця. *Мистецька освіта: традиції і новації*: тези Міжнар. наук. конф. 16–17 жовтня 2014 р. МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. С. 26–28.
55. Громченко В.В. К вопросу семантики вещества инструмента как жанрового критерия музыки соло (на примере духового исполнительства). *Искусство и культура современной России: траектории творчества, науки, образования*: сб. науч. статей Междунар. науч.-практ. конф. 27 ноября 2015 г. ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2015. С. 95–102.
56. Громченко В.В. К вопросу универсализации художественной культуры XX столетия. *Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства*: сб. науч. статей Междунар. науч.-практ. конф. 29 декабря 2016 г. ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2016. С. 16–21.
57. Громченко В.В. Феномен авторського стилю Валентини Мартинюк (на прикладі «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло). *Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України*: зб. наук. статей Міжнар. наук. конф. 25 травня 2017 р. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2017. С. 406–413.
58. Громченко В.В. Духове соло як засіб розвитку творчих здібностей музиканта. *Сучасна освіта: методологія, теорія, практика*: зб. матеріал. І Всеукр. наук.-практ. конф. 12 квітня 2018 р. МГПІ «Бейт-Хана», 2018. С. 144–147.
59. Громченко В.В. До питання своєрідності когнітивної функції музично-виконавського мистецтва (педагогічний аспект). *Сучасна освіта: методологія, теорія, практика*: зб. матеріал. II Всеукр. наук.-практ. конф. 12 березня 2019 р. МГПІ «Бейт-Хана», 2019. С. 135–136.
60. Громченко В.В. До проблеми самоактуалізації митця в сучасному полікультурному просторі. *Актуальні філософські, політологічні та культурологічні проблеми розвитку людини і суспільства у динамічному та глобалізованому світі*: зб. матеріал. Міжнар. наук.-практ. конф. 8–9 лютого 2019 р. ТНУ ім. В.І. Вернадського, 2019. С. 42–44.
61. Громченко В.В. Інформальна освіта в контексті самоактуалізації митця. *Педагогіка мистецтва для культурного зростання особистості впродовж життя*: зб. матеріал. Міжнар. наук.-практ. конф. 7–9 листопада 2019 р. МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2019. С. 43–45.
62. Громченко В.В. Інформальна освіта як складова професійної діяльності викладача музичного мистецтва. *Сучасна освіта: методологія, теорія, практика*: зб. матеріал. III Всеукр. наук.-практ. конф. 12 березня 2020 р. МГПІ «Бейт-Хана», 2020. С. 173–175.
63. Hromchenko V. Student's independent work on subject «History of performing art in wind instruments» [Самостійна робота студента з

дисципліни «Історія виконавського мистецтва на духових інструментах»]. *Higher education internationalization. Methods of the organization of the education process in the area of cultural studies and arts in Ukraine and EU countries* : тези матеріал. міжнар. наук. та пед. стажування 20 січня – 28 лютого 2020 р. Cuiavian University in Wloclawek (Republic of Poland), 2020. P. 32–35.

АНОТАЦІЇ

Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). – Монографія.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2020. 304 с.

Роботу присвячено вивченню європейської сольної духової композиторської та виконавської академічної творчості ХХ – початку ХХІ ст. У праці проаналізовано процеси її формування в рідні камерно-інструментального музикування. Здійснено огляд історії одноосібного виконавства на духових академічних інструментах від найдавніших часів до початку ХХ століття. Окреслено найбільш характерні тенденції розвитку академічної духової сольної практики в композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. Здійснено систематику сучасної сольної академічної духової творчості. Визначено специфіку одноосібної концертної духової практики, здійснено спробу дослідження її психофізіологічного аспекту. Висвітлено дидактичне значення композицій духового соло в контексті сучасного музично-освітнього процесу. Проведено виконавський аналіз найбільш виконуваних академічних композицій соло для духових дерев'яних і мідних інструментів. Створено реєстр зазначених творів, що репрезентують трьохсотлітній хронологічний діапазон: ХVІІІ – початок ХХІ століть включно.

Ключові слова: духове соло, композитор, виконавець, музичний твір, інструмент, тембр, жанр, стиль, засоби виразності, художня образність, синтез мистецтв.

Громченко В.В. Духовое соло в европейском академическом композиторском и исполнительском творчестве ХХ – начала ХХІ века. (тенденции развития, специфика, систематика). – Монография.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рыльского НАН Украины. Киев, 2020. 304 с.

Работа посвящена изучению феномена соло в европейском академическом духовом композиторском и исполнительском искусстве. Непосредственным предметом изучения являются наиболее характерные тенденции развития

духового соло в композиторском и исполнительском творчестве XX – начала XXI века. В работе выявлены процессы его исторического формирования в русле камерно-инструментального исполнительства. Освещена история сольного академического исполнительства на духовых инструментах от древних времён до начала XX века включительно. Выявлены ведущие тенденции развития академической духовой сольной практики в композиторском и исполнительском творчестве XX – начала XXI века. Осуществлена систематика современного сольного академического духового творчества. Раскрыта специфика индивидуальной концертной духовой практики, сделана попытка исследования её психофизиологического аспекта. Выявлено дидактическое значение композиций духового соло в контексте современного музыкально-образовательного процесса. Проведен исполнительский анализ наиболее исполняемых академических композиций соло для духовых деревянных и медных инструментов. Создан реестр основных, наиболее исполняемых произведений соло для духовых инструментов, которые представляют трёхсотлетний хронологический диапазон: XVIII – начало XXI столетий включительно.

Исследование состоит из пяти разделов. В первом разделе проведен анализ научной литературы по теме диссертации. Основную ее группу составили труды, посвященные проблемам духового академического музыкально-исполнительского искусства. Во втором разделе рассмотрены исторические этапы развития духового соло от древних времен до начала XX столетия в контексте истории европейской академической музыкальной культуры. Выявлены наиболее характерные тенденции его эволюции. Подчеркивается, что активность процесса развития концертной индивидуальной духовой практики существенно ослабевает в XIX столетии, в период расцвета романтического ансамблево-оркестрового исполнительства. В третьей, четвертой и пятой главах раскрывается специфика духового соло XX – начала XXI столетий. В третьей главе рассматривается комплекс каузальных и имманентных детерминант ведущих тенденций его развития. Четвёртый раздел посвящен анализу феномена духового соло в единстве композиторского и исполнительского творчества, осмыслению его в контексте эстетики постмодернизма. В пятом разделе осуществлена систематика духового соло в жанровом и стилевом аспектах. Отмечено существенное преобладание жанра миниатюры (программная пьеса), а также романтического исполнительского стиля.

Данные диссертационной работы могут быть использованы в научной, практической исполнительской, композиторской и педагогической деятельности, а именно в учебных курсах: «История исполнительства на духовых инструментах», «Методика преподавания игры на духовых инструментах», в специализированных классах всех духовых академических инструментов музыкальных учебных заведений различных уровней аккредитации.

Ключевые слова: духовое соло, композитор, исполнитель, музыкальное произведение, инструмент, тембр, жанр, стиль, средства выразительности, художественная образность, синтез искусств.

Hromchenko V.V. Wind solo in the European academic composer and performing creativeness of the 20th – the beginning of the 21st centuries (tendency of development, specifics, systematics). – Monograph.

The dissertation for attaining science degree of doctor of arts criticism, specialty 17.00.03 – Musical Art. – M. Rylskyy Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences in Ukraine. Kyiv, 2020. 304 p.

The investigation is devoted to studying of phenomenon solo in European wind academic composer and performing creation. The processes it's forming are detected by author in direction of chamber-instrumental performing into this investigation. Researcher discloses the bright monologic directionality for this sphere of wind professional composer and performing artistic practice. The history of individual performing solo on wind academic instruments is opened by scientist from the most ancient times and to the beginning of the XXI century. Fundamental characteristic tendencies for developing of academic wind practice solo in composer and performing aspects are noted by author of the exploration. The archive of main the most performing compositions solo for wind academic instruments is generated by investigator in this scientific work. These musical masterpieces solo represent the chronological diapason from XVIII – to the beginning of the XXI century including. The systematization of contemporary creation for academic wind instrumental solo is implemented by explorer. Particularity of individual concert wind practice as well as its psychological aspect is denoted by investigator into this dissertation. The didactical significance for compositions of wind instrument solo is revealed into context of the modern musically educational process. The profound performing analysis of the most renowned wind masterpieces solo for professional wind wood and brass instruments is made by researcher into this academic scientific investigation.

The key words: wind instrument solo, composer, performer, musical composition, instrument, timbre, genre, style, expressive means, artistic imagination, synthesis of arts.

Підписано для друку 22.07.2020.
Формат 60×84 1/16. Папір офсетний.
Друк цифровий. Ум. друк. арк. 2,33.
Наклад 100 примірників.
Зам. № 168.

Надруковано у друкарні ПП «ЛІРА ЛТД»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру № 6042 від 26.02.2018.
49017, м. Дніпро, вул. Наукова, 5,
тел./факс: +38 (056) 731-96-59, (067) 561-57-05
dnipro.lira@gmail.com | lira.dp.ua

