

19. Sapir, E. (1993). Selected works on linguistics and cultural studies. Moscow [in Russian].

20. Smirnov, I. V. (1986). Art of the ballet master. Moscow: Enlightenment [in Russian].

21. Fokin, M. (1981). Against the stream. Articles, interviews and letters. Leningrad: Art, [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.09.2018

УДК 78.03+78.087.1/78.087.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–286–301

Ірина Володимирівна Форманюк

<http://orcid.org/0000–0002–2523–2858>

старший викладач кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ СОЛО: ВІД ДАВНІХ ФОЛЬКЛОРНИХ ПРОЯВІВ ДО БАРОКОВИХ ФОРМ

***Мета роботи.** У статті аналізуються шляхи визначення фігури сольного виконавця, статусу інструментального соло та його інструментарію в історичному аспекті. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого методів, які утворюють єдину методологічну основу.*

***Наукова новизна** статті полягає у виявленні конкретних філософсько-естетичних, соціально-психологічних і власне музичних та музично-інструментальних факторів впливу на формування жанру інструментального соло. **Висновки.** Принцип сольного інструментального висловлення формувався поступово у зв'язку з консолідацією індивідуального начала у вказаних аспектах. Саме в музично-інструментальній сфері прогресуючі принципи солювання формували вектори розвитку музичного мислення в цілому. Між сольними висловленнями інструментів (артистів) і жанром інструментального соло — тривалий історичний шлях і якісна трансформація когнітивного порядку.*

***Ключові слова:** музично-інструментальне соло, солювання, інструментальне виконавство, музичний інструментарій, агон, особистість, артист, інструментальний професіоналізм, концерт.*

Форманюк Ирина Владимировна, старший преподаватель кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Музыкально-инструментальное соло: от древних фольклорных проявлений к барочным формам

Цель работы. В статье анализируются пути становления фигуры сольного исполнителя, статуса инструментального соло и его инструментария в историческом аспекте. **Методология исследования** заключается в применении компаративного, эстетико-культурологического, исторического, музыковедческих методов, которые образуют единую методологическую основу. **Научная новизна** статьи выражается в выявлении конкретных философско-эстетических, социально-психологических и собственно музыкальных и музыкально-инструментальных факторов влияния на формирование жанра инструментального соло. **Выводы.** Принцип сольного инструментального высказывания формировался постепенно в связи с консолидацией индивидуального начала в указанных аспектах. Именно в музыкально-инструментальной сфере прогрессирующие принципы солирования формировали векторы развития музыкального мышления в целом. Между сольными высказываниями инструментов (артистов) и жанром инструментального соло — длительный исторический путь и качественная трансформация когнитивного порядка.

Ключевые слова: музыкально-инструментальное соло, солирование, инструментальное исполнительство, музыкальный инструментарий, агон, личность, артист, инструментальный профессионализм, концерт.

Formanyuk Iryna Volodymyrivna, Senior Lecturer of the Department of Folk Instruments of the Odessa National Musical Academy A. V. Nezhdanovoy

Musical and instrumental solo: from ancient folklore manifestations to baroque forms

Aim of the work. The article analyzes the ways of becoming a solo artist, the status of an instrumental solo and its instruments in a historical aspect. **The research methodology** is the use of comparative, aesthetic and cultural, historical, musicological methods, which form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the article is expressed in the identification of specific philosophical and aesthetic, socio-psychological and actually musical and instrumental factors of influence on the formation of the instrumental solo genre. **Conclusions.** The principle of solo instrumental expression was formed gradually in connection with the individual principle consolidation in these aspects. It was in the musical and instrumental sphere that the progressive principles of soloing formed the vectors for the development of musical thinking in general. Between solo statements of instruments (artists) and the genre of instrumental solo there is a long historical path and a qualitative transformation of the cognitive order.

Keywords: musical and instrumental solo, soloing, instrumental performance, musical instruments, agon, personality, artist, instrumental professionalism, concert.

Актуальність теми роботи. Італійське слово «solo» (від латинського solus — один, єдиний) у музичній термінології означає: «музичний твір для одного виконавця» або «самостійний виступ» такого виконавця — інструменталіста або вокаліста — «з супроводом або без нього»; також — «самостійну партію або епізод, який виконує соліст» у творах для колективного виконання» [21], партії інструменту / голосу в жанрі концерту (їх виконавці називаються солістами). Витоки соло як уособлення особистісного виділення (в контекстному діалозі або поза ним, але з необхідністю поступового розвитку внутрішньодіалогічного процесу) сягають корінням у глибоку давнину, хоча свій повноцінний розвиток отримали вже за часів доби Просвітництва та Нового часу. Навіть у ритуальних, дозвільних, трудових процесах часів соціально-культурної єдності необхідним був певний координуючий, стратегічний центр, лідер. І якщо, наприклад, у хореографії «історія розвитку сольного виконавства (під власний акомпанемент співу або інструменту. — *І. Ф.*) починається з появою професійних служителів культу» — жерців, шаманів, волхвів [14, с. 65], то у музиці процес виділення сольних інструментальних форм відбувався значно пізніше і був пов'язаний зі складною і тривалою (тисячоліття) автономізацією музики, а потім — музичного інструменталізму, з одного боку. З іншого боку, ця більш ніж тривала хода до етапу музично-інструментального соло мала свої історичні, зокрема музично-історичні, інструментально-органологічні, філософсько-естетичні й соціально-психологічні вектори уособлення. Їх окреслення складає актуальний аспект сучасних музикознавчих досліджень і постає предметом нашої статті.

Мета дослідження — виявити шляхи визначення фігури сольного виконавця, статусу виконавської акції та її інструментарію в музично-інструментальній культурі в історичному аспекті.

Виклад основного матеріалу. В. Громченко відсилає у пошуках формування музики для інструментів соло до «часів створення музичного інструментарію» [4, с. 123], пов'язаного з трудовою діяльністю. І. Мацієвський обґрунтовує таку позицію спираючись на власний польовий фольклорний досвід та історичні дані, стверджуючи, що «трудова інструментальна музика» належала, поруч з «трудовими піснями (жіночими або чоловічими, сольними або груповими), до найдавніших жанрів фольклору» [16, с. 44]. Трудові пісні — принципово колективні, формуються за принципом: зайняті руки, вільні голоси. Функціонально ж споріднені їм «родинні явища інструментальної музики поширені значно рідше і структуруються інакше... Можна вважати

поодинокими факти супроводу колективного трудового акту грою на флейті, гармоніці, скрипці або сопілці» [16, с. 44]. Але важливим для нас є те, що мова в такому випадку йде «не про колективне, а про індивідуальне (ще не сольне. — *І. Ф.*) виконавство спеціально призначеного для цього музиканта, свого роду професіонала. Існування співаків-солістів в такій функції — явище взагалі виняткове і може бути пояснене, в усякому разі на східнослов'янських землях, впливом *інструментального професіоналізму* (курсив наш. — *І. Ф.*)» [16, с. 44].

Втім музичний матеріал первісного часу — «примітивні постукування або награвання аж ніяк не можна назвати музикою у повному значенні цього слова» [4, с. 123]. Звичайно, той «музичний матеріал», по-перше, був невідривний від синкретичного дійства (трудового або ритуального); по-друге, не містив того смислового навантаження, яке несе у собі «мистецтво упорядкованого інтонування художнього змісту» [4, с. 123], а головне — того змісту, мислеформи, якими сьогодні наділене інструментальне висловлення-самовираження, зокрема й сольне. В мисливській і скотарській сферах, за необхідності приховування людського голосу — за його межами (з використанням неприродних його регістрів, незвичайних прийомів звуковидобування, свисту, клацань язиком тощо) або за допомогою природних чи спеціально виготовлених знарядь — виявилася потреба у чисто інструментальному музикуванні.

Широке прикладне значення перших музичних інструментів, спрямоване на сигнальні функції (військові, мисливські, пастуші; це як правило духові, звук яких, гучний та пронизливий, більш пристосований для відкритих просторів, та ударні), на організацію колективної праці, на обрядові дії, на дозвільні заходи, створило сприятливі умови «вживлення» музичних інструментів практично у всі сфери людського життя ще з первісних часів, а також — їх постійному удосконаленню і набуттю великого символічного значення [22]). Від інструмента та від виконавця вимагалися інтонаційна чіткість передачі сигналу, який «подекуди набував складного мелодійного та ритмічного рисунку. Мистецтво звуковидобування звукового сигналу потребувало спеціального тривалого удосконалення, розвинутої професіоналізації певних груп музикантів» [9, с. 57] та окремих виконавців (ще не солістів у прямому значенні слова, адже сама сигнальна функція була спрямована на координацію заради спільної дії).

Втім подібна виконавська професіоналізація набувала все більш високих художніх критеріїв: чим майстерніше вимовлялися сигнали,

«тим більш успішною ставала трудова діяльність, і, відповідно, більш ефективним ставав труд» [9, с. 57]. Таким чином, М. Імханицький доходить висновку про «поступове виділення у сфері сигнальних відпочатку інструментів функції естетичної організації відпочинку» [9, с. 57], можливості «скоротати дозвілля» і навіть — «вилити душу» (Б. Асаф'єв [3, с. 102]). Б. Асаф'єв диференціює ці дві потреби вже у фольклорній музиці, вказуючи, з одного боку, на «лінію сходження від найпростіших інтонацій, викликаних практичною, життєвою необхідністю, до потреб давнього язичницького культу, потім — за іншим напрямом, емоційним, — до вираження у пісні (як і в інструментальній мелодії, награві. — *І. Ф.*) спільних даному сімейству або побутовому укладу настроїв і переживань»; з іншого — на «надпобутовий, але не позапобутовий» характер музичної системи фольклору, на неминучість «надбудови», уособлення музичного «цеху», спеціалістів — представників виконавської майстерності [3, с. 103]. Б. Асаф'єв тут наводить цікаве порівняння музичного виокремлення жебраків-сліпців у слов'янському фольклорі з подібними процесами у живописі — з іконописцями. Ті й інші ставали і на шлях відповідної життєвої моделі, пов'язаної з молитовністю, покаєнням (тобто певними чернецькими рисами), відсутністю власності, але не позбавленої у музикантів й світської жартівливості або лірики. Жанрові вподобання таких музик спиралися, передусім, на *сольну* вокально-інструментальну епіку. Відзначимо, що такі музики обирали для супроводу своїх піснеспівів, а також інструментального втілення щипкові інструменти (передусім багатострунні — арфи, кіфари, гуслі, бандури тощо, але і грифові теж — європейські лютні, середньо-азіатські домбри тощо).

М. Імханицький стверджує, що на відміну від локального характеру побутування сигнальних інструментів, дозвільні — створювані для естетичної організації відпочинку — набували більш широкого розповсюдження [9, с. 58] і певної універсалізації за засобом звуковидобування. Дослідник має на увазі так звані тамбуроподібні (до яких відноситься і домра) — щипкові з грифом, які мають свої взірці у всіх народів світу. Вчений пояснює це тим, що необхідність їх створення пов'язана з таким «засобом організації відпочинку, за допомогою якого людина могла виразити потребу у русі, реалізувати свої м'язово-моторні відчуття» [9, с. 58]. Якщо в ліричних піснях та інших жанрах, пов'язаних зі спокійним станом тіла, обсяг наспіву може бути тривалим, з запасом дихання (і тоді інструмент підтримує голос

або може його акустично замінювати, і це чудово виконували духові, вплітаючись у підголоскову тканину голосів або замінюючи їх цілком на повітряному просторі), то під час руху необхідно чітко організувати розчленування наспіву, його короткість; створити чітку періодичність акцентів, розподілити рухи, організовуючи їх навколо певної групи акцентів. Саме тут значення інструмента, іманентно схильного до вказаної метро-ритмічної дискретності, сильно збільшується. Найбільш вправними тут є ударні та щипкові, конструктивно здатні до метричної пульсації, що викликає активізацію руху. Але щипкові мають перевагу через можливості накладання ритму на звуковисотну основу, звуковисотне порівняння акцентів, що емоційно та естетично підсилює сприйняття і вказаний руховий імператив. Такі виразові «понадвміння» інструментів у порівнянні з голосовим співом склали певну основу і для сольного інструментального висловлення у подальшому розвитку музики (необхідне і неминуче вміння «співати» подібно голосу значно удосконалені інструменти надолужують вже під час розквіту сольного інструментального виконавства у ХІХ столітті). До речі, перші, точкові сольні виступи на домрі (у супроводі гітари, арфи, оркестру), в рамках концертів оркестру або інших сольстів та ансамблів, у перші два десятиріччя ХХ століття презентували невеликі інструментальні мініатюри кантиленного плану, демонструючи співучість на тремоло [15, с. 133] (саме ця якість слугувала причиною удосконалення скоморошої домри В. Андрєєвим і введення домрової групи до оркестру як поліфонічного начала на додаток до дискретно-ударних, гомофонних балалайок).

Сакральний простір, у якому здавна використовувались музичні інструменти (через приховування людського голосу передусім), чіткою окресленістю певним чином нагадує сценічний, з протиставленням вершителя та учасників (як і зона побутової діяльності). Є. Дуков стверджує, що в період ранньої, додержавної соціальності з характерним позаособистим характером мислення і життя формуються типи професіоналізму, які в подальшому ляжуть в основу професії артиста. Тут «виникає статус особливого роду діяльності і система відбору осіб, які мають право брати участь в ній, яка має форму ініціації» [7, с. 145]. Визначаються фігура виконавця, статус виконавської акції та її інструментарій, а специфічна ініціація і надалі «є однією з найважливіших складових харизми артиста протягом всієї історії цієї професії» [7, с. 145] (так формується соціальна функція і необхідність майбутнього мистецтва, а також соло). Відбувається закріплення сфер

священного і розважально-дозвільного (в тому числі їх просторово-часових, функціональних, естетичних, майбутніх духовно-катартичних координат) за конкретними особами, «ініціація і спосіб життя яких різко контрастує з характерним для інших членів колективу». В обох сферах «працює» індивідуально харизма артистів (лідерів-солістів), однак провідною формою ініціації в другій галузі є змагання» [7, с. 145].

Повертаючись до первісної дозвільної музичної практики, слід вказати на спостереження О. Лосева щодо твердження Аристотеля про виникнення музичної теорії (незрівнянно високої у порівнянні з практичною грою на інструментах) саме тоді, «коли у людей з'явилося дозвілля, що дало можливість займатися уможливленими дисциплінами» [13, с. 621]. Отже, якщо Платон «відкидав практичну гру на музичних інструментах («голу музику») як скільки-небудь серйозне заняття, то Аристотель... здатний побачити в ній якийсь філософський сенс. Так, в «Нікомаховій етиці» Аристотель говорить про звичайних гравців на кіфарі, мета яких — сама ця гра на кіфарі, і «серйозних» (σπουδαίοι) гравців на кіфарі, віртуозів, мета яких — добре грати на своєму інструменті» [13, с. 621], тобто виявляти виконавську майстерність і особистісні якості. Через 12–13 століть «філософський сенс» постане сутнісною характеристикою мистецтва музики, зокрема й її сольної-інструментальної висловлювань.

Свята становили найважливішу, якщо не головну частину релігійного догоджання богам і були неодмінним компонентом щоденного життя еллінів, однією з «головних форм об'єднання суспільства, які поглинали окрему особистість» [18, с. 13]. Важливою властивістю свят і усього давньогрецького побуту, а також «грецького чуда» швидкого розквіту виступає агон — «нестримне прагнення до будь-яких змагань (часто в ігровій формі), майже в усіх сферах життя. Агоном або агоністикою називалося саме прагнення до успіхів» [20]. Учасник і глядач агона беруть участь в напруженій дії, стаючи «єдиними в перемозі і поразці, проростаючи особистісно, складаючи єдине «Ми». Агон створює соціальний світ, переводячи напругу, навіть агресію, в русло культури, об'єднуючи людей у єдине ціле» [18, с. 18].

Разом з тим «агональне начало загальноеллінських ігор створювало для людини особливий сакральний простір» [18, с. 13]. Сакральний характер еллінського агона «дає ключ до розуміння виняткової уваги, яким в Греції були оточені переможці» — кращі за всіх «взагалі — а, перш за все, ті, хто освячений божественною милістю» [18,

с. 14]. Присутність переможця серед громадян створювала передумови благословення богів і для них. Перемога того чи іншого учасника включала «волю богів», що робило результат змагання і самого переможця «на кшталт божественному» [18, с. 16]. «Героїчний кодекс» суспільних відносин передбачав «орієнтацію на змагання, власне агон, де слава і честь підтверджується особистими досягненнями» [6, с. 291], фактично — на індивідуальні здібності, труд, вміння людини, а також на ігрове начало. Ю. Шанін виділяє в агоні обумовленість перемоги важкою працею, майстерністю викладача і безкорисливістю переможця [23]. Таким чином, переможець уявляється не тільки як кращий в своєму мистецтві — соліст-майстер, а й як зразок моральності, особистість, «соліст» у соціально-психологічному, філософському, релігійному сенсах.

Серед таких еллінських переможців-солістів можна назвати трубачів Тімеоса і Крата — переможців Олімпійських ігор близько 396 року до нашої ери» [4, с. 124]; авлетиста і главу малоазійської школи авлетики Сакада з Аргоса — кращого в Дельфах на Піфійських іграх (586 р.) [8]; кіфариста-виконавця і музично-інструментального майстра Тернана (збільшив число струн з чотирьох до семи), який прославився своєю тріумфальною перемогою на змаганнях кіфаристів у Спарті близько 676 року [8] (струнники, скоріше за все, співали під власний акомпанемент) та ін. Відомий Тимофій з Мілету (449–359) вражає слухачів «віртуозністю своїх творів, свободою їх викладу, напружено-високою теситурою. Його надихають ефектні «програмні» задуми: у віртуозному номі для кіфари він прагне зобразити картину бурі» [12, с. 14]. При оцінюванні виконавців на авлосі враховувалися: швидкість, технічність виконання, тривалість гри на одному диханні, а також здатність передати певний стан, настрій, образ, запрограмовані спочатку [18, с. 50]. Зазвичай виконавці грали одночасно на двох авлосах, набуваючи можливості сольного виконання двоголосся. Цей факт, можливо, виявляє як один з векторів удосконалення інструментарію (проведення музичних агонів стимулювало і такий розвиток), так і початкове прагнення давніх музикантів-професіоналів до майбутньої *діалогічності інструментальної фактури*, яка може вважатися своєрідним далеким прототипом *сольної концертності*.

Цікаво, що вже у давньогрецьких описах музичних змагань була помічена така супутня виявленню переможця проблема, як захопленість виконавців зовнішньою віртуозністю, яка переважає над художніми завданнями. Розвиток віртуозності (технічності) у гри на

музичних інструментах став одним з основних векторів професійного вдосконалення виконавців. Однак, як стверджує М. Зільберквіт: «... вже тоді, в епоху розквіту еллінської і римської культур, лунали голоси, які засуджували надмірне захоплення віртуозністю на шкоду смислу виконуваної музики, її виразності. Подібні викривальні рядки ми знаходимо у відомого давньогрецького комедіографа Аристофана (згадаймо «звичайних» і «серйозних» кіфаристів у Аристотеля. — *І. Ф.*), що обрушився на популярного в той час віртуоза Фрініса, який славився вмінням «майстерно виконувати швидкі пасажі» [8], хоча взагалі «практична» музика виступає «швидше як засіб задоволення агонічних тяжінь індивідуума» [18, с. 55]. Втім вже у VIII–VI століттях до н.е. еллінське сольне (інструментальне і вокально-інструментальне) виконавство має «сталу художньо-змістовну, а також ідейно-соціальну наповненість представлену у відповідних музичних композиціях» [4, с. 123], а музика «теоретична», музика як наука ще нагадає про себе в ході історичного розвитку. При переході до державних соціальних форм сольні та ансамблево-групові одиниці «виділених професіоналізмів» прагнуть до організації перших професійних об'єднань виконавців і їх «оформлення в самостійну, відносно відокремлену соціальну страту» [7].

Останні чітко оформилися у Середньовіччі, висунувши загальновідомих професіоналів (одним з перших зафіксовано братство Св. Миколая у Відні в 1288 р. [7, с. 131] — труверів, трубадурів, менестрелів, мінезингерів, скоморохів, вагантів — які долучаються й до придворних концертів, викладають музику у замках та запрошуються до інструментального супроводу (з інструментальними прелюдіями, ритурнелями, постлюдіями) музично-поетичних творів лицарями. Навіть попри християнську заборону інструментального звучання у церкві (на відміну від дозвільно-побутового або сигнального), обурення богословів інструментальною віртуозністю і хроматизацією як однією з основ імпровізації [17, с. 26], в професійних цехах у містах проводяться конкурси, де сольні виступи (зокрема й інструментальні) середньовічних артистів підтримуються «лауреатськими» званнями [18, с. 60]. А вже наприкінці VI століття папа Григорій I дозволяє використання інструментального звучання (крім органу, це арфа, псалтерій — цитра, дувльцимер — цимбали і духові — труби та флейти [5, с. 287] в літургійному циклі задля поширення і суспільного сприйняття християнської віри. А поява верхнього, третього голосу, часто з мелізмами, і варіативність (незакріпленість) співу/гри стимулювала

інструментальну практику, зокрема на одному інструменті, соло, спонукаючи такого інструменталіста не поступатися вокалістам. Імпровізаційність же (навіть в невеликих вступях, ритурнелях, постлюдіях) сприяла розвитку виконавських вмій та інструментів, зокрема втіленню образної змістовності поетичного тексту в інструментальних засобах одного інструмента, солювання.

У зрілому Середньовіччі в рамках аристократичної художньої діяльності відбувається поділ авторів і виконавців, музичні цехи купують та будують будинки з «музичними залами» і школами [7, с. 131], «наростає диференціація в принципах формування і функціонування художніх сил, які обслуговують духовну і світську області життя», але і накопичення різноманітних жанрових елементів — григоріанського хоралу та «мирського святкового життя» [7, с. 134] (з XIII століття в храмах ставлять містерії — драматичні вистави біблійних сцен за участю мирян і кліриків). Отже концертну культуру Середньовіччя формували не тільки світські виконавці, вона поповнювалася «за рахунок ігрових і карнавальних за своєю суттю форм виконавської діяльності священнослужителів. Тенденція ця знайде свій розвиток на значно вищому рівні в спеціальних формах церковних концертів... вже з періоду пізнього Середньовіччя, коли храми стануть чи не основними концертними майданчиками мандрівних (і постійних. — *І. Ф.*) віртуозів, місцем виступу органістів, хорів і оркестрів» [7, с. 150]. Міські музики на відміну від замкових були найнятими службовцями, а не слугами.

Поступово розроблюються інструментальні формули — короткі мігруючі мотиви на основі аплікатурних позицій, мігруючі мелодійні будови, мігруючий індивідуальний твір [19, с. 221]. Останній особливо стимулював майбутнє сольне виконавство. В епоху Відродження утворюються і нові музичні інструменти: віола — струнний смичковий інструмент з рівною кількістю основних і резонуючих струн, з «оксамитовим» звучанням, найчастіше солююча; від XV століття — щипкова лютня — багатоголосна, артикуляційно гнучка, сприяла народженню нової виразової системи і епохи гомофонно-гармонійного письма, нового ритмічного мислення, лютневі табулатури відображали майбутній специфічний інструментально-просторовий спосіб мислення — мислення інструментом. Лютністи першими стали виділятися з інструментально-ансамблевого цілого XVI століття спочатку своїми віртуозними епізодами все більшої тривалості, а потім і сольними інструментальними п'єсами. «Саме лютня підготувала першу

самостійну клавесинну школу, яка своїм щипково-струнним звучанням, характерною ритмічною організацією, пануванням репертуару відверто пісенно-танцювального походження дуже близька лютневій музиці» [11, с. 37]. Все це багаторазово закріпилося і посилювалося з появою в Європі в XVI столітті друкованих нотних видань. А нова нотація «парадоксально» поєднувалась з виконавською імпровізаційністю, посилюючи художнє враження від авторської (композиторської) ідеї, але головне — узаконила авторську фіксацію індивідуального творчого задуму.

Від XVI століття у нідерландських храмах відомі органні (фактично сольні-інструментальні) концерти Я. П. Свелінка з метою «принести радість», утримуючи духовну увагу прихожан до або між проповідями, щоб вони не вирушили в інші, «непотрібні місця» [2, с. 38]. У Свелінка багато перетинів з італійською — річеркаром, канцонами, мадрігалами і музикою англійських верджіналістів, близькість до народної мелодики, інструментальний характер тем, виділення головної мелодії. Усе це формувало певні риси майбутнього сольного музичного інструменталізму (хоча в перших концертах для багатоголосних органу і клавіра в XVII — на початку XVIII століть калькована тріо-модель з двома верхніми партіями в правій і «басом» у лівій руках). У 1620-ті роки подібні концерти (на які продавали квитки) проводив органіст Дж. Фрескобальді у Венеції, а в Англії у 1670 році за ініціативою королівського придворного музиканта Дж. Баністера проходили концерти з квитками і анонсами у спеціальному інформаційному листку [7, с. 151]. Платні публічні концерти як нова форма музичного спілкування стали найважливішим поштовхом для розвитку виконавства в цілому і соло як його «абсолютного» проявлення. Виниклий на перетині інтересів дилетантів, музикантів-професіоналів і видавців публічний концерт «по поступово переводить артистів (і солістів. — *І. Ф.*) — концертних виконавців до нових галузей соціальної практики, змінюючи всю систему пов'язаної з їх діяльністю комунікації» [7], створюючи ідеальні умови для розквіту соло і принципів сольної концертності.

Тут відіграло роль формування особистісної свідомості і вільного самовизначення (виконавців і публіки, яка визначала попит). Взагалі епоха Відродження демонструє поєднання недавніх солістів у мішані ансамблі. Втім кожен з них на своєму інструменті виявляє все більше індивідуальних рис і прийомів інструментально-виразової специфіки (впливаючи і на удосконалення інструментів), засобів виразо-

вості, одночасно справляючи взаємний вплив і навчання. А шлях до сольної гри (сонати і концерту) йде тепер ніби зсередини камерного ансамблю, зокрема тріо-сонати.

Віртуозний блиск і артистичний тонус колективного музикування, соло інструментів на паритетних засадах в умовах несталості складів, втілення принципу гри, імпровізаційні «витівки» — всі ці риси старовинної концертності (від *concerto grosso*) прокладають шлях для абсолютизації сольного інструментального жанру в романтизмі і далі, у XX столітті. Барочному мисленню виявляються близькими категорії «геній», «інвенція», «фантазія», «дотепність», «судження», «проникливість», прагнення здивувати поруч з раціоналізмом (розквіт риторики у бажанні виразити себе) [10, с. 8]. Консолідація індивідуального начала сприяє становленню нових і перегляду старих жанрів (зокрема сольного інструментального концерту з утіленням принципів діалогічності; концентрації музичної образності в типах оперних арій (з можливістю вільного, емоційно багатого мелодійного висловлювання, психологічним тонутом інтонування) і в типових танцювальних темах сюїт, становленню інструментальної поліфонічної теми і фігураційного тематизму («над-остинатного пласта» в пасакаліях і чаконах [1]), формуванню принципу соло з освоєнням технологічних можливостей нових інструментів, перш за все скрипки і клавесина (клавішні, спочатку втілюючи фактуру тріо, не розглядалися в якості соло). Але сольна форма генерал-баса на клавірах, виникла від другої половини XVII століття у творчій лабораторії італійських майстрів, була швидко підхоплена багатьма музикантами інших країн (одним з перших італійських експериментаторів з сольним генерал-басом вважається Б. Пасквіні [1]). Принципи соло формувались, таким чином, безпосередньо в інструментально-виконавській сфері і визначалися індивідуально-специфічними художньо-технічними властивостями музичних інструментів і виконавців.

В естетиці Нового часу від XVII століття відбувається поступова заміна поняття «канон» на поняття «стиль» [10, с. 9]. А це має вже безпосереднє відношення до індивідуалізації творчих проявів, до сольного стилю. В інструментальних жанрах XVIII століття (симфонії, сонаті, концерті), які розвиваються разом з оперою, еволюціонує «сам стиль виконання» [12, с. 268]; за мистецтвом віденських класиків «завжди стоїть цілісна людська психіка, цільна творча особистість» [12, с. 543]. Сольні твори для скрипки і клавесина створюються видатними виконавцями-новаторами. Індивідуалізація тематизму відбива-

ється у пошуках відповідних інтонаційних якостей в інструментарії й у виконавських прийомах інтонування, зокрема нюансування, широти вокально-мелодійного дихання, одухотвореної віртуозності. Все це стимулювало розквіт скрипкового мистецтва, сольних скрипкових і клавірних жанрів сонати і концерту.

Висновки. Принцип сольного інструментального висловлення формувався поступово у зв'язку з консолідацією індивідуального начала в соціально-психологічній, філософсько-естетичній і власне музичній та музично-інструментальній сферах. Саме в останній прогресуючі принципи солювання (віртуозність, внутрішня діалогічність, імпровізаційність, артистизм, фігуративно-мелодійна рельєфність фактури, індивідуалізація та емоційне збагачення мелодії, посилення психологічного тону інтонування, образна тембральність) формували вектори розвитку музичного мислення.

Між сольними висловленнями інструментів (артистів) і жанром інструментального соло — тривалий історичний шлях і якісна трансформація когнітивного порядку. Від агонічних, сигнальних, розважальних поодиноких сольних інструментальних висловлень давнини, через середньовічний професіоналізм, індивідуалізацію професійних завдань композитора і виконавця, народження професіонала нового типу (артиста) — до концертного соло, соліста-віртуоза на нових інструментах барокової доби зі здатністю інтонаційної артикуляційно-динамічної виразовості інструментального висловлення, і далі — до виключної особистості концертного стилю романтичного соліста-інструменталіста та сонатно-симфонічних і тембральних принципів музичного мислення.

Серед важливих факторів впливу на ці процеси можна виділити: давні *агонічні тенденції* музичного виконавства у прагненні до особистого (втім — особистісного) успіху і пошуків виразності музичного матеріалу; концентрацію *музичної образності в типах сольних арій* і в типових танцювальних темах сюїт; *музичну нотацію* і нотні видавництва — у фіксації авторського задуму композиторської особистості; форму *публічного концерту* (від храмових, органних XVI століття — з метою «принести радість»); становлення інструментальної *поліфонічної теми*, фігураційного тематизму, гомофонної *мелодії*; *індивідуалізацію партій* і кристалізацію соло в ансамблевих формах; «*звуко-матеріал*» (Б. Асаф'єв) *нового інструментарію* (від віоли, лютні, органу до скрипки, клавесина, втім — рояля). зробили рішучий крок у бік нового світу концертності

У цих умовах явище і принцип соло набувають особливої значущості і виходять на новий рівень — віртуозності, концертності, діалогічності, ігрової логіки, психологізованої індивідуалізації, інструментальної специфіки втілення — утворивши підґрунтя для романтичного сольного інструментального концертного мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеева И. В. Формирование принципов солирования в инструментальном тематизме ансамблевой музыки барокко (на примере бассо-остинатных жанров). URL : <http://sov.opredelim.com/docs/91000/index-8341.html> (дата звернення 10.11.2017).
2. Антонова Н. Феномен органа и органная концертная концепция в контексте европейской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / НМАУ имени П. И. Чайковского. Киев, 2005. 201 с.
3. Асафьев Б. Музыка города и деревни. *Асафьев Б. О народной музыке*. Л., 1987. С. 100–111.
4. Громченко В. Музыка для інструмента соло: витоки становлення жанру (на прикладі виконавства на духових інструментах). *Вісник НАКККіМ*. Київ, 2013. Вип. 3. С. 122–126.
5. Громченко В. Музыка для інструмента соло: розвиток жанру в епоху Середньовіччя (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 32. С. 284–292.
6. Драч Г. В. Рождение античной философии и начало антропологической. М.: Гардарики, 2003. 318 с.
7. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 254 с.
8. Зильберквит М. А. Международные музыкальные конкурсы. М.: Знание, 1985. 48 с. URL: <http://art.sovfarfor.com/muzyka/> (дата звернення 11.05.2017).
9. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
10. Козлыкина С. А. Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко: авторе дис. ... канд. искусствовед : 17.00.02 / Рост. гос. конс. (акад.) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2007.
11. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
12. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2 томах. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. Т. I: По XVIII век. 696 с.: нот.
13. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя. Харьков: Фолио; М.: Издательство АСТ, 2000. 880 с.

14. Марченков А. Л., Марченкова А. И. Искусство балетмейстера. Эволюция сценических форм танца. Сольный танец. Владимир: ВлГУ им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, 2017. 124 с.
15. Махан В. В. Домра в России: истоки и возрождение»: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / ФГБНИУ. Москва, 2017. 290 с.
16. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы : Дайк-пресс, 2007. 520 с.
17. Музична естетика західноєвропейського Середньовіччя / [упоряд. текстів та вступ ст. В. П. Шестакова]. К.: Музична Україна, 1976. 264 с.
18. Пухляк М. Конкурс музыкантов-исполнителей как феномен современного культурного пространства: дис. ... канд. искусств.: 26.00.01 / НМАУ имени П. И. Чайковского. Киев, 2015. 188 с.
19. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика–XXI, 2004. 400 с.
20. Словарь античности: [пер. с нем. / ред. Кузищин В. И., Авеличев А. К.]. М.: Прогресс, 1989. — 704 с. URL: <http://interpretive.ru/dictionary/1019304/word/agon> (дата звернення 10.06.2017).
21. Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю. Є. Юцевича. URL: <http://term.in.ua/indeks.html?term=> (дата звернення 01.03.2017).
22. Черноиваненко А. Д. Символика музыкального инструментализма: от мифа к современности. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 72–83.
23. Шанин Ю. Герои античных стадионов. М.: Физкультура и спорт, 1971. 72 с.

REFERENCES

1. Alekseeva, I. V. (2013). The formation of the principles of soloing in the instrumental theme of ensemble baroque music (on the example of bass-ostinate genres). URL : <http://sov.opredelim.com/docs/91000/index-8341.html> [in Russian]
2. Antonova, N. (2005). Organ phenomenon and organ concert 2. concept in the context of European musical culture. Candidate's thesis. Kiev: NIU named after P. I. Tchaikovsky. [in Ukrainian].
3. Asafiev, B. (1987). Music of the city and village. Asafiev, B. About folk music. (pp. 100–111). Leningrad. [in Russian].
4. Gromchenko, V. (2013). Music for Solo Instrument: Turns of the Beginning of the Genre (on the application of wickerwork on the spiritual instruments). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald.. (Vols. 3) (pp. 122–126). Kiev. [in Ukrainian]
5. Gromchenko, V. (2014). Music for solo instrument: development of the genre in the epoch of the middle age (at the application of the wind musical and viconist mystery). Actual problems of history, theory and practice of art culture. (Vip. 32). (pp. 284–292) [in Ukrainian].

6. Drach, G. V. (2003). The birth of ancient philosophy and the beginning of anthropological. Moscow: Gardariki [in Russian].
7. Dukov, E. V. (2003). Concert in the history of Western European culture. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
8. Zilberkvit, M. A. (1985). International music competitions. Moscow: Knowledge URL: <http://art.sovfarfor.com/muzyka/> [in Russian].
9. Imkhanitsky, M. Y. (2002). History of performance on Russian folk instruments. Moscow: Publishing House RAM them. Gnesins [in Russian].
10. Kozlykina, S. A. (2007). Girolamo Frescobaldi's style in the context of the Early Baroque. Candidate's thesis. Rostov-on-Don: Rost.gos. cons. (Acad.) named after S. V. Rachmaninov. [in Russian].
11. Konen, W. (1994). The third layer. New mass genres in the music of the XX century. Moscow: Music. [in Russian].
12. Livanova, T. N. (1983). The history of Western European music until 1789. (Vol. 1). Moscow: Music. [in Russian]/
13. Losev, A. F. (2000). The history of ancient aesthetics. Aristotle and the Late. Kharkov: Folio; Moscow: Publishing house ACT. [in Russian].
14. Marchenkov, A. L., & Marchenkova, A. I. (2017). The art of choreographer. The evolution of stage dance forms. Solo dance. Vladimir: VISU: them. A. G. and N. G. Centennial [in Russian].
15. Makhani, V. V. (2017). Domra in Russia: the origins and revival. Candidate's thesis. Moscow: FGBNIU of the Federal State Budget Scientific Institution [in Russian].
16. Matsievsky, I. (2007). Folk instrumental music as a cultural phenomenon. Almaty: Dyke Press [in Uzbekistan]/
17. Shestakov, V. P. (Eds.). (1976). Musical aesthetics of the Western European Middle Ages. Kyiv: Music Ukraine. [in Ukrainian].
18. Pukhlyanko, M. (2015). Competition of performing musicians as a phenomenon of modern cultural space. Candidate's thesis. Kiev: NIUU named after PI Tchaikovsky [in Ukrainian].
19. Saponov, MA (2004). Minstrels. A book about the music of medieval Europe. Moscow: Classics — XXI [in Russian].
20. Kuzishchin, V. I., & Avelichev A. K. (Eds.) (1989). Dictionary of Antiquity. Moscow: Progress [in Russian].
21. The Dictionary of Music Terms for Books by Yu.E. Yutsevich. URL: <http://term.in.ua/index.html?term=> [in Ukrainian].
22. Chernoiivanenko, A. D. (2012). Symbolism of musical instrumentalism: from myth to modernity. Musical mystery and culture: Science News ONMA imeni A. V. Nezhdanovo. (Vols. 16) (pp. 72–83). Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
23. Shanin, Yu. (1971). Heroes of the ancient stadiums. Moscow: Physical Education and Sports [in Russian].