

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів та оперно-
симфонічного диригування**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КЛАРНЕТ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ПЕРІОДУ 60–90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ
Л. ШУКАЙЛО, Є. СТАНКОВИЧА І М. СКОРИКА)**

Магістерська робота

Ляшка Віталія Вікторовича

Науковий керівник:

Кандидат мистецтвознавства

Овчар Олександр Павлович

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело

Ляшко В. В.



ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. НОВІ ПАРАДИГМИ КЛАРНЕТОВОГО МИСТЕЦТВА ПЕРІОДУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ	7
1. 1 Кларнет другої половини ХХ сторіччя. Історіографічний нарис.....	7
1. 2 Новітні технічні та художньо-виразні можливості кларнета.....	12
Висновки до розділу 1	22
РОЗДІЛ 2. МУЗИКА ДЛЯ КЛАРНЕТА ПЕРІОДУ 60–90-Х РОКІВ ХХ СТОРІЧЧЯ: СПЕЦИФІКА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ БАГАТОМАНІТНОСТІ	24
2. 1 Жанрова класифікація творів.....	24
2. 2 Концерт для кларнета.....	25
2. 3 Соната для кларнета.....	30
2. 4 Програмна мініатюра та сюїтні цикли.....	35
2. 5 Фантазія для кларнета.....	38
Висновки до розділу 2	39
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ТВОРІВ	40
3. 1 «Романс» для кларнета та фортепіано Л. Шукайло.....	40
3. 2 «Соната» для кларнета соло Є. Станковича.....	46
3. 3 «Карпатська рапсодія» для кларнета та фортепіано М. Скорика.....	58
Висновки до розділу 3	67
ВИСНОВКИ	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	71

ВСТУП

Актуальність теми. Процес поглиблених дослідницьких шукань наукових матеріалів, що присвячені вивченню історії зародження та подальшого становлення кларнетового мистецтва, зокрема на рівні характеристики ранніх етапів формування кларнетового репертуару та виконавської практики, дозволив зафіксувати чисельні випадки звернення науковців до означеного питання. Узагальнений аналіз наявних даних переконливо демонструє недостатню вивченість більш пізніх етапів розвитку кларнетового мистецтва. В даному контексті подібна «маловивченість» проблеми тягне за собою необхідність неодмінного її розв'язання, чим і зумовлена актуальність даного дослідження.

Як відомо, кларнетова музика другої половини ХХ сторіччя являє собою справжню віху в історії світової інструментальної музики новітнього часу. Передумовами формування даного пласту музичних опусів стає низка факторів, з числа яких можна виділити безпосередній вплив художньо-естетичних вподобань плеяди композиторів-авангардистів, творчість яких характеризується істотним ускладненням музичної мови, зокрема на рівні інтегрування новітніх технік нотного письма. Іншим фактором, що в буквальному сенсі виходить з попереднього стає вдосконалення виконавської практики гри на кларнеті. В прагненні до розширення жанрово-стильової палітри композитори формували рясноликий його образ. Поява нових, надзвичайно складних у всіх відношеннях композицій спровокувала зростання колосального інтересу до оновленого кларнетового репертуару з боку виконавців. Втім, попри чималий виконавський інтерес в площині музичної науки, проблематика, що пов'язана з безпосереднім вивченням даного явища, на жаль залишається маловивченою. Вже тому звернення до даної теми є актуальним.

Мета дослідження – виявити і розкрити специфіку авторського трактування тембру кларнета в творчості українських композиторів.

Завдання дослідження:

- кваліфікувати ключові тенденції розвитку кларнетового мистецтва періоду другої половини ХХ ст. в науковому дискурсі сучасного світового музикознавства;
- представити жанрову класифікацію кларнетового репертуару періоду другої половини ХХ ст.;
- коротко розглянути фактори віртуозності в контексті музичного мистецтва;
- виконати спробу детального аналізу новітніх технічних, а також художньо-виразних потенцій кларнета;
- відстежити та охарактеризувати тенденцію до сольного виконавства в контексті кларнетового репертуару періоду 1960–90-х років.

Об'єкт дослідження – кларнетове мистецтво періоду 60–90-х років ХХ сторіччя.

Предмет дослідження – кларнетові твори Л. Шукайло, Є. Станковича та М. Скорика.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці:

- до питань стосовно *теорії інтерпретації* – О. Горбенко [24], Є. Гуренко [25], С. Кириллов [29], Н. Корихалова [31], В. Москаленко [41, 42], Т. Чернова [60];
- до питань стосовно *аналізу музичних форм* – М. Арановський [8], Б. Асаф'єв [9, 10], Л. Мазель [35], М. Чорна [61], Ю. Холопов [56], М. Чорна [61];
- до питань стосовно *інструментального виконавства* – О. Агарков [1], В. Алтухов [5], В. Апатський [6, 7], А. Безуглий [12], В. Борецький [16], І. Віскова [20, 21], Р. Вовк [22], В. Давидова [26], В. Лебедев [33], В. Мартинова [37], В. Метлушко [38],

М. Мимрик [40], Ю. Наймушина [47], С. Руткевич [52], С. Третьяков [55], М. Хруст [59];

- до питань стосовно *загальних проблем віртуозності* – Б. Бородін [17], Г. Коган [30], О. Мурга [43], Г. Мурадян [44];
- до питань стосовно *жанрово-стильового аналізу* – Є. Бараш [11]; О. Берегова [13, 14], А. Луніна [34], В. Метлушко [39], Є. Назайкінський [46], А. Понькіна [48], І. Проців [49], Л. Раабен [50, 51], О. Самойленко [53];
- *довідкова література* – О. Должанський [27].

Методи дослідження. З урахуванням багатоаспектності означеної теми, досягнення мети дослідження, а також вирішення першорядних науково-дослідницьких завдань зумовило необхідність залучення низки методологічних підходів:

- *Інтерпретаційний підхід* – дозволяє дати об'єктивну оцінку інтерпретаторським версіям одного музичного матеріалу;
- *Історико-генетичний підхід* – дозволяє простежити на дистанції еволюцію кларнетового мистецтва;
- *Жанровий підхід* – дозволяє диференційовано розглянути окремі кларнетові композиції;
- *Когнітивний метод* – дозволяє виявити випадки переломлення фольклорної традиції в академічній музиці оновлених традицій.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у:

1. Висвітленні проблеми віртуозності на матеріалі кларнетового репертуару;
2. В класифікації кларнетового репертуару періоду другої половини ХХ сторіччя;
3. Кристалізації цілісної системи новітніх вдосконалених виконавських прийомів та засобів нетрадиційної музичної виразності при грі на кларнеті.

Практична значущість отриманих результатів пов'язане з можливістю безпосереднього застосування матеріалів цього наукового дослідження в навчальних курсах з «Історії інструментального мистецтва», «Історії зарубіжної музики», «Історії української музики», «Історії та теорії виконавства на дерев'яних духових інструментах», «Аналізу музичних творів», «Історії сучасної музики», а також в індивідуальній підготовці студентів кафедри оркестрових духових та ударних інструментів.

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, трьох Розділів, Висновків і Списку використаної літератури. Загальний обсяг дослідження складає 77 сторінок, із них основного тексту 64 сторінки. Список використаної літератури налічує 64 позиції, 7 сторінок.

РОЗДІЛ 1

НОВІ ПАРАДИГМИ КЛАРНЕТОВОГО МИСТЕЦТВА ПЕРІОДУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

1. 1 Кларнет другої половини ХХ сторіччя. Історіографічний нарис

В контексті світової історії настання ХХ сторіччя відмічене цілковитим переломленням усталених догматів світогляду людства. Найсуттєвішим чином означений світоглядний прогрес позначився на політиці, економіці, науково-технічній діяльності, медицині, тощо. Не стала винятком і культура. На тлі набираючого оберти науково-технічного прогресу культурна галузь, зокрема музична її складова, зажадала переосмислення. Так, наприклад, характеризуючи ступінь впливу інноваційних віянь естетики авангарду на світову музичну традицію, видатний російський музикознавець Ю. Холопов резюмує: «ХХ сторіччя увійде в історію як період найбільшого потрясіння самих основ мистецтва» [57, с. 2]. Безумовно, композиторська думка набуває обрисів оновлених академічних традицій, багато в чому, завдяки творчому доробку таких композиторів як А. Шенберг, І. Стравинський, А. Берг, А. Веберн, С. Прокоф'єв, П. Гіндеміт, та інші. Втім, варто додати, що воістину новаторський імпульс оновлена академічна традиція отримує вже в першій половині століття, зокрема завдяки поступовому виокремленню чисельних спрямувань сучасного музичного мистецтва – експериментальної, а також авангардної музики.

Одним з ключових факторів становлення сучасного мистецтва, безперечно, прийнято вважати панування принципово нової парадигми ладо-гармонічного мислення, а саме «атональної» музики. В площині тогочасної музичної думки все більшої ваги набирає так звана музично-композиційна реформа Шенберга, квінтесенцією якої стає тотальна ліквідація тонального центру. Натомість висувалася низка специфічних атональних технік, на тлі яких, згодом кристалізувалися чітко окреслені, хоча й певною мірою

взаємопов'язані композиційні концепції: додекафонія, серіалізм, серійність, а пізніше і пуантилізм. В умовах нівелювання значущості тонального центру, зусиллями піонерів атональної музики формується принципово новий художньо-композиційний модус, що всеціло орієнтований на максимально повне розкриття параметру індивідуалізації композиторського письма.

Водночас, розвиток композиторської думки, безперечно, найсуттєвішим чином позначився і на виконавській галузі. Поява все новіших, і, відповідно, надзвичайно складних в технічному і художньому планах творів тягла за собою першорядну необхідність у вдосконаленні рівня виконавської майстерності. Втім, в контексті даної наукової праці предметний дослідницький інтерес викликає можливість всебічного розгляду та характеристики еволюційного вектору розвитку кларнетового мистецтва періоду другої половини ХХ сторіччя. Поряд з тим, вважаємо за необхідне позначити окремі позиції кларнетового репертуару початку ХХІ сторіччя, з метою компаративного вивчення ступеню подальшого розвитку художньо-естетичних традицій кларнетової музики періоду 1960-1990 років в площині кларнетового репертуару оновлених академічних традицій 2000-х років.

Отже, згідно з даними історичного музикознавства, історія кларнета сягає своїм корінням початку ХVІІІ сторіччя. Так, наприклад, авторитетний американський науковець К. Дж. Лоусон¹ припускає, що створення кларнета, як абсолютно самодостатнього інструменту відбувалося приблизно у 1700 році² [64, с. 7]. Ба більше, з огляду на відсутність більш ранніх згадок про кларнет, автором запропоновано розглядати його як наймолодший інструмент з лінійки оркестрових дерев'яних духових інструментів. Безумовно, історія становлення кларнета як повноправної складової світового оркестрового інструментарію представлена тривалим періодом. Повноцінний ж його розквіт відбувся вже в контексті ХІХ сторіччя, значною

¹ Колін Джеймс Лоусон (1949) – британський кларнетист та дослідник.

² Наразі точна дата створення інструменту, на жаль, не встановлена, найперше через наявність доволі суперечливих даних.

мірою завдяки творчості видатних композиторів-романтиків – К. М. фон Вебера, Л. Шпора, Ф. Шуберта, Р. Шумана, та інших.

Вже до кінця XIX сторіччя кларнет значним чином зміцнює свої позиції на світовій виконавській сцені, причому відразу у двох амплуа – як суто оркестровий, так і суто сольний інструмент. Цікаво те, що саме на тлі сольного виконавства кларнет зарекомендував себе як інструмент надзвичайно універсальний, найперше завдяки власним тембральним якостям. Вже до першої третини XX сторіччя в контексті кларнетового репертуару поступово намічається тенденція до багатожанровості. Водночас, починаючи від 1940 років кларнетовий репертуар, втім, як і музичне мистецтво в цілому, переживає період всеосяжного переломлення традиційних підвалин академічної музики, що до цього часу перебували в абсолютній своїй константі. Тепер же, як відмічає Ю. Холопов: «...нові музично-естетичні парадигми поширюються і зміцнюються в суспільній свідомості» [57, с. 1].

Інтенсивний розвиток композиторської думки аналогічним чином передбачав стрімкий розвиток тогочасної виконавської практики. Необхідність якісної реалізації закладеного в рамках партитури композиторського задуму, безумовно, спонукало виконавців до пошуку новітніх засобів музично-художньої виразності. Варто зазначити, що зусиллями видатних кларнетистів-віртуозів, з числа яких варто відзначити О. Пер'є³, Д. Бонаде⁴, Г. Амлена⁵, Ч. Дрейпера⁶, А. Франка⁷ та Л. Каюзак⁸, палітра художньо-виразних засобів значною мірою розширюється, насамперед завдяки привнесенню в її контекст елементів нетрадиційної музичної виразності. В даному випадку необхідно зауважити, що вдосконалення виконавської практики тією чи іншою мірою зумовлювалося

³ Огюст Пер'є (1883–1947) – французький кларнетист та педагог.

⁴ Даніель Бонаде (1896–1976) – французький кларнетист та педагог.

⁵ Гастон Амлен (1884–1951) – французький кларнетист та педагог.

⁶ Чарльз Дрейпер (1869–1952) – британський кларнетист та педагог.

⁷ Алан Кліффорд Франк (1910–1994) – британський кларнетист, композитор і публіцист.

⁸ Луї Каюзак (1880–1960) – французький кларнетист, диригент і педагог.

рівнем розвитку композиторської думки. Втім, з метою уникнення однобічності сприйняття додамо, що «модернізація» кларнетового виконавства лише частково залежала від новітніх художніх рішень композиторів. Ключову ж роль в означеному питанні так чи інакше відігравали безпосередньо виконавці, піонери «новітньої» музики. Подібно до композиторів другої половини ХХ сторіччя, що в буквальному сенсі були одержимі ідеєю гіперіндивідуалізації⁹ власної творчості, левовій частці виконавців також було властиве прагнення до абсолютної індивідуалізації виконавської манери. Більш детально зупинимося на можливості її характеристикації.

Як і відмічалось раніше, становленню виконавської практики новітнього часу, багато в чому сприяло масштабне розгортання жанрової палітри кларнетового репертуару. Разом з тим, у міру збагачення жанрового різноманіття в рамках кларнетового репертуару все виразніше оголювалися як сильні так і слабкі сторони тогочасної виконавської практики. Так, наприклад, доволі переконливе враження справляла надзвичайно розвинута технічна складова. Водночас, виконавська практика, в рамках якої з часом намітилося беззастережне превалювання технічного компоненту, апріорі стикалася з проблемою фактичної тембральної «обмеженості» кларнета, що, зрештою, детермінувало необхідність пошуку принципово нових, «модернових» тембральних рішень, а також звукових елементів. Особливо нагально дана проблема постає в рамках сольних композицій, де опція допоміжної гармонічної підтримки соліста через відсутність акомпанементу як такого, наразі цілковито виключена.

Поряд з цим, в контексті 1950-х років в історії кларнетового мистецтва відбувається активізація процесу збалансованої кореляції між технічною та художньо-виразною складовими, який, безумовно, доволі сприятливим чином позначився на тембральній палітрі кларнета, внаслідок чого остання істотно модернізувалася. Багато в чому, цьому сприяла поява новітніх творів,

⁹ За Ю. Холоповим [57, с. 8].

поглиблена образно-художня змістовність, часом межувала з трансцендентною складністю. Ґрунтуючись на вище викладеному, на наш погляд, виникає необхідність у виконанні скрупульозного аналізу означеного питання. Отже, з точки зору традиційного музикознавства, вдосконалення технічних та художньо-виразних якостей будь-якого музичного інструменту, в цілому, допустимо позиціонувати як один з проявів так званого віртуозного принципу. Предметно розглянемо алгоритм наведеного принципу.

Згідно загальноприйнятому твердженню, під поняттям *віртуозність*, як правило, найчастіше розуміють характерні особливості техніки гри на тому чи іншому інструменті. Втім, подібне трактування даного поняття мислиться нами як дещо суб'єктивне, або навіть однобоке. Процес детального опрацювання чисельних наукових досліджень, а також доступних літературних матеріалів, дозволив нам сформулювати певний висновок, відповідно до якого впливає, що в рамках переважної кількості праць аналізу піддані виключно виконавські та технічні аспекти поняття «віртуозність». Проте, окремі позиції викликають предметний дослідницький. З числа таких варто відзначити фундаментальне дослідження авторитетного дослідника Б. Бородіна, в рамках якого автор порушує питання віртуозності в фортепіанному мистецтві. Підтверджуючи вище вказану повсюдно зустрічну «однобічність» сприйняття віртуозності Бородін констатує наступне: *«Рядом с виртуозностью всегда находилось явление, образующее её обратную сторону – виртуозничество, представляющее крайнюю, кризисную степень обособления исполнительской стороны, когда техническая искусность из средства становится единственной целью»* (пунктуація – В. Л.). Водночас, Бородін, у спробі максимально достовірного тлумачення даного поняття резюмує: *«Виртуозность означает высочайший уровень исполнительского мастерства... ...расширяющий границы возможного, обладающий самостоятельной эстетической ценностью...»* [18, с. 27].

Дещо інший підхід до вивчення віртуозності запропонований в матеріалі наукового дослідження О. Мурги [43]. Так, наприклад, науковиця виходячи з «маловивченості» поняття, висуває власну гіпотезу, згідно якій, в площині світового музикознавства поняття «віртуозність» наразі перебуває на межі метафори. Тим не менш, предметний інтерес відносно даного дослідження викликаний тим, що зусиллями дисертанта, ймовірно вперше в площині вітчизняного музикознавства поняття віртуозність розглядається як з позиції виконавства, так і з позиції композиторства, поряд з чим, позначені базисні художні координати. Незважаючи на той факт, що означене дослідження цілковито присвячене жанру фортепіанного концерту, окремі позиції наукових розробок Мурги, безумовно, знаходять свій відгомін і в площині нашого дипломного дослідження.

1. 2 Новітні технічні та художньо-виразні можливості кларнета

В умовах сьогодення, втім, як і в 1960-ті роки одним з найпоширеніших компонентів віртуозності, що спираються на параметр *індивідуальності* стає звернення до системи всеможливих нетрадиційних засобів музично-художньої виразності. З точки зору історичного музикознавства відомо, що період другої половини ХХ сторіччя відмічений форсованим розвитком та вдосконаленням вже відомих виконавських прийомів з одного боку, а з іншого – активізацією глобального пошуку більш нових їх різновидів. Варто додати, що допоміжним фактором на шляху до становлення оновлених тембральних якостей кларнета стає суттєве розширення діапазону, найперше завдяки поступовому освоєнню регістру *altissimo*.

Авангардна течія з її музично-естетичними парадигмами, що панували в європейській академічній музиці другої половини ХХ сторіччя, тією чи іншою мірою зачіпали і кларнетове мистецтво. Наслідком подібної інтеграції елементів сучасного мистецтва стає впровадження принципово нових виконавських та композиційних художньо-виразних прийомів, настільки нетипових для виконавської практики кларнета, як суто одноголосного музичного інструменту. Зокрема, поглиблені теоретико-історичні

дослідження дозволили нам зафіксувати певні «метаморфози» традиційної системи засобів художньої виразності, що відбувалися в контексті музичного мистецтва другої половини ХХ сторіччя. Квінтесенція їх полягає у спробі всеосяжного переосмислення комплексу вже відомих у виконавській практиці художньо-виразних прийомів, насамперед крізь призму новітніх художньо-естетичних поглядів, з подальшим їх проєціюванням вже в площину сучасної композиторської думки. Додамо, що «оновлені» традиційні прийоми нині набувають характерних колористичних ознак, що, суто гіпотетично, опосередковано вказує на їх безпосереднє відношення до категорії нетрадиційних колористичних прийомів.

З метою наочного ознайомлення з новітніми художньо-виразними засобами, коротко позначимо ключові їх позиції. Водночас, з урахуванням вище згаданого часового аспекту, вважаємо доцільним диференціювати їх на дві категорії – **цілковито нові**, а також **еволюційно розвинені**. Зазначимо, що дана гіпотеза, почасти, спирається на розробки А. Понькіної. Тим не менш, стисло розглянемо кожен з наведених категорій. Так, наприклад, з числа виконавських прийомів, що відмічені безпосередньою приналежністю до категорії **новітніх прийомів** необхідно виділити наступні: *сморцато* (*smorzato*), *гроул* (*growl*), *слеп* (*slap*), *фрулато* (*frullato*), регістр *altissimo*, одночасний спів та гра на інструменті, тощо. Стосовно категорії **еволюційно розвинених прийомів** відмічаємо активне застосування перманентного або «ланцюгового» дихання, тремоло, артикуляційних прийомів («подвійний» та «потрійний» язик), різноманітних варіацій вібрато, часткового залучення джазових штрихів (демпфірування, «лігований» язик, *smear*, тощо), та інших.

Водночас, поглиблене вивчення системи виразних можливостей кларнета 60–90-х років ХХ сторіччя дозволило нам виявити глибинні структури означеного питання. Зокрема, нами були закумульовані та узагальнені окремі дані, що присвячені вивченню сучасних засобів і виразних можливостей дерев'яних духових інструментів. Теоретичне підґрунтя склали окремі напрацювання В. Борецького [16], І. Віскової [21], С. Руткевича [52],

М. Хруста [59], та інших. Отже, процес ретельного опрацювання наявних інформаційних джерел дозволив сформулювати проміжний дослідницький висновок, щодо можливості більш тоншої типізації загального комплексу нетрадиційних виразних засобів. Примітно те, що найдетальніше вище вказана проблематика розроблена І. Вісковою, де в рамках власного фундаментального дослідження науковицею запропонований диференційований підхід до вивчення тембро-звукових засобів. Так, наприклад, І. Вісковою виокремлені два внутрішньо-змістові компоненти системи нетрадиційних засобів виразності: **тембро-звукові елементи** та **тембро-звукові структури** [21, с. 18].

Ґрунтуючись на результатах наукового доробку Віскової, виконаємо спробу класифікації раніше згаданих виконавських прийомів. Отож, безпосереднє відношення до категорії **тембро-звукових елементів**, на наш погляд, мають так звані *ефекти об'ємного звучання*¹⁰, на кшталт *vibrato*, або *frullato*¹¹. Цікавий той факт, що кожен з наведених ефектів має еволюційно розвинений підвид: *vibrato* – *smorzato*¹² та, відповідно *frullato* – *oscillato*¹³. На структурному рівні прийом *frullato* також відмічений наявністю еволюційно розвиненого підтипу – *tremolo a la gorge*¹⁴. Не менш виразними мислиться специфічний прийом *флажолет*. Будучи, за своєю суттю, атрибутом обертонової техніки, характеризується як найяскравіший представник категорії *ефектів спектрального звучання*. Даний прийом, здебільшого, отримав широке поширення в рамках сольного кларнетового репертуару. З точки зору специфіки звуковидобуття розрізняють натуральні та штучні флажолети: у випадку натурального флажолету належний акустичний ефект досягається завдяки маніпуляціям амбушюрного апарату, тимчасом як

¹⁰ За І. Вісковою [21, с. 18].

¹¹ Frullato – нетрадиційний прийом звуковидобуття. Належний акустичний ефект досягається завдяки активному використанню вібрацій язика, імітуючи вимову літери «Р».

¹² Smorzato – нетрадиційний виконавський прийом типу вібрато, в основі якого закладений принцип динамічного коливання звуку.

¹³ Oscillato – інша назва «vibrato lento». Ще один різновид вібрато, в основі якого, на відміну від smorzato закладений принцип надзвичайно повільного звуковисотного коливання.

¹⁴ Tremolo a la gorge – різновид frullato, в рамках якого ефект вібрації досягається не язиком а за участі гортанного призвуку. За акустичними властивостями даний прийом дещо схожий з гроулом.

штучний флажолет досягається шляхом використання додаткових, «альтернативних» аплікатурних схем.

Не менший ступінь зацікавленості викликають оновлені динамічні властивості кларнетового звучання, як невід’ємна складова комплексу тембро-звукових елементів. Зокрема, відмічаємо активне звернення композиторів та виконавців до використання *градації динамічних відтінків*. Втім, в даному випадку слід обмовитися, що даний прийом, насамперед, за своєю природою первинно не є суто виконавським, а тому вважаємо доцільним сприймати його радше як продукт композиторської думки. Даючи узагальнену характеристику градацій динамічних відтінків, вище згадана І. Віскова вказує на їх «відносність», оскільки рівень градації (в даному випадку кларнета – В. Л.) здебільшого обмежений динамічним діапазоном того чи іншого інструменту. З огляду на вище викладене, вважаємо допустимим припущення, щодо можливості позиціонування даного тембро-звукового елементу як прояву особливої форми віртуозності, а точніше *принципу віртуозності*. Означена гіпотеза вбачається нами доволі обгрунтованою, адже вона, почасти, спирається на представлену О. Мургою концепцію віртуозності, виходячи з ключових тезисів якої впливає, що під поняттям «принцип віртуозності» варто розуміти: «...*механізм реалізації «віртуозної якості» у тексті музичного твору...*» (пунктуація – В. Л.) [43, с. 11].

Водночас, категорія **тембро-звукових структур** представлена не менш багатоманітно. Втім, варто зазначити, що специфіка виконання виражальних засобів наведеної категорії, тією чи іншою мірою відмічена домінантною функцією технічного аспекту виконавства. Якщо у випадку тембро-звукових елементів досягнення того чи іншого акустичного ефекту обумовлене виключно фізіологічним фактором (маніпуляції амбушюрного апарату, дихання, тощо), то у випадку тембро-звукових структур відмічаємо превалювання суто «технічного» фактору (специфічні аплікатурні формули, активне використання клапанного механізму).

Одним з прийомів, що отримав воістину широкого поширення в період 1960–1990-х років стає *bisbigliando*¹⁵. Будучи абсолютно самодостатнім і, водночас надзвичайно варіативним, даний прийом в найкоротший термін стає одним з найулюбленіших засобів нетрадиційної виразності як для композиторів, так і для виконавців. Цікаво, що згаданий параметр «варіативності» *bisbigliando* обумовлений можливістю вільного трактування тембрального перебарвлення, як з точки зору метро-ритмії, так і з точки зору динамічного плану. Ба більше, особлива грань варіативності розкривається у взаємодії з іншими прийомами або елементами системи тембро-звукових засобів – штрихами, *frullato*, принципом «передування»¹⁶ (флажолети та мультифоніки), тощо.

Наступний прийом *мікрохроматика* або *мікроінтерваліка* по праву можна віднести до розряду колористичних. Виходячи з назви можна припустити, що в основу даного виражального засобу закладений принцип використання неконстантних інтервалів (менше півтону), співзвуччя яких особливо дисонансне. Художньо-акустичні властивості мікрохроматики особливо вдало охарактеризував раніше згаданий Ю. Холопов, називаючи її не інакше як: «...черговий «дисонанс» нової музики» [57, с. 127]. А втім, з числа найбільш вживаних мікроінтервалів варто виділити третони (1/3 тону) та чвертьтони (1/4тону). Ба більше, сольні твори для кларнета, створення яких припало на 90-ті роки ХХ сторіччя, в буквальному сенсі рясніють випадками застосування зразків складноутворених мікроінтервалів (2/3 тону, 3/4 тону, або навіть 4/5 тону, 5/4 тону). Між тим, з точки зору теоретичного музикознавства відомо, що на функціональному рівні прийнято вирізняти дві модифікації мікрохроматики, що так чи інакше визначають звуковисотність інтервалу, а саме ступінну (стрибки від діатонічних ступеней до

¹⁵ *Bisbigliando* – нетрадиційний виконавський прийом, в основі якого закладена ідея тембрального «перебарвлення» звуку. Специфіка даного прийому полягає в черговій зміні аплікатурних комбінацій (основна – альтернативна) при виконанні одного й того ж звуку. Також відома в колі виконавців на дерев'яних духових інструментах як «фальш-аплікатура».

¹⁶ Передування – специфічна виконавська техніка, в рамках якої завдяки маніпуляціям амбушюру та особливому типу дихання відбувається видобування звуків обертонового ряду.

мікрохроматичних – стрибок на чисту квінту, але зменшену на третон) та мелізматичну (незначний відхил від основного звуку). Примітно те, що в контексті кларнетового репертуару широко використовуються і ступінна і мелізматична мікрохроматика, хоча й з незначним превалюванням останнього різновиду.

Поряд з вище перерахованим особливо примітною мислиться окрема категорія новітніх виконавських прийомів, тембрально-виразні властивості яких в прямому сенсі руйнують усталений стереотип щодо кларнета, як суто одноголосного інструменту. В даному випадку йдеться про виконавські прийоми, що мають безпосереднє відношення до так званої *тембральної поліфонії*. Втім, враховуючи суттєві технічні відмінності в питанні акустичного відтворення того чи іншого звукового ефекту, вважаємо доцільним структурувати наявні прийоми відповідно до специфіки їх видобуття. В процесі аналізу нами були виділені відразу три групи виконавських прийомів, в кожній з яких темброва поліфонія реалізована індивідуально¹⁷. Так, наприклад, до складу першої групи можна віднести прийоми, що покликані штучно розширити фактуру, у такий спосіб надаючи їй ознак поліфонії, зокрема *гра терціями* (малі, великі). Реалізація даного прийому обумовлена використанням специфічної аплікатурної комбінації поряд із незначними маніпуляціями амбушюру. Друга група представлена *мультифоніками*¹⁸ та *розщепленими тонами*¹⁹. Кожен з перерахованих прийомів, здебільшого отримав широкого поширення в контексті авангардної та експериментальної музики (В. Рунчак, Л. Беріо). Всеможливі мультифоніки в рамках кларнетового репертуару представлені надвеликою кількістю. Додамо, що з функціональної точки зору мультифоніки надзвичайно варіативні, що обумовлює широкий спектр застосування: як на

¹⁷ Варто додати, що аналогічним чином виконавські прийоми узагальнені та диференційовані в рамках дослідження І. Віскової, хоча й на рівні всієї групи дерев'яних духових інструментів.

¹⁸ Мультифоніки – специфічні звукові комплекси, звучання яких, переважно носить різко дисонансний характер. Досягнення акустичного ефекту обумовлене використанням специфічної аплікатурної комбінації.

¹⁹ Розщеплені тони – специфічний виконавський прийом, в рамках якого під впливом тиску струменю повітря і особливого положення амбушюру до звучання основного тону додається октавний обертон.

рівні застосування окремих мультифонічних «акордів», так і на рівні вибудовування повноцінних «акордових» послідовностей.

У якості останнього прикладу прояву так званої тембральної поліфонії, на наш погляд, можна вважати використання тембральних якостей *співочого голосу*. В цілому, в історії світової виконавської практики гри на духових інструментах подібний прийом доволі розповсюджений, але саме в контексті кларнетового та саксофонного виконавства розкриваються найвиразніші його грані. Отже, з точки зору теоретичного музикознавства виконавський прийом, в основі якого закладене використання людського співочого голосу при грі на кларнеті (як і на інших інструментах) називається *doubletone*²⁰. Природа виникнення наведеного прийому, на жаль, викликає неоднозначні враження. Втім, поглиблений аналіз наявних теоретичних матеріалів дозволив зафіксувати досить цікаві свідчення. Так, наприклад, дослідниця В. Давидова, характеризуючи даний прийом в контексті флейтового виконавства, вказує на суто джазову його природу [26]. Аналогічним чином наведене припущення відображене в дослідженні Ю. Наймушина та О. Плохотнюк [47]. Окремі згадки означеного прийому також містяться в матеріалах низки музикознавчих досліджень, зокрема стосовно безпосереднього його застосування в площині сучасної академічної музики, що, однак, не виключає його (прийому) «джазового» походження. З числа таких досліджень необхідно виділити праці С. Руткевича (дерев'яні духові) [52], В. Мартинової (гобой) [37], М. Мимрика (саксофон) [40], тощо.

На окрему увагу також заслуговує сукупність нетрадиційних виконавських прийомів, застосування яких розкриває підспудні художньо-виразні надможливості кларнета. Специфіка їх відтворення полягає у здатності виконавця видобувати новітні, нетипові для традиційного звучання тембральних забарвлень. В контексті традиційного музикознавства сукупність такого роду прийомів отримала назву *темброві ефекти* або ж

²⁰ Doubleton – специфічний виконавський прийом, в основі якого закладений принцип одночасної гри на кларнеті та співу.

*ефекти тембрального перебарвлення звуку*²¹. Більшості з них, до речі, характерне абсолютно нетипове використання кларнета, а окремим позиціям, часом, відтінок експерименталізму. До числа найяскравіших зразків даної категорії можна віднести шукання новітніх тембральних барв, зокрема використання корпусу інструменту: музикування на кларнеті без мундштука, гра на виключно на мундштуці, гра на бочечці, гра з одним коліном (нижнім або верхнім), гра на або без розтрубу, тощо. Між іншим, вище вказані техніки, здебільшого знаходять свій прояв в контексті сольного репертуару експериментальної музики.

Варто зазначити, що з поміж інших особливо примітним мислиться конкретний тембровий ефект, що пов'язаний з винятковою роботою амбушюру – *слеп*. Специфіка виконання даного прийому полягає у спробі наслідування акустичного ефекту *pizzicato* струнних. Досягнення характерного звукового «кляцання» є результатом маніпуляцій язика і частково дихання та діафрагми. Наразі в рамках кларнетової виконавської практики прийнято розрізняти два широко розповсюджені типи слепу, де у випадку першого, ефект «кляцання» досягається шляхом різкого поштовху язика по тростині; а в іншому випадку даний ефект обумовлений різким рухом язика від тростини. Додамо, що з точки зору технології, у випадку другого варіанту досягнення належного акустичного ефекту передбачає первинне щільне прилягання язика до площини тростини, створюючи у такий спосіб мікро вакуум. Різкий рух язика в бік дна ротової порожнини розриває вакуум, що, зрештою і обумовлює вище описаний ефект «кляцання». Втім, на відміну від флейтового слепу, зародження якого відбувалося в площині академічної музики, кларнетовий слеп як прийом нетрадиційної художньої виразності, був цілковито запозичений з джазової традиції.

Не менш цікавими вбачається *аплікатурний* тип виконавських прийомів. Насамперед зазначимо, що практичне застосування більшості з

²¹ За І. Вісковою, С. 22.

них, як правило, набуває особливої актуальності в рамках експериментальної музики. До числа аплікатурних прийомів відносяться такі різновиди: «програвання» мелодико-ритмічного малюнку клапанним механізмом без участі кларнетового тембру («постукування» клапанами), окремі ударні ефекти (удари по корпусу кларнета, бочечці, розтрубу), і подібне. Безумовно, враховуючи фактичну відсутність тембрального наповнення, дані виконавські прийоми, по суті, допустимо характеризувати як особлива категорія «шумових» звукових ефектів. Ба більше, з урахуванням наявності специфічного параметру «безтембровості» звучання, інтенсивність застосування даних прийомів наразі доволі незначна.

Завершуючи огляд новітніх виконавських прийомів вважаємо доречним згадати один з найпоширеніших традиційних прийомів, що в контексті другої половини ХХ сторіччя зазнав істотного вдосконалення. В даному випадку мова йде про прийом *glissando*. З точки зору традиційного музикознавства під прийомом глісандо прийнято розуміти плавний «безшовний» перехід від одного звуку до іншого. Водночас, подібного роду тип поєднання інтервалів, як відомо, вказує на особливу екмелічну²² інтонаційну природу глісандо, тим самим в буквальному сенсі визначаючи область застосування – конкретна музика, сонорика, експериментальна музика, тощо. В площині загальносвітової виконавської практики широке застосування даного прийому знаходить свій прояв як в контексті інструментальної, так і в контексті вокальної виконавських традицій.

Стосовно до кларнетової виконавської практики, предметний дослідницький інтерес викликають новітні його форми, що безпосереднє становлення яких відбувалося в контексті другої половини ХХ сторіччя. Так, наприклад, вже на початку 1950-х років в рамках кларнетової виконавської практики намічаються два різновиди глісандо: *амбушюрне* та *комбіноване*.

²² Екмеліка (від гр. *ekhmelis* – немелодичний, неблагозвуний) – характерний для раннього фольклору інтервальний рід, що включає звуки неповної, або нефіксованої висоти. В умовах сьогодення найпоширенішим проявом екмеліки вважається глісандо, що успішно застосовується в сучасній музичній практиці: інструментальна та хорова музика, а також конкретна музика.

Цікаво, що ключова відмінність полягає у особливостях технології звуковидобуття. Різновиду *амбушюрного глісандо*, наприклад, характерне плавне поєднання звуків, хоча й на рівні вузьких інтервальних сполучень (в межах терції, рідше кварта). Першопричину подібної інтервальної «обмеженості», багато в чому, пояснює назва цього типу глісандо, адже можливість поєднання тих чи інших інтервальних сполучень, на жаль, строго лімітована фізіологічними можливостями амбушюрного апарату. Алгоритм *комбінованого глісандо*, зокрема досягнення шуканого акустичного ефекту, полягає у можливості поєднання технології амбушюрного глісандо та особливої аплікатурної техніки. Примітно те, що саме завдяки останньому критерію стає доступним виконання значно розширеного та безперервного глісандо (в межах октави, часом навіть більше).

Не меншу зацікавленість викликає певна подвійність трактування даного виконавського прийому. Поряд з вище викладеною специфікою традиційного виконання глісандо, в період 1960-х років особливої актуальності набуває принципово інший тип трактування глісандо, як специфічної форми *portamento*²³. Варто уточнити, що єдино вірний варіант трактування даного типу глісандо полягає у необхідності його розгляду як своєрідного агогічного відхилення, першочергове завдання якого полягає у вибудовуванні смислового зв'язку між звуками, поряд з привнесенням в контекст мелодичного малюнку новітніх художніх якостей. Саме тому вище наведений варіант трактування мислиться нами абсолютно безальтернативним. Підсумовуючи додамо, що як і у випадку з *bisbigliando*, технологія глісандо передбачає наявність параметру «варіативності», внаслідок чого виконання може містити різні метро-ритмічні формули, в тому числі на рівні фіксації конкретного метру в рамках нотного тексту.

²³ Portamento (з італ. – перенос) – специфічний виконавська техніка поєднання інтервалів, в рамках якої початкове звучання кожної наступної ноти (між крайніми звуками) характеризується відсутністю звуковисотної точності.

Висновки до розділу 1.

Світова виконавська практика гри на дерев'яних духових інструментах, формування якої відбулося понад три сторіччя тому, в різний час і з різним ступенем інтенсивності піддавалася вдосконаленню та внутрішнім трансформаціям. Безперечно, більшості інструментів групи дерев'яних духових притаманна глибока історія, а їх сучасний вигляд, в цілому, є ніщо інше як результат багатовікового еволюційного розвитку. Втім, варто розуміти, що поруч з еволюційними трансформаціями самих музичних інструментів активні зміни також відбувалися і в площині виконавської практики. Історія становлення кларнету, як імовірно одного з найбільш універсальних духових інструментів сучасності, нині не становить виключення. Спроба всебічного аналізу історії розвитку кларнєтової виконавської практики в історичному зрізі дозволила відстежити динаміку видозмінення та, що найголовніше, характер його (кларнєту) безпосереднього практичного застосування в сфері академічної музики новітнього часу.

Вдосконалення технічних характеристик кларнєта відкривало нові горизонти в плані розширення палітри художньо-виразних властивостей інструмента. Так, в контексті 60–90-х років ХХ сторіччя визначним фактором стає впровадження новітніх виконавських прийомів, настільки нетипових для традиційної академічної музики. Активне їх застосування найсуттєвішим чином позначилося на якості звучання кларнєта, його тембральному забарвленні, поряд з чим, сприяло зародженню надзвичайно обширної системи художньо-образних засобів нетрадиційної музичної виразності. Процес поглибленого вивчення наявних музикознавчих матеріалів дозволив нам диференціювати комплекс специфічних виконавських прийомів та технік відповідно до витокової природи їх утворення на рівні умовної формули: *«питоме – напливове»*. Необхідність більш точної характеристики прийомів, нами були виконана спроба їх класифікації, зокрема з урахуванням часового аспекту, що, зрештою, дозволило нам намітити відразу дві основні категорії:

принципово нові та еволюційно розвинені прийоми. Ба більше, в ході дослідження вдалося встановити, що левовій частці виконавських прийомів характерне полістилістичне походження (прийоми, що залучені з джазу). Маючи на меті формування сприятливих умов задля наочного ознайомлення та доступного розуміння наведених в рамках першого розділу виконавських прийомів, нами були розглянуті окремі з них, а також стисло позначені ключові аспекти специфіки їх видобуття.

РОЗДІЛ 2

МУЗИКА ДЛЯ КЛАРНЕТА ПЕРІОДУ 60–90-Х РОКІВ ХХ СТОРІЧЧЯ: СПЕЦИФІКА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ БАГАТОМАНІТНОСТІ

2. 1 Жанрова класифікація творів

Як і відмічалось раніше, в період другої половини ХХ сторіччя кларнетове мистецтво переживає принципово новий виток еволюційного розвитку. Багато в чому активізація цього процесу обумовлювалася спробою збагачення композиторської думки поряд з суттєвим вдосконаленням виконавської складової. Оскільки в рамках попереднього підрозділу нами були позначені та докладно охарактеризовані ключові позиції з числа новітніх нетрадиційних засобів художньої виразності, в матеріалі даного підрозділу нами було приділено значної уваги питанню вивчення новоутворених композицій для кларнета, найперше з метою відстеження вектору еволюційного розвитку та можливого трансформування кларнетового репертуару. Втім, з урахуванням параметру жанрово-стильового різноманіття кларнетового репертуару періоду другої половини ХХ сторіччя, вважаємо за необхідне виконати спробу диференціації наявних творів, зокрема відповідно до концепції жанрової приналежності.

Процес поглибленого та всебічного аналізу доступних композиторських опусів дозволив нам узагальнити художньо-естетичні властивості, що характерні даним творам, на основі чого нами був намічений власний варіант жанрової класифікації. Додамо, що складові жанрові позиції даної класифікації представлені різного роду жанровими моделями – від сольних п'єс, до наймасштабніших симфонічних полотен, та концертних жанрів. Так, з числа найбільш затребуваних музичних жанрів нами були виділені декілька найуспішніших з них:

- *Концерти;*
- *Сонати;*

- *Програмні мініатюри та сюїтні цикли;*
- *Фантазії;*

З метою більш глибокого розуміння докладно розглянемо кожен з наведених жанрових категорій. Втім, варто додати що в контексті даного наукового дослідження нами будуть також згадані окремі різножанрові твори, створення яких відбувалося поза рамками вказаного в темі періоду часу. Почасти, подібного роду допущення обумовлене можливістю побіжно ознайомитись з жанровими предтечами з одного боку, поряд з подальшим відстеженням вектору еволюційного розвитку кларнетового репертуару з іншого. До речі, логіка структурного групування творів в рамках кожної з означених жанрових категорій підпорядкована хронологічній концепції викладу матеріалу.

2. 2 Концерт для кларнета

Отже, жанр **концерт** для кларнета з оркестром в контексті вказаного часового проміжку, на наш погляд, представлений чи не найвиразніше. Ретельний пошук новітніх композицій даного жанру, в підсумку, дозволив отримати вичерпні дані, окремі позиції з яких склали основу заявленої класифікації. Поряд з цим, подальше опрацювання обраних нами композиторських опусів також дозволило нам встановити параметр стилістичної приналежності кожного з них. В цілому ж, теоретично допустимим мислиться трактування кожного окремого твору в рамках індивідуального стильового спрямування. Втім, в контексті даного наукового дослідження більш доцільною нами вбачається можливість орієнтування на свого роду «стрижневі» стильові тенденції. З метою унаочнення вище описаного нами були виокремлені відразу 4 групи концертів:

- 1. Концерти оновлених академічних традицій;***
- 2. Академічні концерти класико-романтичної традиції;***
- 3. Академічні концерти з елементами джазу;***
- 4. Академічні концерти з елементами фольклору.***

Насамперед, варто відмітити, що група концертів *оновлених академічних традицій* представлена доволі змістовно. З їх числа нами були виділені декілька позицій, авторами яких стали такі композитори як: Жан Баррак (1962–1968), Джон Корільяно (1977), Едінсон Денісов (1989), Ліор Навок (1996), Елліот Картер (1996), Кшиштоф Пендерецький (2004), Богдана Фроляк (2005), Калеві Аго (2005), Олександр Щетинський (2010), Серджіо Азеведо (2014). Примітно те, що даній групі концертів притаманне всеосяжне тяжіння до естетики авангардного мистецтва, зокрема в контексті нетипового для академічної традиції музичного мовлення. Привнесення новітніх композиторських технік та художніх рішень, поряд з надзвичайно високим рівнем виконавської майстерності, в цілому, сприяло істотному розширенню образної палітри творів. До речі, характерними рисами художньо-образної палітри опусів оновлених академічних традицій, подібно до класико-романтичних концертів, стає тяжіння до витонченості інтонаційного ліризму, поряд зі здатністю втілювати високотрагедійні образи. Ймовірно, дана група концертів з точки зору стилістичних зв'язків представлена наймасштабніше.

Водночас, окрім оновлення композиторської мови суттєво змінюється і виконавський план. Так, наприклад, абсолютно ключового значення набувають новітні виконавські прийоми, окремі з яких, частково, були запозичені з виконавської практики позаєвропейського музикування. Зокрема, концерти оновлених академічних традицій рясніють випадками застосування описаних в рамках першого підрозділу нетрадиційних прийомів художньої виразності, з поміж яких особливого поширення зазнають такі прийоми: різноманітні конфігурації *glissando*, *slap*, *frullato*, звуки регістру *altissimo*, мікрохроматика, мультифоніки, і подібне. Особливий розквіт також переживають специфічні аплікатурні виконавські техніки (удари клапанним механізмом). Ба більше, саме в рамках даної категорії концертів відмічаємо орієнтування композиторів на концепцію комбінованого інтонування (темперована та нетемперована шкала інтонування). Підсумовуючи вище викладене додамо, що саме в концертах «авангардного» типу смисловий

акцент робиться на застосуванні комплексу нетрадиційних виконавських прийомів, що, безумовно, тягне за собою необхідність розв'язання низки як суто технічних, так і суто художніх завдань. Водночас, раніше згаданий критерій переосмислення системи музичного мовлення, на наш погляд, зумовлює необхідність формування найтоншого інтонаційного мислення у виконавця-інтерпретатора.

Група академічних концертів *класико-романтичної традиції* представлена творами Ежена Бозза (1952), Бертольда Голдшміта (1953–1954), Бориса Чайковського (1957), Уолтера Пістона (1967), Жана Франсе (1968), Іди Готковськи (1968), Вадима Гомоляка (1975), Марселя Пот (1977), Гордона Джейкоба (1980), Арнольда Кука (1982), Джона Карбон (1993), Ніколя Бакрі (1999), Джеймса Брауна (2008), тощо. Отже, в процесі ретельного та всебічного аналізу опусів даної категорії концертів нами були зафіксовані деякі стильові ознаки, настільки характерні для класико-романтичної традиції інструментального концерту. Коротко позначимо окремі з них. Насамперед, з точки зору співвідношення партії соліста та оркестру, особливо примітним мислиться трактування кларнета як абсолютно домінанту, тим часом як роль партії оркестру зводиться до суто акомпанементної функції. Поряд з цим, змістовність музичного матеріалу творів даної категорії концертів в прямому сенсі наслідують характерні класико-романтичні традиції, зокрема чітка та стійка метро-ритмічна пульсація, прозорість та, переважно, патетичність звучання мелодизму. З точки зору структури класико-романтичні концерти другої половини ХХ сторіччя представлені доволі багатоманітно: від одночастинних (Дж. Карбон) до чотирьохчастинних (Ж. Франсе, Г. Джейкоб, В. Пістон). Також зустрічні тричастинні концерти (Е. Бозза), а також двочастинні, хоча чисельність їх доволі незначна. На останок додамо, що одним з найбільш неординарних творів даного жанрово-стильового спрямування в контексті 60–90-х років ХХ сторіччя, на наш погляд, можна вважати концерт для кларнета з оркестром Жан Баррака, створення якого датується приблизно 1962–1968 роками.

Наведений концерт мислиться нами доволі примітним, адже на відміну від більшості представників жанру, твір Баррака почасти наслідує традицію «подвійних» концертів, настільки популярних для художньо-естетичних вподобань композиторів епохи XVIII–XIX сторіч. Так, у якості сольних інструментів Баррак позначає кларнет та вібрафон. Втім, на фоні структурної подібності, даний концерт різко вирізняє приналежність до стилістики модерністського мистецтва. Водночас, звертає на себе увагу запропонований композитором склад оркестру, а саме шість інструментальних тріо, де склад інструментарію для кожного тріо підібраний суто індивідуально.

Концерти з *елементами джазу* або *у джазовому стилі*, на відміну від вищеописаних представників інших жанрово-стильових спрямувань, в цілому, представлені менш широко. Зазначимо, що найяскравішими зразками стають концерти Андрія Ешпая (1994), Жуана Алберта Амаргоса (1995) та Джона Адамса (1996). Варто відмітити, що опуси даної групи прямо чи опосередковано спираються на протилежну «академізму» специфічну джазову стилістику. Одним з ключових критеріїв прояву означеної стилістики, на наш погляд стає впровадження в контекст академічної жанрової традиції характерних для джазу стилістичних ознак: гармонічного наповнення, метро-ритмічних закономірностей вибудовування мелодизму, комплексу художньо-виразних засобів, тощо. Безумовно, розмірковуючи на предмет характеристики стилістики джазу не можна не згадати імпровізаційний аспект. Проте, на основі результатів зробленого нами поглибленого аналізу впливає, що параметр імпровізаційності в контексті кларнетового концерту виражений не так яскраво, і, найімовірніше носить виключно ситуативний характер. Для порівняння, в площині аналогічного жанрово-стильового спрямування спорідненого для кларнета інструменту саксофону, даний параметр позиціонується у якості чи не конститутивного.

Водночас, з точки зору тематизму, концепція розвитку музичного матеріалу в контексті «джазових» кларнетових концертів, переважно, ґрунтується на ідеї масштабного (хоча й не завжди) переосмислення

ладотонального мислення, поряд із фактурними метаморфозами, що, в цілому, і обумовлює його (розвитку матеріалу) надзвичайну гнучкість та варіативність. Мелодизму цих концертів властиве тяжіння до «свінговості» викладу мелодичної лінії, наявністю типової для джазу метро-ритмічної пульсації, що у такий спосіб почасти вказує на суто «танцювальну» природу творів. Особлива стилістична грань «джазових» концертів, багато в чому, розкривається завдяки наявності у інтерпретатора своєрідної виконавської манери, яка, насамперед, полягає у доволі активному застосуванні низки «джазових» штрихів: демпфірування нот («ковтання»), глісандо, smear²⁴, субтон, «лігований» язик²⁵, різновиди вібрато, тощо.

З іншого ж боку, концерти даної групи, зважаючи на фактичну відсутність технічно складних епізодів суттєво поступаються параметром віртуозності. Виключення, як правило, складають імпровізаційні епізоди та сольні каденції (Ж. Амаргос). Стосовно характеристикації складу оркестру, відмічаємо доволі цікаву деталь, адже на відміну від саксофонного «джазового» концерту, в контексті кларнетового концерту нами вбачається орієнтування на типову для академічної музики модель оркестрового інструментарію, однак і за умови впровадження деяких «джазових» інструментів – ударна установка, ба-гітара, електрогітара, синтезатор, подібне.

Концерти з *елементами фольклору*, порівняно з іншими групами що представлені в рамках класифікації, представляють собою явище рідке, якщо не виключне. Поглиблений аналіз наявних інформаційних джерел, що присвячені вивченню жанру кларнетового концерту періоду другої половини ХХ сторіччя, в підсумку дозволив нам виявити поодинокі випадки вкраплення елементів фольклору в площину академічного концерту. З числа фольклорних елементів варто виділити, насамперед активне застосування так

²⁴ Smear (від англ. – мазати) – незначний відхил звуковисотності тієї чи іншої ноти, за умови обов'язкового повернення до вихідної звуковисотності.

²⁵ «Лігований» язик – умовна назва принципу виконавської артикуляції, що передбачає наявність м'якої атаки кожної ноти, що знаходиться під лігою.

званих народних ладів (в тому числі пентатоніки), специфічного інтонаційного тематизму, інше. Втім, варто додати, що приклади безпосередньо прямого цитування притаманних конкретній країні або народу фольклорних мелодій, на жаль, не були нами виявлені. Чи не найяскравішим проявом даного жанрово-стильового спрямування, на наш погляд, можна вважати концерт для кларнета з оркестром Мігеля дель Агіла (1990), в рамках якого чітко вбачається переломлення фольклорної традиції, зокрема на рівні переосмислення іспанської архаїчної пісенності.

2.3 Соната для кларнета

Жанр сонати для кларнета, будучи своєрідним жанровим відгалуженням традиції камерно-ансамблевого музикування, як відомо, остаточно сформувався на початку XIX сторіччя. Подальший активний розвиток кларнетової сонати, багато в чому, був обумовлений впливом творчого доробку беззаперечних майстрів камерно-інструментальної музики, з числа яких варто виділити фігури К. М. фон Вебера, Ф. Мендельсона, І. Брамса, К. Сен-Санса, П. Гіндеміта, та інших. З плином часу, жанр сонати тією чи іншою мірою зазнає певних трансформацій. Подібно до жанру концерту, соната також відчула суттєвий вплив естетики музики новітнього часу. В контексті XX сторіччя філософія композиторів-авангардистів все глибше проникаючи в структуру сонати формує принципово нове її обличчя. Однак, класико-романтична традиція також зберігає свою значимість, хоча й за умови відчутної реорганізації тембральної палітри. З огляду на вище викладене, доволі логічне припущення стосовно наявності в контексті жанру сонати двох стильових спрямувань.

Варто визнати, що на відміну від концерту, жанр сонати для кларнета в рамках періоду 1960–1990 років представлений не так багатоманітно. В ході ретельного аналізу наявних інформаційних джерел (історичних, теоретичних, літературних, тощо) нами були зафіксовані незначні випадки звернення до позначеного жанру, окремі позиції з яких, а втім, представляють предметний дослідницький інтерес. Протягом 1960-х років в контексті сонатного жанру

помалу кристалізується принципово нова модель побудови драматургії творів, настільки нетипової для класико-романтичних засад. Багато в чому, даний відхід обумовлений спробою переосмислення композиторами структури сонатного циклу, зокрема на рівні переломлення усталеної черговості частин сонати. Ще одним важливим наслідком подібних «реформацій» стає поступове впровадження в контекст структури сонатної форми ознак варіаційності. Поряд з цим, з точки зору художніх якостей, ключовим параметром мелодизму партії кларнета стає особливо виразна інтонаційна насиченість, яка, втім, дещо нівелює параметр віртуозності сонат (Ф. Пуленк, П. Санкан).

Принципово новий імпульс кларнетова соната отримує починаючи з 1970-х років. Саме у 1970 році І. Даль створює камерну сонату для кларнета та фортепіано, яка в найкоротший термін знаходить гарячий відгук в колі тогочасних виконавців. Особливо примітним в даній сонаті, на наш погляд, стає обраний композитором тип співвідношення партій соліста та акомпанементу. Так, наприклад, відмічаємо наявність яскраво вираженого паритетного співвідношення партії кларнета та фортепіано, що, почасти, вказує на камерно-ансамблеву природу сонати І. Даля. Додамо, що стилістично наведений твір несе яскраво виражену авангардну спрямованість. Ба більше, варто відзначити притаманні даній сонаті ознаки програмності, як однієї з ключових тенденцій еволюційного розвитку кларнетової сонати в цілому.

Абсолютно протилежний тип сонати представлений в творчості К. Густавіно (1970). В рамках наведеного опусу Густавіно в буквальному сенсі наслідує естетику романтичної кларнетової сонати Ф. Мендельсона (Es-dur) та Й. Брамса (Es-dur). Тип паритетного співвідношення партій заміщується превалюючою роллю кларнета над партією фортепіано. Інтонаційно мелодизм сонати Густавіно вирізняє особлива чуттєвість і елегантність оповідання, які в епізодах кульмінації нерідко набувають ознак у найвищому степені вокально-мовної емоційної виразності.

Розвиток сонатного жанру в порівнянні з жанром концерту, в період другої половини ХХ сторіччя значно поступався останньому. Так, починаючи з першої половини ХІХ сторіччя ключовою константою кларнетової сонати стає глибинність та варіативність художньо-виражальних якостей тембрального забарвлення кларнета. Цьому, почасти, сприяло значне розширення «арсеналу» виконавських засобів художньої виразності: нетрадиційні виконавські прийоми, утрирована експресивність, більш часте звернення до «фривольності» викладу художнього матеріалу, тощо. Поряд з вищевказаним, надзвичайного розвитку зазнає і технічний компонент кларнетової сонати, внаслідок чого новітні опуси нерідко розкривали та унаочнювали віртуозну грань даного жанру. З числа таких, на наш погляд, найбільш примітні сонати Е. Денісова (1972) та І. Готковськи (1984). Варто відмітити, що вищевказані сонати позначені нами аж ніяк не випадково, і носять яскраво виражений селективний характер. Головним чином даний вибір обумовлений тим, що в рамках кожної з сонат наочно продемонстрований суто індивідуальний композиторський підхід до сонатного жанру.

Так, наприклад кларнетова соната Е. Денісова являє собою зразок нетипового для цього жанру різновиду – сонати соло. Виходячи із концепції стилістичної класифікації, можемо припустити, що даний опус, стилістично має безпосереднє відношення до категорії сонат оновлених академічних традицій. Двочастинна соната Денісова в буквальному сенсі рясніє випадками застосування різного роду нетрадиційних виконавських прийомів додаткової художньої виразності. Одним з ключових тембро-звукових засобів виразності в даній сонаті, втім як і в більшості творів Денісова для дерев'яних духових інструментів, стає повсюдне застосування різноманітних форм мікрохроматики. Окрім мікроінтерваліки композитор доволі широко використовує практично всі з перерахованих нами в матеріалі першого розділу тембро-звукових структур та елементів. Примітно те, що об'ємна та тривала перша частина сонати, насамперед покликана повною мірою

репрезентувати «новітні» тембральні барви кларнета, у той час як друга, значно менша частина має на меті демонстрацію якісно технічних можливостей кларнета. Резюмуючи додамо, що наявну диспропорцію між частинами, найімовірніше, можна пояснити наміром композитора підпорядкувати концепцію розвитку художньої думки відповідно до принципу контрасту, як одного з найпоширеніших «інструментів» вибудовування драматургії твору.

Між тим, у якості компаративного співставлення, порушуючи заявлений нами на початку дослідження хронологічний критерій, вважаємо за необхідне згадати ще один сонатний опус Денісова, створення якого датується 1993 роком. Наведений твір різючим чином відрізняється від попередника, як структурно так і стилістично. Характер викладу музичного матеріалу, багато в чому, відмічений стриманістю оповідання. Смісловий акцент в даному творі зміщений в бік глибини тембрального забарвлення інструменту, реалізація чого, що цікаво, практично не передбачає необхідності залучення нетрадиційних засобів виразності, або новітніх виконавських технік. Ба більше, розвинута партія фортепіано, з точки зору функціональної взаємодії голосів виходить поза рамки суто акомпанементної функції, де завдяки ствердженню паритетного типу співвідношення партій, в цілому, вбачаються ознаки безпосередньої приналежності даної сонати до зразків камерно-ансамблевої традиції.

Принципово інший, «антитетичний» тип сонати запропонований французької композиторкою І. Готковськи. Цілковита відсутність в рамках чотиричастинної сонати акомпанементної функції Готковськи, насамперед, компенсує віртуозністю технічно складних частин сонати (2 та 4 ч.), водночас доповнюючи їх виразністю найтоншого інтонаційного ліризму. Цікаво, що процес ретельного вивчення даного опусу, в теорії, дозволяє відстежити можливу спадкоємність елементів композиторського стилю І. Стравинського. Так, наприклад, специфіка тембрального трактування кларнета, поряд з окремими художніми рішеннями, що представлені в сонаті

Готковськи, почасти перегукується з *Трьома п'єсами* І. Стравинського, що, в цілому, побічно свідчить щодо наявності певного зв'язку сонати Готковськи з жанром інструментальної мініатюри.

На завершення огляду ключових позицій сонатного жанру періоду 1960–1990 років, вважаємо за необхідне приділити значної уваги опусу американського композитора Дж. Купера. Варто зазначити, що наведена соната викликає воістину неабиякий дослідницький інтерес. Так, наприклад, розмірковуючи на предмет встановлення стильової приналежності впливає, що сонату Купера на перший погляд допустимо позиціонувати як джазову сонату. Втім, спроба характеристизації даного твору з позиції теоретичного музикознавства ставить під сумнів достовірність позначеної тези. Насамперед, звертає на себе увагу переломлення джазової традиції в первинно академічному жанрі соната. Безперечно, в основі сонати Купера, зокрема партії кларнета, вбачається беззастережне орієнтування на яскраво виражену джазову стилістику – специфічна модель ладо-гармонічного мовлення, метро-ритміка, комплекс характерних «джазових» засобів музичної виразності, подібне. Ключове значення тут відведене «свінговій» манері виконання. З іншого ж боку, Купер підпорядковує вище вказані стилістичні ознаки структурній моделі традиційної тричастинної інструментальної сонати. Ба більше, в історії світової музичної практики вкраплення характерних елементів джазової музики (штрихи, манера, тощо) в контекст низки жанрів, в цілому, явище доволі поширене, що вже виключає можливість однозначного трактування сонати Купера як суто «джазової».

А втім, варто визнати, що в рамках даного твору все ж наявні окремі критерії, які опосередковано вказують щодо ймовірно джазової природи сонати Купера. До числа таких критеріїв, найперше, можна віднести абсолютно нетиповий для академічної сонати склад акомпанементу, інструментарій якого, окрім фортепіано, представлений також традиційним для південноамериканського музикування перкусійним інструментом –

конга²⁶. Цікавий той факт, що в рамках даної сонати окрім елементів джазової стилістики, часом, досить чітко прослуховуються і аналогічні елементи, але вже латиноамериканської музики (1 та 3 ч.).

2. 4 Програмна мініатюра та сюїтні цикли

Поряд з жанром концерту, в контексті 60–90-х років ХХ сторіччя мініатюра, ймовірно, представлена наймасштабніше. Поглиблений пошук дозволив нам зафіксувати чисельні випадки звернення композиторів до означеного жанру. Безумовно, жанр мініатюри або інакше п'єси, з точки зору структурної побудови, суттєво поступаються більш розвиненими та складними формами (концерт, соната). Однак, в контексті другої половини ХХ сторіччя саме на терені жанру мініатюри відбувалися колосальні і, що найголовніше, доленосні для кларнетового мистецтва експериментальні композиторські та виконавські пошуки (переважно авангардні), які, багато в чому, в буквальному сенсі передбачили подальший розвиток багатьох музичних жанрів.

Отже, вище згадані художні шукання, здебільшого зачіпали питання тембрального забарвлення, а також потенційного розширення технічних можливостей інструменту. Їх реалізація, здебільшого, обумовлювалося привнесенням композиторами та виконавцями новітніх художніх рішень. Одним з ключових критеріїв мініатюри періоду 1960-90-х років стає надзвичайне вдосконалення технічних можливостей кларнетового виконавства. Нерідко рівень технічної складності окремих опусів, фактично межує на з поняттям трансцендентності, являючи собою твір виняткової технічної складності. Одним з перших творів подібної спрямованості, можна вважати п'єсу «A Set for Clarinet» Д. Мартіно. Варто обмовитися відносно дати створення мініатюри (1954), яка, безумовно, виходить поза рамки заявленого нами часового проміжку. Втім, саме цей твір Мартіно, на наш

²⁶ Конга – кубинський перкусійний інструмент африканського походження. Широке поширення отримав в площині латиноамериканської музики, зокрема афро-кубинський джаз, сальса, тощо.

погляд, в широкому сенсі стає предтечею вище вказаного технічного вдосконалення жанру.

В цілому ж, характерна особливість п'єс 1960–1990 років полягає у всеосяжному тяжінні композиторів до написання суто сольних творів, з фактично повною відмовою від партії акомпанементу. Процес докладного аналізу наявних опусів лише підтверджує наведену гіпотезу, адже з числа понад 15 виявлених нами мініатюр лише в рамках однієї композитором позначена акомпанементна функція (К. Пендерецький – Три мініатюри 1956). Подібне композиторське рішення, на наш погляд, можна пояснити намаганням авторів вигідно підкреслити ті чи інші художні якості кларнета, у такий спосіб стверджуючи його як абсолютно самодостатній в питанні виразності сольний інструмент. Митецьки комбінуючи параметри технічної складності та витонченої інтонаційної виразності композитори в буквальному сенсі зводили в абсолют значимість жанру мініатюри, як особливу форму задля прояву раніше згаданого віртуозного принципу.

Поряд з цим, процес ретельного опрацювання мініатюр також дозволив нам зафіксувати наявність двох стилістичних спрямувань: неокласицизму та авангардизму. Якщо мініатюри неокласицистської стильової течії вирізняє виняткова технічна складність (віртуозність) та багатство тембрального забарвлення кларнета, то в рамках мініатюр авангардної течії чітко вбачається тяжіння авторів до ідеї виходу поза рамки традиційного академічного музикування. Окрім вище вказаних ознак, в контексті мініатюр неокласицистської спрямованості не менш важливим критерієм мислиться намір у тією чи іншою мірою збереженні структури формоутворення (2-х або 3-частинної). З числа таких мініатюр особливо виділяються композиції Л. К'юзака «Арлекін» (1958), В. Смітта «5 п'єс» (1959), Ф. Донатоні «Clair» (1980), М. Купфермана «Moonflowers, Baby²⁷» (1986), Л. Ларсена «Dancing Solo» (1994), Б. Фроляк «Мольфар» (2012), Л. Навок «Klotz» (2019). та інших.

²⁷ Варто додати, що даний твір, почасти, містить елементи джазової стилістики, зокрема характерні для джазової виконавської манери штрихи та прийоми: «лігований» язик, демпфірування звуків та глісандо.

Характеризуючи ж авангардні мініатюри відмічаємо, що першорядне значення тут відведене повсюдному застосуванню новітніх засобів нетрадиційної художньої виразності, як, без применшення, абсолютно конститутивного фактору на шляху до штучного розширення тембрально-образної палітри кларнета. Безперечно, параметр технічної складності «авангардних» також доволі розвинутий, хоча й не так яскраво виражено як в рамках «неокласицистських» п'єс. Водночас, саме авангардна мініатюра стає своєрідною мистецькою ареною на тлі якої були реалізовані найсміливіші та неординарні художні рішення. Зокрема, варто виділити такі з них: впровадження в контекст нотного тексту новітніх технік композиції, сучасної музичної нотації (відмова від тактового розподілу, оновлені символи, подібне), переосмислення засад метро-ритмії, збагачення тембрально-виражальної палітри кларнета, як особливої семантичної якості музичного тексту. Найяскравішим прикладом подібних модифікацій кларнетового мистецтва, на наш погляд, можна вважати п'єсу П. Булеза «*Domaines*» (1967) та «Секвенцію 9а» Л. Беріо (1980). Також, до числа найбільш знакових опусів даного жанрово-стильового спрямування варто віднести такі твори: «*Preghiera per un'ombra*» (1954) та «*Ixor*» (1956) Дж. Шельсі, «*Аскези*» А. Жоліве (1967), «*Etude for Barney*» Е. Мандат (1990), «*Gra*» Е. Картер (1993), «*Aside*» О. Щетинський (1998), тощо.

Виходячи з вище викладеного випливає, що саме в період другої половини ХХ сторіччя в контексті жанру інструментальної мініатюри (причому не тільки кларнетової) намічається тенденція до так званої «програмності». Ба більше, все частіше композитори створюють відразу декілька пов'язаних спільною художньої думкою програмних п'єс, з подальшим їх групуванням у повноцінні сюїтні цикли, що характерно, виключно сольні. Однією з перших спроб переосмислення сюїтного жанру можна вважати сюїту Дж. Майера для кларнета соло (1957–1958). Примітно те, що композиціям даного жанру характерні ознаки стильового синтезу, внаслідок чого відбувалося часткове інтегрування в контекст сюїтного циклу

елементів сторонніх стильових моделей – бароко, романтизм, джаз, тощо. Найяскравішим прикладом такого стильового синтезу можна вважати сюїту угорського композитора та кларнетиста Б. Ковача «Присвята» у 9 частинах, де кожна композиція представляє собою мініатюру-присвяту, свого роду оммаж 9 видатним композиторам, серед яких: Й. С. Бах, Н. Паганіні, К. М. фон Вебер, К. Дебюссі, М. де Фалья, Р. Штраус, Б. Барток, З. Кодай та А. Хачатурян.

2. 5 Фантазія для кларнета

Опуси даного жанру, на жаль, в контексті другої половини ХХ сторіччя представлені найменш чисельно. Поглиблений пошук, на жаль, дозволив зафіксувати лише два відомі випадки звернення композиторів до наведеного жанрового спрямування, а саме фантазії М. Арнольда (1966) та Й. Відмана (1993). Цікаво, що кожній з вище вказаних фантазій характерне виключно сольне виконання. Поряд з цим, в рамках більш раннього твору М. Арнольда (1966), з точки зору стилістичного аналізу, чітко вбачається відгомін класико-романтичної традиції, тим часом як більш пізня фантазія Й. Відмана відмічена приналежністю до категорії творів оновлених академічних традицій (авангард). Варто додати, що фантазії Арнольда, незважаючи на притаманний цьому жанру параметр певної свободи розвитку теми, тим не менш характерні риси варіаційної форми, адже викладений на початку мелодичний малюнок тією чи іншою мірою отримує свій розвиток в матеріалі низки варіацій. Фантазія Відмана ж напроти демонструє тематичну «свободу» розвитку мелодичної лінії соліста. Втім, варто визнати, що в рамках обох творів чітко вбачається тенденція до наскрізного розвитку тематичного матеріалу. Ключовою особливістю даного опусу, на наш погляд стає тяжіння композитора до концепції максимальної індивідуалізації моделі формоутворення, ускладнення музичної мови, тощо. Першорядного значення тут набувають нетрадиційні виконавські техніки, а також специфічні засоби художньої виразності – мультифоніки, вібрато, глісандо, фрулато, мікрохроматика, і таке інше.

Висновки до розділу 2.

Історично сформоване амплуа кларнета, як воістину універсального дерев'яного духового інструмента в контексті другої половини ХХ сторіччя переживає етап всеосяжного переосмислення. Почасти, цьому сприяло раніше згадане впровадження новітніх виконавських прийомів. Втім, необхідно зазначити, що дане переосмислення кларнетового амплуа, безумовно, носило більш глибокий характер. Так, в результаті ретельного опрацювання історії створення низки різножанрових творів нами були встановлені певні дослідницькі висновки, квінтесенція яких полягає у фіксації безпосереднього впливу композиторів на згаданий процес трансформації амплуа кларнета. Вдалося довести, що саме завдяки тісній співпраці на рівні «композитор – виконавець» в площині кларнетового репертуару, втім, як і в кларнетовій виконавській практиці в цілому, поступово кристалізувалися новітні тенденції сольного музикування.

Поряд з цим, в матеріалі другого розділу даного наукового дослідження нами були закумульовані наявні данні, що присвячені питанню висвітлення кларнетового сольного репертуару періоду другої половини ХХ сторіччя. В подальшому, їх узагальнення та ретельне опрацювання дозволило нам намітити основні позиції жанрової класифікації творів для кларнету. В ході характеристичної кожного з представлених в рамках жанрової класифікації опусів, нами був обраний диференційований підхід до вивчення останніх, зокрема на рівні характеристичної творів відповідно до концепції жанровостильової приналежності. Водночас, процес всебічного аналізу чисельних кларнетових композицій дав змогу виявити нові грані амплуа кларнету не тільки як суто оркестрового інструмента, але і як абсолютно самодостатнього сольного інструмента, причому не тільки «камерного». Все частіше композитори надихаючись винятковою виразністю кларнета створюють нові твори в рамках яких відмічається фактична відмова від акомпанементу, у такий спосіб зводячи в абсолют художню значимість кларнета, як конститутивного засобу вираження образно-драматургічного змісту твору.

РОЗДІЛ 3

АНАЛІЗ ТВОРІВ

3. 1 «Романс» для кларнета та фортепіано Л. Шукайло

Творчій доробок Людмили Федорівни Шукайло, як найяскравішої представниці композиторської школи Слобожанщини, дедалі частіше знаходить відгук в репертуарі багатьох професійних виконавців як на теренах України, так і далеко за її межами. Будучи першокласною піаністкою, Л. Шукайло писала більшість творів саме для цього інструменту. Окрім фортепіанної музики в рамках творчої спадщини композиторки також доволі широко представлені й інші жанри, від обробок народних пісень до масштабних симфонічних полотен. Водночас, варто додати, що окрему віху також займають твори для духових інструментів, зокрема для кларнета. Цікаво, що окремі кларнетові опуси увійшли до авторської збірки *«Твори для кларнета і фортепіано»* 2011 року, в числі яких представлений *«Романс»* для кларнета та фортепіано. Докладніше розглянемо художні властивості даного опусу.

Насамперед, варто відмітити, що в ході первинного аналізу даного, суто інструментального твору абсолютно чітко вбачається безпосередній зв'язок з художньою естетикою вокального романсу. Пояснимо. Романс для кларнета та фортепіано Л. Шукайло з точки зору жанрової відповідності, безумовно, представляє собою найяскравіший зразок художньої традиції камерно-інструментального музикування. Втім, всебічний аналіз опусу дозволив нам зафіксувати окремі ознаки «вокальної» природи наведеного романсу, а саме особливої ліричності та кантиленності оповідання.

Отже, можливість всебічного вивчення даного романсу, на наш погляд, обумовлює необхідність реалізації стислому музично-теоретичного аналізу. Так, наприклад, стосовно питання формоутворення відмічаємо, що композиторкою обрана найбільш типова для інструментальної п'єси музична конструкція – проста двочастинна форма, хоча й за умови наявності

нетривалої каденції-коди. Суто схематично, дану модель формоутворення можна сформулювати як **ab** + **каденція**, де частина «а» являє собою однотональний 16-тактний період квадратного типу, а частина «b», в свою чергу – 18-тактний контрастний період. Однак, в даному випадку необхідно обмовитися відносно вище згаданої каденції, яку, ґрунтуючись на розробках А. Понькіної, зі структурної точки зору допустимо кваліфікувати як каденцію-розділ (в даному випадку каденція-постлюдія). Примітно те, що дана каденція, попри відверто скромний масштаб, тим не менш зосереджує відгомін мелодичної лінії першого розділу, що, до речі, теоретично може вказувати на репризний тип розвитку тематичного матеріалу другого розділу. Основна тональність романсу h-moll, хоча нерідко зустрічні випадки нетривалого відхилення як в мажорні так і в мінорні тональності. Цікаво, що звернення до розширеної системи мажоро-мінору стає для Л. Шукайло одним з ключових інструментів насамперед тонального розвитку композиції. Втім, зміна тональності в рамках того чи іншого розділу п'єси особливо чітко прослуховується переважно в партії акомпанементу. Безперечно, в партії соліста також частково позначаються озвучені трансформації тонального плану, хоча й не так виражено, найперше через виконавську специфіку кларнету, як суто одноголосного інструмента.

Між тим, предметний дослідницький інтерес викликає можливість характеристики запропонованої композиторкою концепції розкриття драматургії твору. Як і відмічалось раніше, даному романсу притаманний особливий ліризм викладу мелодичного матеріалу, причому як в партії соліста, так і в партії фортепіано. В останній партії, до речі, розвиток мелодичного матеріалу, на фоні традиційної гомофонно-гармонічної фактури, почасти, обумовлений активним впровадженням арпеджованих акордів. Цікаво, що саме завдяки вкрапленню арпеджіо в контексті аналізованого нами романсу кристалізується певна спорідненість зі ще одним жанровим відгалуженням камерно-ансамблевої музики – елегією. Параметр «елегійності», до речі, криється насамперед в специфіці оповідання, що

унаочнює унікальні художні риси композиторського мислення Л. Шукайло, зокрема в питанні вибудовування лейтмотивної драматургії, як специфічної форми мелодичного висловлювання. Раніше згадане акордове арпеджіо авторка митецьки доповнює елементами надзвичайно виразного та інтонаційно гнучкого мелодичного малюнку партії соліста, внаслідок чого загальний характер звучання п'єси набуває особливої зворушливості та сповідальності.

Розмірковуючи на предмет характеристики партії солісту в рамках даного романсу, необхідно зазначити, що саме тембральні якості кларнета композиторка розглядає як ключовий інструмент на шляху до вибудовування загальної драматургії твору. Спроба аналізу мелодичного матеріалу партії кларнета дозволила нам відстежити певний зв'язок між запропонованим Л. Шукайло принципом репрезентації тембральних якостей кларнета та аналогічним принципом, що представлений в творчості найвидатніших майстрів інструментальної (духової) музики, таких як К. М. фон Вебера, Е. Бозза, К. Сен-Санса, і так далі. Так, відмічаємо що глибинний ліризм мелодичної лінії партії кларнету в романсі Л. Шукайло, воістину втілює квінтесенцію епохи романтизму. Варто додати, що в умовах настільки інтонаційно «ліричного» кларнету Шукайло, в цілому, нами вбачається ймовірна спроба композиторки ототожнити тембр кларнета з особистою внутрішньою драмою невизнаного митця, що в свою чергу, стає найбільш красномовно розкриває художньо-естетичні погляди мистецтва романтизму.

На окрему увагу заслуговує представлена композиторку модель функціональної взаємодії партій соліста та акомпанементу. В цілому ж, в рамках даного романсу відчувається ознаки відносно паритетного співвідношення партій, що вкотре підтверджує безпосередню приналежність даного твору до найяскравіших зразків камерно-ансамблевого музикування. Втім, необхідно обмовитися відносно того, що озвучений паритет є доволі відносним, адже попри умовну рівнозначність партій все ж таки, доволі очевидним мислиться превалювання партії соліста. Між тим, ознаки

паритетного співвідношення акомпанементу та соліста, багато в чому виявляються в наявності своєрідного діалогу, характерними рисами якого стає емоційна чуттєвість та виражена експресивність. Музичний матеріал кожної з партій завдяки витонченому художньому смаку Л. Шукайло представляє собою дві абсолютно самодостатні виконавські партії, що взаємодіючи між собою раз у раз взаємодоповнюють одна одну. Витончені ліричні репліки кларнета митецьки доповнює вишуканий гармонічний акомпанемент фортепіано, у такий спосіб лише підтверджуючи вище згаданий діалогічний тип викладу та розвитку тематичного матеріалу.

Безперечно, наведений романс з точки зору технічної складності навряд чи можна назвати воістину віртуозним, найперше через фактично повну відсутність будь-яких епізодів репрезентації технічних можливостей інструмента. Однак, саме в рамках даного твору з легкої руки авторки розкриваються найкращі художні грані кларнета, як виразного і надзвичайно проникливого в інтонаційному плані музичного інструмента. Характер викладу мелодичного матеріалу партії соліста глибоко ліричний, часом навіть з відтінком сповіді. Блиску та ефектності технічної віртуозності композиторка протиставляє неймовірно осмислену тембральну мальовничість кларнета. Його репліки дещо стримані в емоційному плані, але аж ніяк не позбавлені внутрішнього драматургічного стрижня, що, в свою чергу, передбачає наявність у виконавця-інтерпретатора виняткової інтонаційної майстерності. Виходячи з вище викладеного, на наш погляд допустиме судження відносно наявності в рамках романсу Л.Шукайло передумов прояву *кантиленної віртуозності*²⁸, настільки властивої музично-художнім та естетичним вподобанням композиторської плеяди епохи зрілого романтизму.

Настання другої частини романсу відмічене доволі відчутним загостренням драматургії. Насамперед це виражене у зміні темпу в бік збільшення, а також фактурному перетворенні музичного матеріалу в

²⁸ За О. Мургою, С. 17

площині партії акомпанементу. Розмірковуючи над партією фортепіано, констатуємо, що якщо в рамках першої частини авторкою здебільшого позначена гомофонно-гармонічна фактура лише з частковим зверненням до розгорнутих акордів (арпеджіо), то в рамках другої частини відмічаємо беззастережне домінування акордово-арпеджованої фактури. В цілому ж, в матеріалі другого розділу в партії фортепіано, з точки зору функціональної взаємодії намічується вихід поза рамки функції акомпанементу, з подальшим набуттям рис рівноправного учасника музичного діалогу. Стосовно партії кларнету, відмічаємо значне розширення тембральної палітри, зокрема на рівні проведення мелодичної лінії в нижньому робочому регістрі кларнета. Примітно те, що саме завдяки подібному художньому рішенню композиторки контекст загального звучання розділу сповнюється глибини оксамитового тембру кларнета, настільки подібного до людського голосу. Ба більше, на тлі розширення тембрально-образної палітри істотно трансформується і емоційний фон частини, де абсолютній «елегійності» оповідання Шукайло протиставляє принципово інший, емоційно-вольовий тип оповідання, що часом межує з пристрасстю. Репліки кларнета тепер значною мірою набувають яскраво виражених питальних інтонацій, а специфіка їх викладу наскрізь просякнута відчуттям глибокого внутрішнього роздуму.

Поряд з композиційно драматургічним аналізом вважаємо за необхідне також детально розглянути даний твір з позиції виконавського аналізу. Як і відмічалось раніше, смисловий акцент в рамках романсу Л. Шукайло в умовах фактичної відсутності технічно складних епізодів зміщений композиторкою в бік репрезентації художніх можливостей тембрально-образної сфери кларнета. Варто зазначити, що подібний тип викладу та розвитку музичної думки, безумовно, сполучений з максимально плавним і, що найголовніше, надзвичайно виразним інструментальним інтонуванням. Особлива складність тут криється у можливості яскраво вираженого «кантиленного» принципу оповідання, поряд з належним тембральним

забарвленням, що, в свою чергу, вимагає від виконавця, по-перше, бездоганного володіння власним амбушюрним апаратом, а по-друге, виняткового художньо-музичного смаку.

Водночас, не менш важливим питанням мислиться необхідність встановлення найтоншого ансамблевого взаєморозуміння. Суто солююча партія кларнета, тим не менш, протягом всього твору перебуває у безпосередній залежності від партії акомпанементу, як гармонічної першооснови. В даному випадку не останню роль відіграє аспект невербальної комунікації між солістом та акомпаніатором. Повертаючись до раніше згаданого «діалогічного» оповідання додамо, що специфіка розвитку тематичного матеріалу в романсі побудована таким чином, що завершення будь-якого музичного речення або фрази в партії кларнета відразу знаходить відгук в партії фортепіано. Багато в чому, можливість якісної реалізації означеного принципу викладу матеріалу, окрім ансамблевого критерію, обумовлена також найтоншим відчуттям мелодичної лінії твору, а також концепції її розвитку. Таким чином, приступаючи до акту безпосереднього виконання твору солісту необхідно підпорядкувати кожен фразу твору вже сформованій єдиній, цілісній концепції викладу матеріалу.

Розмірковуючи над виконавськими аспектами вважаємо доречним наголосити на першорядному значенні параметру «індивідуальності» розкриття драматургії романсу, зокрема на рівні авторського прочитання кларнетистом-інтерпретатором закладеної в контекст твору композиторської думки. Інакше кажучи, чине найголовніше завдання виконавця в питанні якісного і, щонайголовніше, осмисленого трактування композиції полягає у необхідності розгледіти підспудні, глибинні смисли лейтмотиву романсу, як особливої форми художнього висловлювання. Додамо, що ключовим інструментом виконавця на шляху до втілення композиторського задуму, в даному випадку стає саме тембральна палітра інструменту. Можливість вільного варіювання тембральним забарвленням кларнета потребує від соліста наявності відповідних професійних навичок, набутих емпіричним

шляхом в ході колосального виконавського досвіду. Підсумовуючи, зазначимо, що даний романс завдяки його художнім властивостям отримав найактивніше поширення в рамках вітчизняної виконавської практики гри на кларнеті.

3. 2 «Соната» для кларнета соло Є. Станковича

Постать культового українського композитора Є. Станковича в площині вітчизняної музичної спільноти вже понад 50 років викликає беззастережний авторитет. Творчість славетного майстра охоплює практично всі жанри оркестрової, вокальної, а також оперно-симфонічної музики. Авторський стиль композитора вирізняє виняткова індивідуальність художнього висловлювання та самотність композиторського письма. Візитною карткою автора, без сумніву, можна вважати майстерність поєднання новітніх авангардних віянь та самотньої української архаїки. Варто додати, що особливе місце в контексті власного авторського доробку Станковичем відведене жанрам камерно-інструментальної музики. Одним з найяскравіших опусів даного жанрово-стильового спрямування можна вважати сонату для кларнета соло (1996), як відображення таланту зрілого майстра. Детально проаналізуємо наведений опус, а також передумови його створення.

Звернення Станковича до багатства тембральних якостей кларнету бере свій початок ще з 1993 року (квінтет «Музика небесних музикантів»), коли композитор чине вперше трактує кларнет не тільки як суто оркестровий інструмент, а радше як самостійний, абсолютно самодостатній сольний інструмент. Однак, справедливо буде відмітити, що перші спроби залучення кларнетового тембру, все ж таки, знаходили свій прояв в ансамблевому музикуванні – вище згаданий квінтет, 3 камерні симфонії (1971, 1980, 1993), секстет «Що сталося в тиші після відлуння» (1994), тріо «Квітучий сад та яблука, що падають у воду» (1996), тощо. Перше ж предметне звернення Станковича до використання кларнета як виключно сольного інструменту датується 1996 роком, причому відразу в крупній формі. Саме у цьому році

композитор створює програмний концерт для кларнету соло «Гра над прірвою». В тому ж році з'являються ще декілька сольних кларнетових опусів, це соната та «Монолог». Примітно те, що намічена в площині кларнетової творчості Є. Станковича тенденція суто сольних творів, ймовірно, стає відображенням глобального поширення аналогічної тенденції в площині світової камерної музики. Варто додати, що становленню подібної тенденції, багато в чому, передувала плідна праця визнаних корифеїв, що протікала на терені камерно-інструментальної музики (зокрема кларнетової). Відмова від супроводу найбільш яскраво відображена у таких творах як «*Sequenza 9*» Л. Беріо, «*Domaines*» П. Булеза, «*Three Movements*²⁹» М. Брауна, «*Ixor*» Дж. Шельсі, «*Clair*» Ф. Донатоні, «*Lament*» А. Хованесса, «*Capriccio*» Г. Зутермайстера, та інших. Ба більше, розмірковуючи на предмет характеристики ступеню впливу вище означеної моноінструментальної тенденції на композиторську творчість Станковича, дослідник І. Проців констатує, що в подальшому дана тенденція аналогічним чином позначилася і на художній думці вітчизняної композиторської школи в цілому (твори Л. Колодуба, В. Сільвестрова, Г. Гаврилець, С. Зажитька, О. Грінберга, І. Оленчика, В. Носова, Ю. Гомельської, тощо).

А втім, надзвичайно виразні художні якості кларнету, що оголювалися в рамках вище згаданих авторських сольних творів Станковича, з новою силою розкриваються і в рамках його *сонати* для кларнета соло. Написана у тому ж таки 1996 році, дана соната воістину стає віддзеркаленням внутрішніх художніх устремлінь композитора. Саме в рамках наведеної сонати Станкович в повній мірі розкриває художні потенції кларнета, зокрема його виняткову тембрально-інтонаційну багатоманітність. Варто додати, запропоноване Станковичем трактування кларнету, на наш погляд, у найвищому ступені розкриває філософську грань автора, як визнаного

²⁹ Сольний твір для кларнета, хоча й за участі перкусії, функція якої обмежується виключно забезпеченням ритмічної пульсації.

майстра драматургії, з легкої руки якого тембральне забарвлення кларнета воістину набуває інтонацій монологічної сповіді.

На окрему увагу заслуговує історія створення кларнетової сонати. Поглиблений аналіз наявних інформаційних джерел дозволив нам встановити певний дослідницький висновок, відповідно до якого впливає, що абсолютно всі сольні кларнетові твори були створені композитором на замовлення відомого кларнетиста-віртуоза Ф. Купера³⁰, який, до речі, на зорі 1990-х років завітав в Україну з серією концертних програм та майстер-класів [Третьяков]. Описуючи передумови написання власних сольних композицій в інтерв'ю журналістці В. Муратовій Станкович констатує: *«Наше знайомство відбулося близько двох років тому, музикант замовив твір для кларнета... ...В подальшому він запропонував написати ще декілька...³¹»*.

Отже, з метою доступного розуміння художніх особливостей даної сонати, на наш погляд виникає потреба у спробі виконання стислого композиційно-драматургічного аналізу. Насамперед, варто зазначити, що в ході попереднього ознайомлення в рамках наведеної композиції нами вбачається глибинний драматизм та переконливість художнього висловлювання автора. Надзвичайна виразність інтонаційно-образного комплексу кларнета, поряд з винятковою інтонаційною з префіксом «гіпер» експресивністю, в найкоротший термін зводять в абсолют художньо-естетичну значущість даного твору. Станкович трактує кларнет екстраординарно, надзвичайна варіативність вбачається з перших ж тактів сонати. Запропонована композитором авторська концепція побудови драматургії твору наскрізь просякнута гостроконфліктним характером і цілковито спирається на тембрально-образні властивості кларнета. Композиторський геній Станковича дозволив йому повною мірою розкрити

³⁰ Філіп Купер (1957) – французький кларнетист, один з найяскравіших представників сучасної французької кларнетової школи.

³¹ Витримка з інтерв'ю Є Станковича журналістці Вікторії Муратовій від 04 квітня 1997 року. (адапт. пер. з рос. – В. Л.)

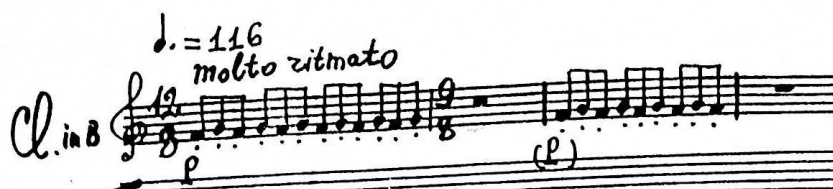
художні грані та можливості інструмента, від репрезентації найтоншої лірики до можливості втілення високотрагедійних образів.

Розмірковуючи на предмет характеристикації запропонованої композитором моделі формоутворення сонати відмічаємо наявність певної «неоднозначності» її трактування. Так, наприклад, в ході ретельного аналізу нами були виявлені ознаки відразу декількох форм. Насамперед, в рамках даного твору чітко вбачається очевидне тяжіння Станковича до концепції наскрізного розвитку. Зокрема, специфіка викладу художньої думки принаймні зовнішньо відповідає структурі форми рондо, якій, до речі, цілком притаманний вище згаданий принцип наскрізного розвитку. Традиційна для рондообразних форм структура «А – В – А – С – А – А» реалізована Станковичем на рівні чергування лейтмотиву (рефрен) а також контрастних епізодів. Втім, необхідно розуміти, що наведена одночастинна композиція лише побічно має відношення до сонатної форми. Пояснимо. Річ у тім, що умовно в рамках сонати Станковича допустимо розмежовувати 3 доволі контрастні розділи, що, в цілому, на функціональному рівні відповідає структурі сонатної форми. З іншого ж боку, множинні випадки варіативного розвитку мелодичного матеріалу Г.п., почасти наштовхує на думку щодо ймовірної наявності в рамках даної сонати ознак варіаційної форми.

Особливу увагу звертає на себе і представлений автором тональний план композиції. Варто зазначити, що саме в цьому компоненті (втім, як і у багатьох інших) знаходить свій прояв тяжіння автора до практики застосування новітніх композиторських технік, настільки типових для музики оновлених академічних традицій. Зокрема, Станкович звертається до залучення особливої техніки композиторського письма, суть якого полягає у фактичній відмові від беззастережної фіксації знаків альтерації при ключі, як ключового атрибуту в питанні визначення тонального центру твору. В подібному рішенні Станковича, нами, почасти, вбачається посилення до новітніх віянь авангардної музики, композиторам-представникам якої було властиве тяжіння до відходу від чіткого тонального устою. Додамо, що з

точки зору традиційного музикознавства найактивнішим чином такого типу техніку широко використовували культові композитори ХХ сторіччя, з числа яких виділяються постаті видатних майстрів авангардної течії А. Шенберга та В. Лютославського.

Як і відмічалось, наведена соната налічує три контрастні мелодико-тематичні лінії, мелодичний матеріал яких, відповідно, доволі відмінний. З метою наочного ознайомлення коротко розглянемо кожен з них. Зміст мелодичного матеріалу **першої мелодико-тематичної лінії**(зокрема вступу) складає чітко окреслена інтонаційна конструкція, яка, до речі, і становить собою основу остінатної фігури, що зумовлює раніше згаданий принцип наскрізного розвитку сонати. Нижче наведений приклад даної остінатної фігури, що представлена в матеріалі вступу:



Цікава деталь криється у авторській концепції викладу даної інтонаційної «поспівки». Станкович багаторазово оперує наведеною інтонацією, раз у раз вільно варіюючи її, а втім, за умови беззастережного розмежування кожної мелодико-ритмічної фігури доволі тривалими паузами. Звертає на себе увагу також відсутність чітко окресленої метричної закономірності, в противагу чому Станкович демонструє тяжіння до цілковитої «асинхронності» метрики, причому як на рівні розміру (12/8, 9/8, 6/8, 3/4, 2/4), так і на рівні змісту музичного тексту (тривалість остінатних фігур, пауз). З приводу художньо-образних властивостей, відмічаємо, що монотонність та своєрідна статичність трелеподібної остінати, в цілому, формує належний акустичний ефект атмосфери, наскрізь просякнутої всепоглинаючим відчуттям збентеженості та надзвичайної емоційної нервозності. Водночас, вище згаданий критерій асинхронності метру лише посилює дане відчуття.

Починаючи з 10 такту Станкович поступово розвиває мелодичний матеріал вступу, внаслідок чого мелодична лінія суттєво трансформується, набуваючи ознак яскраво вираженого токатного типу викладу матеріалу. Ба більше, поглиблений аналіз мелодико-інтонаційного змісту сонати дозволив нам сформулювати висновок стосовно безпосереднього підпорядкування ладо-тонального центру композиції додекафонічній системі мислення, що вкотре свідчить відносно авангардної спрямованості даної сонати. Тим не менш, характер розвитку мелодичної лінії вступу, що відбувається аж до 40 такту, здебільшого, обумовлений штучним розширенням секундово-тріольної мелодико-ритмічної поспівки, насамперед завдяки впровадженню широких інтервальних стрибків (до нони), але й за умови збереження тріольної пульсації. Варто додати, що наведені широкоінтервальні ходи, носять переважно дисонансний характер звучання, що з точки зору драматургії, надає загальному звучанню розділу обрисів надзвичайно проникливого та емоційного монологу. Особливу нервозність привносить штрихова палітра розділу, зокрема виконання підкреслено стаккатним штрихом, що також зафіксовано в нотному тексті у якості окремої композиторської ремарки *sempre staccato*.

Починаючи з 40 такту в контексті мелодичного матеріалу сонати відмічаємо стрімке введення Станковичем принципово відмінного інтонаційного матеріалу, який, великою мірою, знаменує початок **другої мелодико-тематичної лінії**. Змістовність музичного матеріалу даного розділу, втім, як і характер його репрезентації являють собою цілком полярний першому розділу тип художнього висловлювання. В противагу меланхолічності та бентежності монологу кларнета в першому розділі, автор протиставляє іншу, гіперекспресивну грань кларнета, як надзвичайно пластичного та гнучкого в тембральному плані духового інструмента. Так, наприклад, метро-ритмічна організованість тріольних поспівок, що досі перебували в абсолютній своїй константі, наразі перериває стрімка тріольна репліка, закінчення якої, до речі, композитор художньо оформлює завдяки

використанню одного з засобів нетрадиційної музичної виразності – *frullato*. Характер мелодичних поспівок демонструє суцільний відхід від секундово-тріольної формули, натомість набуваючи ознак яскраво вираженої «пасажності» мелодизму, зміст якого носить здебільшого квінтально-секстольний тип групування. Додамо, що кожна хвилеподібна пасажна репліка, так чи інакше увінчується треллю напівтонового інтервального сполучення на витриманій ноті.

Починаючи з 50 такту мелодичний матеріал партії кларнету дещо видозмінюється, найперше завдяки майстерному поєднанні композитором елементів двох мелодико-тематичних ліній. Варто додати, що внаслідок подібного синтезу характер розвитку художньої думки на структурному рівні, почасти, мислиться нами як свого роду розробка, що, в цілому, опосередковано вказує на безпосередню орієнтованість твору Станковича на традиційну структурну модель сонатного жанру.

Втім, саме в рамках даного розділу вперше звертає на себе увагу беззаперечний зв'язок автора з власними культурно-етнічним традиціями. Будучи вихідцем із західної України (м. Свалява Закарпатської обл.), Станкович інтегрує елементи етнічно-фольклорної архаїки в контекст власної кларнетової сонати, у такий спосіб демонструючи індивідуально-осмислений підхід до питання розвитку художньої думки. Зокрема, одним з ключових інструментів композитора задля реалізації наведеного процесу стає істотне розширення звуко-образної палітри, насамперед за рахунок доволі нетипового для академічної музичної традиції принципу тембрального наслідування старовинних етнічних інструментів. Так, наприклад, починаючи з 50 такту трактування раніше згаданої секундово-тріольної інтонеми з матеріалу вступу наразі набуває яскраво виражених ознак наслідування тембральних якостей тилинки³². Ба більше, характер звучання викладеного мелодичного матеріалу лише підтверджує наведену тезу.

³² Тилинки (Телинка, теленка) – народний дерев'яний духовий інструмент, що отримав широке поширення на території Гуцульщини, аналог флейти. Специфіка виконання на даному інструменті полягає у повній

Подальший розвиток художньої думки сполучений з привнесенням автором окремих художньо-виконавських прийомів та технік. Так, відмічаємо, що Станкович активно долучає штрихову палітру, зокрема комбінування штрихів *staccato* та *legato*, поряд зі значним розширенням діапазону мелодичного малюнку, найперше завдяки активізації крайніх виконавських регістрів кларнета. Між тим, вважаємо за необхідне відзначити художнє рішення Станковича в плані динаміки твору. Ретельний аналіз сонати дозволив нам сформулювати певний дослідницький висновок, квінтесенція якого полягає у особливій майстерності та надзвичайній гнучкості варіювання динамічним планом. Автор широко використовує градації динамічного плану, вільно трактуючи його. Варто додати, що спираючись на характерну для даної сонати концепцію «почленованості» викладу мелодії, Станкович демонструє певну послідовність динамічного забарвлення інтоном, підпорядковуючи динамічну лінію відповідно до принципу контрасту, тим самим позначаючи своєрідний тембрально-динамічний конфлікт, як наріжний камінь вибудовування драматургії. В цілому ж, виняткова увага композитора до динаміки в сонаті, великою мірою стає чи не визначальним фактором в питанні побудови драматургії твору, що, на наш погляд допустимо кваліфікувати як прояв позначеного в рамках першого розділу параметру композиторської віртуозності. Будучи витонченим митцем, що гостро відчуває драматургію художнього твору, Станкович доповнює розкіш тембрального забарвлення кларнета виразною динамікою, у такий спосіб утворюючи власний, індивідуальний структуротворчий модус художнього висловлювання.

Починаючи з 70 такту автор вдається до урізноманітнення ритміки, внаслідок чого мелодичний малюнок часом набуває доволі неординарних метро-ритмічних рішень (дуолі та квартолі у тридольному такті, синкопований ритм, тощо). Поряд з цим, відмічаємо активне звернення

відсутності будь-яких ігрових отворів, а зміна звуковисоти досягається завдяки маніпуляціям амбушюрного апарату (флажолетні техніки).

автора до трелей на витриманій ноті, що надає загальному звучанню розділу нервозних та напружених інтонацій. Втім, вже в 90 такті Станкович докорінно змінює мелодизм партії соліста, впроваджуючи третю мелодико-тематичну інтонему, змістовність якої, до речі, являє собою зразок у найвищому ступені мистецтва звуконаслідування. Таким чином, в характері звучання мелодичної лінії, поряд зі специфікою її викладу, на наш погляд вбачається безпосередня паралель з іншим традиційним для Гуцульщини інструментом – флюярою³³. В підтвердження наведеної тези звертає на себе увагу рясність застосування різного роду форшлагів, настільки характерних для виконавської практики гри на флюярі. З метою додаткової драматизації та загострення емоційного фону Станкович також інтегрує трель. Цікавий той факт, що окрім опори на раніше згадану дванадцятитонову «додекафонічну» систему ладо-тонального мислення в рамках даної сонати доволі чітко вбачається наявність і ознак ладів народної музики, зокрема так званого «Гуцульського ладу»³⁴, що, в свою чергу, лише підкреслює озвучений раніше фольклороцентризм композитора.

Настання 99 такту знаменується поверненням інтонаційного матеріалу першого розділу (як відлуння рондообразної форми), хоча й частковим. Втім, вже з 100 такту Станкович впроваджує свого роду каденційний епізод, який, в цілому, допустимо трактувати як каденцію-розділ³⁵. Варто додати, що мелодичний матеріал даного розділу вирізняє особлива фривольність трактування як метро-ритмічної так і темпової складових. В підтвердження наведеного припущення виступає авторська ремарка *Senza metrum, molto rubato*, що, почасти передбачає активізацію параметру співавторства безпосереднього інтерпретатора сонати. В цілому ж, в рамках даного розділу

³³ Флюяра (флюяра, фрілка, флюярка) – український народний дерев'яний духовий інструмент, що отримав широке поширення на території західної України. Конструкція флюяри аналогічна тилинці, хоча й значно розвинутіша і налічує шість ігрових отворів.

³⁴ Гуцульський лад – умовна назва музичного ладу, що характерний для музичної традиції Західної України (зокрема Гуцульщини). В основі гуцульського ладу мінор з високими четвертою та шостою ступенями.

³⁵ Відповідно до розробок А. Понькіної. С. 28

вкотре отримує власний прояв беззастережна орієнтованість Станковича на принцип контрастності викладу та розвитку художньої думки.

Необхідно також додати, що предметний аналіз художньої змістовності мелодичного матеріалу наведеного каденційного розділу, зокрема з точки зору драматургії, насамперед дозволяє виявити глибинні філософські смисли. Так, відмічаємо, що в рамках епізоду 100 – 119 Станкович воліє якнайскравіше розкрити раніше згаданий параметр «монологічності» художніх властивостей кларнета, як неймовірно виразного інструмента. Цікавий той факт, що аналогічна концепція трактування кларнету відмічена і у ще одному сольному творі автора, а саме у «Монолозі». Втім, саме в рамках сонати Станкович повною мірою втілює художньо-драматургійну ідею «монологічної самотності»³⁶ кларнету, що була закладена раніше в контексті «Монологу» соло.

Починаючи з 100 такту автор вибудовує мелодію на основі синтезу трелеподібного принципу викладу мелодії а також часткового цитування елементів другої мелодико-тематичної лінії. З урахуванням вище вказаного контрастного принципу вибудовування мелодії відмічаємо, що мелодичний матеріал даного розділу (100–119 т.) надзвичайно варіативний, а його безпосередній виклад характеризується доволі відчутною гнучкістю, часом навіть з відтінком фривольності, про що, до речі, свідчить композиторська ремарка *molto rubato*. Водночас, особливу зацікавленість викликає виняткова речитативність та сокровенність оповідання, що, в свою чергу, допустимо розглядати як один з чинників вибудовування драматургії розділу. До речі, глибину художньої значущості даного розділу композитор відтворює в нотному тексті за рахунок різкої, чи не потактової зміни темпоритму: *molto rubato* ($\downarrow = 58$) → *a tempo* ($\downarrow = 116$) → *piu mosso* ($\downarrow = 69$) → *a tempo*... і так далі. Ба більше, особливу гнучкість мелодії підкреслює внутрішні метричні градації, що повною мірою розкриваються завдяки авторським позначкам *poco molto accelerando* та іншим. В цілому ж, намагання у виконанні

³⁶ За В. Борецьким, С. 89.

комплексного аналізу даного епізоду, зокрема його композиційно-стилістичних властивостей, дозволила нам виявити певну суголосність з літературним прийомом *ліричний відступ*.

Реприза сонати бере свій початок з 120 такту. В даному випадку спостерігаємо повторне звернення композитора до первинного принципу викладу мелодичного матеріалу, а саме орієнтування на мотивно-поспівковий тип оповідання, в основі якого закладена чітко окреслена остінатна формула з матеріалу вступу. Відчутних змін зазнає і темп розділу, де композитор знову-таки повертається до початкового темпу ($\text{♩} = 116$). Певні трансформації позначилися і у площині штрихової палітри де на зміну *sempre staccato* Станкович протиставляє більш акцентований штрих *sempre marcatisimo*, що, в свою чергу надає загальній драматургії розділу нервозного та навіть дещо експансивного характеру звучання. Водночас, особливу зацікавленість викликає зміст мелодичного матеріалу репризи. По-перше, автор транспонує його на малу терцію вниз; по-друге на структурному рівні відмічаємо прагнення Станковича до варіативного принципу вибудовування мелодії, зокрема на основі синтезу головної мелодико-тематичної лінії та її модифікованого варіювання (28 – 39 т.).

Не менший інтерес викликає другий розділ репризи, а саме побічна партія в якій відбувається гіперболізований розвиток матеріалу 40 такту, хоча й з обмовкою на той факт, що первісний секстольний принцип викладу тут заміщається чітко окресленим квінтольним. Водночас, кода сонати являє собою зразок у найвищому ступені композиторської майстерності. Настання 142 такту характеризується репрезентуванням остінатної формули експозиції, але за умови її транспонування децимою нижче. Короткі а втім надзвичайно виразно-експресивні поспівки, в цілому слугують предтечею фінального епізоду (145 т.). Композиторський геній Станковича розкривається тут у звуконаслідуванні тембральних якостей ще одного традиційного

гуцульського інструменту – трембіти³⁷. Специфіка викладу мелодичного матеріалу побудована автором доволі неординарно, адже в її основі вбачається доволі зрима структура секундової послівки експозиції, хоча й представлена вона у дещо модифікованому вигляді. Так, відмічаємо, що секундова інтонація наразі репрезентована автором у якості сталих четвертних тривалостей об'єднаних у тріоль.

Між тим, варто зазначити, що вище вказаний параметр звуконаслідування реалізований автором завдяки приєднанню до чвертей специфічних форшлагів пасажного типу, внаслідок чого відтворюється належний акустичний ефект наслідування звучання трембіти. Підсумовуючи додамо, що звернення Станковича до настільки нехарактерного для академічної музичної традиції художньо-композиційного прийому, в цілому допустимо характеризувати як своєрідну данину поваги власним культурно-етнічним традиціям. З іншого ж боку, подібне художнє рішення найімовірніше пов'язане з намаганням автора суттєво розширити тембрально-образну палітру кларнета.

Кінцівка наведеного «кolorистичного» епізоду, в основі якого, як і відмічалось раніше закладена ідея тембрального звуконаслідування трембіти, як і кінцівка сонати в цілому, ознаменована акцентованим звучанням стрімкого октольного (6 + 2) низхідного пасажу. Цікава деталь криється у витонченій грі композитора з динамікою епізоду, де несамовитості нюансу *fff* пасажної репліки вже замиє композитор зараз же протиставляє нюанс *p* заключної репліки. Музичний зміст останньої, що звучить після незначної смислової паузи являє собою елемент остінатної інтонаційної конструкції з матеріалу вступу, хоча й представлена вона у значно скороченому вигляді. Цікаво, що композиторське рішення щодо увінчання звучання сонати у такий спосіб, на наш погляд вкотре вказує на беззастережну орієнтованість автора на концепцію наскрізного розвитку твору.

³⁷ Трембіта (тримбіта) – український, здебільшого гуцульський народний дерев'яний духовий інструмент класу аерофонів. Конструкція трембіти доволі специфічна, має вигляд труби з дерева без будь-яких клапанних механізмів або вентилів. Довжина інструмента коливається від 2,5 метра до 8 метрів.

3. 3 «Карпатська рапсодія» для кларнета та фортепіано М. Скорика

Скарбниця української музики налічує відразу декілька випадків звернення композиторів до жанру рапсодії. Здебільшого, переважній більшості з них характерне суто оркестрове акустичне оформлення, з числа яких найбільш яскраво виділяються такі: «Українська рапсодія» В. Барвінського (1911), «Галицька рапсодія» С. Людкевича (1928), «Гуцульська рапсодія» Г. Майбороди (1949), а також, безумовно, 2 «Українські Карпатські рапсодії» неперевершеного Л. Колодуба (1960, 1974). Однак, справедливо буде також додати, що окремі опуси були створені і для сольних інструментів, зокрема для фортепіано, на кшталт фортепіанних рапсодій Т. Шпаковського, М. Завадського або М. Лисенка. Водночас, змушені констатувати, що категорія рапсодій для сольних духових інструментів (як з акомпанементом, так і без нього), на жаль, представлена найменш кількісно. Так до числа поодиноких звернень до наведеного жанру варто віднести «Рапсодію» для валторни соло В. Губи, «Концерт-Рапсодію» для труби з оркестром Є. Станковича, «Рапсодію» для фагота з симфонічним оркестром С. Ратнера, «Рапсодію» для валторни та фортепіано Г. Сасько, або ж «Рапсодію» для кларнета з оркестром В. Гомоляки. Втім, на тлі вище перерахованих опусів найбільш яскраво виділяється рапсодія для кларнета та фортепіано М. Скорика.

Як відомо, від самого початку історія української композиторської школи практично завжди поповнювалася іменами славетних митців композиторського ремесла. Не стає виключенням і постать неперевершеного композитора-мелодиста Мирослава Скорика. Цікаво, що творчий доробок видатного майстра композиції доволі збіжний з творчістю раніше згаданого колеги – Є. Станковича. Так, наприклад зміст музичної спадщини Скорика охоплює колосальну кількість різноманітних жанрів та форм музичного мистецтва, серед яких музично-театральні твори (опера «Мойсей», балети «Повернення Батерфляй» та «Каменярі»), чисельні симфонічні твори (4

симфонічні поеми, «Гуцульський триптих», «Карпатський концерт», «Партита №24»), камерно-інструментальні композиції, фортепіанна музика, вокально-хорова музика, джазова та популярна музика, тощо. Поряд з цим левову частку творчого доробку Скорика обіймає музика до понад 10 кінофільмів а також низки театральних вистав.

Стилістичні особливості композиторського письма Скорика, як вихідця західноукраїнських регіонів вже на ранніх етапах власної творчості вирізняло беззастережне тяжіння автора до ідеї наслідування та примноження традицій львівської композиторської школи. Водночас, яскрава індивідуальність автора криється у органічності поєднання новітніх художньо-естетичних вподобань, а також природної архаїки первісних жанрів музичного мистецтва. Успішно синтезуючи елементи західноукраїнського (карпатського) фольклору та сучасних віянь музикування (світська, салонна та джазова музика) Мирослав Михайлович завдяки власній творчості демонстрував власне бачення української сучасної академічної музики, у такий спосіб формуючи принципово новий модус «синкритичного» мистецтва, що поєднує традиційне музикування та реалії сьогодення. Цікаво, що в рамках даного наукового дослідження об'єктом всебічного дослідження стає авторський опус камерно-інструментальної музики, а саме «Карпатська рапсодія» для кларнета та фортепіано, як художній твір, що найбільш красномовно втілює унікальну авторську візію сучасної «модерністської» української музики. З метою всебічного вивчення детально розглянемо наведену композицію.

Насамперед зазначимо, що в процесі ретельного вивчення чисельних інформаційних джерел (наукових, історичних, публіцистських) нами був сформований проміжний дослідницький висновок, суть якого полягає у існуванні неоднозначності в питанні встановлення як первісного інструментарію рапсодії так і дати її безпосереднього написання. Пояснимо. Так, наприклад, в площині сучасної виконавської практики дедалі частіше побутує усталене ствердження, відповідно до якого означена рапсодія

написана для скрипки та фортепіано. Втім, окремі авторитетні джерела, зокрема офіційний сайт Національної Спілки Композиторів України (НСКУ) вказують на те, що первісно рапсодія була створена саме для кларнета. Безумовно, в контексті даного наукового дослідження автор не бере на себе відповідальність стверджувати відносно достовірності тієї чи іншої дати, а втім, більш логічним на наш погляд мислиться все ж дані, що представлені на офіційному сайті НСКУ.

Поряд з цим, розмірковуючи на предмет можливості встановлення точної дати написання композиції вимушені констатувати щодо наявності доволі суперечливих даних. Тож, згідно з даними переважної кількості інформаційних джерел створення «карпатської рапсодії» датується 2004 роком. З іншого ж боку, в ході поглибленого вивчення означеної проблематики нами була виявлена принципово відмінна дата. Так, наприклад, задіяний в рамках даного дипломного дослідження нотний матеріал «карпатської рапсодії» (партія кларнету та клавір), представляє собою партитуру зразка 1997 року видання, що, безперечно, цілковито суперечить загальноприйнятій думці, тим самим в буквальному сенсі унеможлиблюючи будь-які подальші дискусії з приводу потенційної можливості створення цього твору саме в 2004 році.

Як і відмічалось раніше, можливість комплексного вивчення наведеної композиції, на наш погляд, невід'ємно сполучена з першочерговою необхідністю у виконанні детального її розгляду, насамперед з позиції композиційно-драматургічного аналізу. Отже, «Карпатська рапсодія» для кларнета та фортепіано М. Скорика написана в тональності с-moll. Втім, варто додати, що на протязі всієї композиції зустрічні непоодинокі випадки нетривалих відхилень основного тонального центру. З приводу визначення моделі формоутворення відмічаємо наявність чітко окресленої складної тричастинної форми з невеликою каденцією між другою та третьою частинами. Водночас, перша частина являє собою просту двочастинну форму, контрастна середня частина з точки зору структури більш вільна аніж

перша, а заключна третя частина, відповідно, видозмінена реприза першої частини, а точніше скороченого типу. З структурної точки зору умовний схематичний варіант форми даної рапсодії має наступний вигляд:

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>
A (3 т.) B (30 т.)	C (64 т.) D (80 т.) E (100 т.) B1 (124)	A1 (146 т.) B2 (161 т.)

З точки зору характеристикації тактового розміру відмічаємо, що на протязі всієї композиції автором строго витриманий єдиний розмір 4/4. В питанні темпової складової Скорик пропонує значно гнучкіші та варіативніші значення. Так, наприклад, темпова шкала рапсодії в різних розділах рапсодії коливається від *rubato*, *andante* і аж до *prestissimo*. Водночас, виклад музичного матеріалу побічної партії першої частини твору характеризується тяжінням до темпу *allegretto*, а наприклад в матеріалі другої частини спостерігаємо *allegro*. В цілому ж, спроба узагальненого аналізу темпової палітри, зокрема доволі частої зміни темпу, дозволяє нам сформулювати припущення відносно ймовірного орієнтування Скорика на концепцію контрастного викладу художньої думки, як найсприятливішого інструменту вибудовування драматургії твору. Варто відмітити, що подібне насичене варіювання темпу представляє особливу складність для виконавця, адже потребує беззастережної наявності у останнього прекрасно розвинутих виконавських навичок як ансамблевої гри, так і індивідуальної майстерності володіння інструментом.

Перша частина рапсодії бере свій початок коротким двотактним речитативним вступом соліста без супроводу. Розвиток мелодичного матеріалу речитативного епізоду реалізований автором у яскраво вираженому пасажному викладі зі стрімким наростанням динаміки, у такий

спосіб попереджаючи початок основного матеріалу першої частини. Настання розділу А (3 т.), втім, як і першої частини в цілому, відмічено репрезентацією основної мелодико-тематичної лінії в партії соліста, характер викладу якої носить яскраво виражений драматичний відтінок, з відчуттям надзвичайної внутрішньої напруженості. Між тим, активне застосуванням композитором гранично дрібних тривалостей з точки зору метро-ритмії насичує мелодичний малюнок вираженою синкопованністю, що, тим не менш, надає загальному характеру звучання особливої грайливості. Виняткову виразність, а втім і особливу виконавську складність представляє собою масштабність діапазону мелодичного малюнку, в рамках якого відмічається активне звернення композитора до залучення крайніх регістрів кларнета, що потребує від соліста досконалого володіння всіма регістрами (в тому числі *altissimo*).

Фактура партії акомпанементу, в нашому випадку фортепіано, в матеріалі першого розділу виключно акордного типу, хоча й не статична, з доволі розвинутою системою підголосків, насамперед завдяки впровадженню автором рухливих крайніх голосів обох рук. Особливу увагу звертає на себе обрана автором модель фактурно-функціональної взаємодії партій, де партії кларнету, як правило, практично завжди властиве превалююче значення. Втім, доволі помилково вважати, що в умовах беззастережного домінування соліста значущість партії фортепіано зводиться виключно до акомпанементної функції. Щільні та насичені акордові сполучення формують належний гармонічний фундамент для соліста, а гнучкі та неймовірно жваві рухливі крайні голоси раз у раз перекликаються з мелодико-ритмічними фігурами партії соліста, формуючи надзвичайно вишуканий та художньо осмислений діалог. Характеризуючи мелодичний малюнок партії соліста, відмічаємо притаманну їй ритмічну і, що найголовніше інтонаційну розвиненість. Так, закладений ще в речитативному епізоді вступу принцип пасажного викладу мелодії знаходить свій прояв на протязі всього розділу А (3 – 29 т.). Цікава деталь: починаючи з 19 т. раніше згаданий «діалогічний»

принцип взаємодії голосів розкривається в повній мірі, де кожній з реплік соліста з висхідним пасажем автор протиставляє аналогічну репліку в партії супроводу, що, до речі, доволі характерно для традиції камерного музикування. З точки зору виконавського аналізу зазначимо, що належний рівень втілення закладеного композитором художнього задуму, окрім неодмінно висококласного володіння технікою гри на кларнеті, обумовлений також першочерговою необхідністю встановлення злагодженості всіх компонентів ансамблевого музикування: динамічного, інтонаційного, емоційного, тощо.

З 30 такту бере свій початок розділ **В**. Будучи абсолютно контрастним, даний розділ характеризується різким переорієнтуванням напрямку розвитку драматургії рапсодії. Зокрема, істотних змін зазнає структура музичної тканини партії акомпанементу де на зміну акордовій фактурі Скорик висуває гомофонно-гармонічну. В порівнянні з попереднім розділом в даному випадку зміст партії акомпанементу представлений у значно «облегшеному» вигляді, головне завдання якого наразі зводиться до позначення гармонічних функцій. Поряд зі зміною фактури видозмінюється і темп розділу в бік прискорення – *allegretto*. Суттєве пошкваллення темпу компенсується послабленням динамічного плану, що на фоні раніше згаданої «розрідженої» фактури акомпанементу, в цілому, надає загальній драматургії розділу особливої танцювальності та грайливості. Вступ партії соліста відбувається у 32 т., а її мелодичний малюнок тепер являє собою надзвичайно грайливу, навіть дещо жартівливу напівтонову поспівку. Примітно те, що в основі наведеної мелодичної поспівки чітко прослуховується підвищена IV ступінь, що, зі свого боку, вказує на ймовірну опору на гуцульський лад.

Варто визнати, що в рамках розділу **В** мелодичний матеріал партії соліста навряд чи отримує новий щабель активного розвитку. Навпаки, характер викладу мелодії тут певною мірою стриманий, але й не інертний. Розмірковуючи на предмет характеристикації мелодичного змісту даного розділу, можемо припустити, що ключове завдання даного розділу, на наш

погляд, полягає у намаганні автора урізноманітнити інтонаційну палітру твору. Додамо, що починаючи з 40 т. і до кінця розділу (62 т.) характерні напівтонові поспівки соліста тією чи іншою мірою дублюються в партії акомпанементу, але вже в іншому інтонаційному забарвленні, за рахунок чого значною мірою насичуючи фактуру. Останній такт розділу **В**, як і всієї першої частини характеризується різкою зміною фактури та метро-ритму в партії акомпанементу, у такий спосіб передбачаючи настання другої частини рапсодії.

Друга частина твору починається з 64 такту (він же епізод **С**) жвавим низхідним поступальним мелізматичним рухом мелодії типу групето³⁸ в партії акомпанементу з подальшою відповіддю реплікою партії кларнета. Показовим є те, що Скорик забарвлює вказані репліки відверто колористичними гармоніями, зокрема обидві репліки побудовані на інтонаціях коломийок, що вкотре свідчить відносно тісного зв'язку автора з власними культурно-етнічними традиціями. На структурному рівні епізод **С** являє собою стійку пропорційну конструкцію, до складу якої входить 4 практично ідентичні речення, логіка побудови яких описана вище (2 т. репліка ф-но + 2 т. репліка-відповідь соліста). Даний епізод, великою мірою виконує функцію розробки, мелодичний матеріал якої, варто визнати, не вирізняє особлива тематична розвиненість.

Початок нового розділу **Д** (80 т.) ознаменований впровадженням принципово нової мелодико-тематичної лінії в партії соліста, характер звучання якої тепер вирізняє виняткова грайливість, часом з відтінком бравурності. Даний епізод, до речі, є чи не найскладнішим з точки зору виконавського аналізу, адже саме тут солісту-інтерпретатору надається можливість повною мірою реалізувати власний виконавський потенціал, зокрема виняткову артикуляцію, бездоганність техніки, дихання, подвійне стаккато, тощо. На тлі трансформації мелодії соліста окремі метаморфози

³⁸ Групето (від італ. gruppetto) – мелодична прикраса, що складається з декількох звуків: основного та верхнього і нижнього допоміжних звуків. Специфіка виконання «групето» подібна до прийому «оспівування».

відмічені і в контексті партії фортепіано. Зокрема, фактура розділу вкотре набуває ознак гомофонно-гармонічного типу, з яскраво вираженою акомпанементною функцією. Проте вже з 88 т. спостерігаємо інтегрування композитором ознак імітаційної поліфонії, внаслідок чого відбувається своєрідне перегукування партій на рівні формули «питання – відповідь». Беззастережне домінування партії соліста втім цілковито нівелюється починаючи з 92 такту, де значущість мелодичного змісту партії акомпанементу виходить на перший план, у той час як роль партії соліста зводиться до суто підголоскової функції.

З метою штучного розрядження драматургії, та послаблення емоційного фону в контексті епізоду **Е** (100 т.), автор вводить новий інтонаційний матеріал, відверто мінорного забарвлення, відмінною рисою якого стає особлива чуттєвість та сентиментальність оповідання. Однак, вже в 108 такті мінорні жалісливі репліки заміщаються технічними мажорними. З позиції виконавського аналізу зазначимо, що складність даного епізоду полягає у вмінні інтерпретатора належним чином реагувати на трансформації драматургії в нотному тексті, зокрема на рівні одномоментної зміни принципу оповідання, інтонаційної гнучкості, подібне. Подальший розвиток музичної думки сполучений з черговим зверненням автора до діалогічного принципу взаємодії партій аж до 119 такту. А втім, вже в 120 т. Скорик вкраплює в контекст мелодії соліста елементи мелодичного малюнку побічної партії першої частини (розділ **В**), у такий спосіб позначаючи підспудний взаємозв'язок частин. Початок розділу **В1** (124 т.) можна вважати усіченим репризним повторенням побічної партії першої частини рапсодії (розділ **В**). Зміст наведеного розділу, великою мірою дзеркально відображає зміст аналогічного розділу з 1-ї частини, хоча й за умови теситурного підйому квартою вище (із залученням 2 та 3 октав) та зміни тонального центру з *c-moll* на *f-moll*. Варто додати, що завершення другої частини автор обрамляє каденційним епізодом кларнета-соло, який, до речі, в даному випадку виступає у якості сполучної ланки, що логічно пов'язує контрастні

частини між собою. Справедливо буде відмітити, що означена каденція, в цілому, являє собою зовсім нетривалий сольний епізод (5 т.), зміст якого аж ніяк не відповідає загальноприйнятому сприйняттю каденції, як надзвичайно віртуозного епізоду-соло соліста. В даному випадку, матеріал каденції являє собою витримані 3 трельні звуки в нижньому регістрі із тріольним затактом до кожного з них. Завершення каденції та другої частини в цілому, відмічене висхідним пасажом у три октави (від g^1 до e^3), тим самим охоплюючи всі ігрові регістри – від низького, також відомого як «регістр шалюмо³⁹» і до високого.

Настання **третьої частини** рапсодії стає логічним завершенням вище вказаного висхідного пасажу, у такий спосіб обрамляючи каденційний епізод. В матеріалі розділу **A1** (146 т.) спостерігаємо практично дзеркальне репризне повторення розділу **A** 1-ї ч., хоча й за умови усіченого та дещо видозміненого її варіанту. Заключний розділ рапсодії **B2** (161 т.), з точки зору змісту мелодичного матеріалу також дублює матеріал побічної партії 1-ї ч., але у значно скороченому вигляді, поряд з транспозицією мелодії октавою вище. Проте, ключова відмінність тут криється у характері викладу музичного матеріалу. Якщо у випадку П. п. 1-ї частини характер викладу матеріалу носив радше спокійний характер, то в рамках розділу **B2** відмічаємо домінування різко протилежного типу оповідання (*prestissimo*), характерними рисами якого стає надзвичайна емоційна напруженість та гіперболізована інтонаційна насиченість, що часом межує з гротескністю. Водночас, застосування щільної акордової фактури на слабку долю в партії акомпанементу лише додає загальному звучанню розділу обрисів нестримно зростаючого, часом навіть екстатичного танцювального вихору. Фінальна репліка соліста лише підтверджує наведену тезу, адже її завершення

³⁹ Регістр шалюмо – повсякденна назва нижнього кларнетового регістру. Етимологія назви походить від назви старовинного французького дерев'яного духового інструмента епохи Середньовіччя – шалюмо, як імовірного попередника сучасного кларнета. Примітивність конструкції, поряд з фактично повною відсутністю клапанного механізму обумовили надзвичайну обмеженість діапазону: 1 – 1,5 октави, як правило в нижньому регістрі. Звідси і умовна назва регістру.

обрамляється блискучим октавним глісандо ($c^3 - c^4$), пробуджуючи в свідомості слухача відчуття всепоглинаючої екзальтації.

Висновки до розділу 3.

Кларнетовий репертуар в контексті української композиторської спадщини, на жаль, представлений менш обширно аніж в контексті західноєвропейської. А втім, варто визнати, що наявні, хоча й не чисельні випадки звернення композиторів до означеного духового інструмента в цілому не рідко стають у найвищому ступені прикрасою української національної музики, як камерно-інструментальних жанрів, так і яскраво виражених концертних жанрів. Між тим, проведене наукове дослідження дозволило сформулювати певний дослідницький висновок, квінтесенція якого полягає у тому, що жанрова змістовність кларнетового репертуару аж ніяк опусами не обмежується опусами суто камерно-інструментальної музики, налічуючи композиції, що характеризуються безпосередньою приналежністю до інших жанрових спрямувань (концерти, програмні мініатюри, сюїтні цикли, тощо).

Втім, в рамках даної дипломної праці предметний дослідницький інтерес, здебільшого, викликали твори камерних жанрів музики (романс та соната), лише з частковим зверненням до концертних жанрів (рапсодія). Водночас, необхідно зазначити, що виходячи з міркувань жанрового розмаїття, обраний автором даного дослідження принцип підбору творів для аналізу носить яскраво виражений селективний характер. Відмічається, що представлені в рамках дипломного дослідження опуси охоплюють провідні жанрові відгалуження камерної музики, зокрема романс і соната. Ба більше, особлива дослідницька увага була приділена романсу для кларнета з фортепіано Л. Шукайло, як представниці Харківської композиторської школи та композиторської традиції Слобожанщини в цілому. В рамках третього розділу автором диплому на прикладі твору Л. Шукайло відстежений факт переломлення традиції романсу, як суто вокального жанру.

Поряд з романсом, в матеріалі третього розділу даного наукового дослідження нами була виконана спроба здійснення всебічного вивчення авторських опусів Є. Станковича та М. Скорика, як безумовно одних з найяскравіших представників плеяди українських композиторів. Поглиблений стилістичний аналіз творів за авторством вище вказаних композиторів, в підсумку дозволив виявити та охарактеризувати ступінь впливу етнічного аспекту колористики на зміст музичних творів.

Звернення ж до концертного жанру, в даному випадку рапсодії, обумовлене наміром опонувати усталеному ствердженню, згідно якому кларнет апріорі позиціонується як суто «камерний» духовий музичний інструмент. Ба більше, детальний аналіз «Карпатської рапсодії» М. Скорика багато в чому дозволив значною мірою нівелювати своєрідну жанрову «обмеженість» кларнетового репертуару, репрезентуючи найвиразніші та найефектніші грані кларнетового виконавського мистецтва.

ВИСНОВКИ

Останніми роками в площині традиційного музикознавства, як вітчизняного так і світового, спостерігається зростаючий дослідницький інтерес до вивчення сучасного кларнетового мистецтва. Все більша кількість науковців різного рівня нині тією чи іншою мірою звертається до вивчення комплексу проблем, що пов'язані з теоретичним аналізом репертуару, або ж окремих аспектів сучасної виконавської практики. Проте, варто визнати, що левовій частці досліджень, здебільшого властива деяка однобічність вивчення. В умовах розрізненості наявних даних в рамках даного дипломного дослідження у якості одного з першочергових завдань нами була позначена необхідність формування цілісного аналітичного апарату, практичне застосування якого обумовило б можливість всебічного аналізу кожного окремо взятого твору.

Поряд з цим, виходячи з багатоаспектності та багаторівневості заявленої теми дослідження в ролі своєрідного орієнтиру нами була обрана концепція комплексного вивчення та подальшого розв'язання означених в рамках матеріалу введення дослідницьких завдань та цілей. Додамо, що безпосереднє їх розв'язання, в свою чергу зумовило гостру необхідність залучення низки методологічних підходів, зокрема когнітивного, стильового, компаративно-аналітичного, інтерпретаційного тощо.

Залучення ж історико-генетичного методу дослідження дозволило розглянути та повною мірою проаналізувати контекст еволюційного розвитку кларнетового мистецтва періоду другої половини ХХ сторіччя. Зокрема, в матеріалі першого розділу були представлені стислий начерк та класифікація новітніх виконавських прийомів, а також засобів нетрадиційної художньої виразності. Вдалося аргументовано довести, що завдяки вдосконаленню як технічних (модифікація клапанного механізму) так і художньо-виразних (розширення штрихової палітри, привнесення новітніх виконавських прийомів, тощо) характеристик, в підсумку істотно вплинуло на якісну складову тембрального забарвлення кларнету.

Водночас, в рамках другого розділу нами був відстежений вектор розвитку кларнетового репертуару періоду 60–90-х років ХХ сторіччя. Так, завдяки докладному історіографічному аналізу сучасних композицій різних жанрових відгалужень вдалося відстежити динаміку трансформації виконавського кларнетової традиції, поряд з чим, стало можливим намітити ключові особливості тенденції сольного музикування. Ба більше, завдяки опорі на представлену в матеріалі другого розділу класифікацію кларнетових творів відмічаємо, що отримані результати аналізу в буквальному сенсі апелюють усталеній думці щодо трактування кларнета, як виключно «оркестрового» інструмента, у такий спосіб виявляючи нові грані його (кларнета) амплуа. Окрім цього, проведене дослідження, зокрема на рівні аналізу кларнетового репертуару періоду другої половини ХХ сторіччя, в цілому дозволило зробити певний дослідницький висновок, суть якого полягає у кристалізації чітко окресленої тенденції сольного виконавства на кларнеті, з цілковитою відмовою від акомпанементної функції.

Водночас, в рамках третього розділу даного наукового дослідження нами була вчинена спроба виконання всебічного аналізу трьох різножанрових композицій українських авторів. На основі комбінованого підходу до вивчення творів, що включає в себе елементи як музично-теоретичного так і виконавського аналізів, по-перше, вдалося абрисно окреслити концепцію трактування композиторами представниками української композиторської школи художніх властивостей кларнета; а по-друге відстежити та докладно охарактеризувати алгоритм втілення специфіки індивідуального композиторського стилю в площині кларнетового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агарков О. Исследование вибрато как средства выразительности в музыкальном исполнении: Автореф. дис.. канд. Искусствоведения. – М., 1953. – 15 с.
2. Акоюн Л. Джанчито Шельси / Искусство музыки: теория и история №1–2., 2011 – С. 154 – 207
3. Акоюн Л. Жан Барраке (1928 – 1973) / Искусство музыки: теория и история №3, 2012. – С. 115 – 173
4. Алексеев А. Концерт и камерные жанры инструментальной музыки / в кн.: История русской советской музыки. т.1, – М., 1956, С. 267–297
5. Алтухов В. Современные тенденции развития искусства игры на кларнете в Слобожанщине / Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования., 2012. – Вып. 34. – С. 344 – 353
6. Апатский В. Духовое вибрато / Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. – Киев, 1979. – С. 67–81.
7. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства / Учебное пособие. – Киев.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
8. Арановский М. Музыкальный текст: структура, свойства. – Гос. Ин-т искусствознания Министерства культуры РФ. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: издательство «Музыка», 1971. – 376 с.
10. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 341 с.
11. Бараш Е. Концерты Эдинсона Денисова: Проблемы жанра и оркестрового стиля. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/kontserty-edisona-denisova-problemy-zhanra-i-orkestrivogo-stilya>

12. Безуглый А. Некоторые аспекты углубления профессиональной подготовки исполнителей на духовых инструментах. – Киев, 1986. – С. 20
13. Берегова О. Инструментальна творчість Л. Колодуба в контексті сучасних художньо-комунікативних процесів. / Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – С. 205 – 212
14. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х рр.. ХХ ст. Київ, 1999. – 140 с.
15. Богданова А. Андрей Эшпай. М.: Сов. композитор, 1975. – 154 с.
16. Борецький В. Шляхи розвитку тембрального звукообразу кларнета у творчості українських композиторів впродовж ХХ століття / Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – 2014. – №2. – С. 82 – 91
17. Бородин Б. Virtuoznost' i virtuoznichestvo v epokhu antichnosti / Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Художественное образование: инновации и традиции» в 2-х ч. – Пермь, 2004. – Ч. 1. – С. 13–20
18. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис.. докт. Искусствоведения: 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. – Москва, 2006. – 46 с.
19. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Госмузиздат, 1961. – 199 с.
20. Вискова И. Гобой и фагот в ХХ веке: к вопросу о расширении выразительных возможностей зычковых духовых инструментов. / Оркестр. Инструменты. Партитура: сборнику – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. Вып. 2. – С. 60 – 93
21. Вискова И. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины ХХ века: Автореф. дис. канд... искусствоведения – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. – 26 с.

22. Вовк Р. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета: дис.. канд.. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім.. П. І. Чайковського. – Київ, 2004. – 210 с.
23. Гачев Г. Ментальности народов мира. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с.
24. Горбенко О. Особливості виконавської інтерпретації у процесі вивчення музичного твору / Наукові записки. – Випуск 122. – Серія: Педагогічні науки. – Кровоград: РВВ КДПУ ім.. В. Винниченка, 2013. – С. 120–127
25. Гуренко Е. Исполнительское искусство: Учебное пособие. – Новосибирск : Изд. НКГ, 1985. – 88 с.
26. Давыдова В. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты): автореф. дис.. канд. Искусствоведения – 17.00.02. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – 27 с.
27. Должанский А. Краткий музыкальный словарь. – СПб.: Изд-во «Лань», 2000. – 448 с.
28. Инструменты духового оркестра: Инструментоведение: Учебное пособие. – М.: Музыка, 1984. – 783 с.
29. Кириллов С. Проблема музыкального мышления в контексте исполнительской деятельности музыканта-духовика / Известия Самарского научного центра РАН. – Самара, 2009. – С. 1068–1073
30. Коган Г. Virtuoz / Музыкальная энциклопедия. М., 1973, Т. 1 – С. 802
31. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
32. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. – СПб.: Композитор, 2000. – 272 с.

33. Лебедев В. Неординарные методы развития элементов исполнительской техники при обучении игре на духовых инструментах. – Харьков, 1984. – 22 с.
34. Луніна А. Камерна творчість Євгена Станковича. Сильові моделі та «сюжетні» концепції / Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії 2012 / ІПСМ НАМ України. – К., 2012. – Вип. 4 (14–15). – С. 154 – 159.
35. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. Пособие. – Изд 3-е. – М.: Музыка, 1986. – 362 с.
36. Мамонтова Н. Карл Нильсен. Инструментальное творчество: автореф. дис... канд. Искусствоведения: 17.00.02 / Москва, МГК, 2007. – 29 с.
37. Мартинова В. Концертуючий гобой: тембр, техніка, традиційні та новітні прийоми гри / проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. – Вип. 50. – С. 149 – 165
38. Метлушко В. Выразительные возможности инструмента в секвенции IXa для кларнета solo Л. Берио / Теория и история искусства. – Краснодар: Культурная жизнь Юга России, 2019, – №2, – С. 31 – 36
39. Метлушко В. Соната для кларнета и фортепиано во французской камерно-инструментальной музыке XX века: черты преемственности / Южно-Российский музыкальный альманах, 2014 – №1 (14) – С. 70 – 76
40. Мимрик М. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці / Мистецтвознавство України: зб. Наук. Праць. – Київ: ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17. – С. 159 – 169
41. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації / Київське музикознавство: Збірка статей. – К., 1999. – №2. – С. 4–14.
42. Москаленко В. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації: Автореф. дис... док. мистецтвознавства / Нац. Муз. Акад.. України ім. П. І. Чайковського. – К., 1994. – 25 с.

43. Мурга О. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини ХІХ – початку ХХ століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту: Автореф. Дис... канд.. мистецтвознавства / Нац. Муз. Акад.. України ім.. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 18 с.
44. Мурадян Г. Virtuoznost' как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий ХХ и начала ХХІ века / Современные проблемы науки и образования. – 2013., – 27 с.
45. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. – Київ: Музична Україна, 2004. – 352 с.
46. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. – М., ВЛАДОС, 2003. –196 с.
47. Наймушина Ю. Плохотнюк О. Основи теорії і методики навчання гри на флейті: навч. посіб. для студ. спец. 07.020207 «Музичне мистецтво» та викладачів музичного відділення початкових спеціалізованих мистецьких навч. закл. / ЛНУ ім.. Т. Г. Шевченка. – Луганськ: ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2011. – 148 с.
48. Понькіна А. Саксофон у музичній культурі ХХ ст.. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : Автореф. Дис.. мистецтвознавства. – ХДУМ ім.. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – 19 с.
49. Проців І. Композиції Євгена Станковича для кларнета соло в контексті полікультурних естетико-мистецьких і виконавських тенденцій. / Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2012. Вип. №1. – С. 86 – 92
50. Раабен Л. Камерная музыка / Музыкальная энциклопедия в 6 т. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – С. 671–674
51. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка первой половины ХХ века: Страны Европы и Америки.: Советский композитор, 1986. – 200 с.

52. Руткевич С. Современные способы расширения выразительных возможностей духовых инструментов / Искусство и культура. – Минск: БГУКИ, 2015. №4. – С.54 – 58
53. Самойленко Е. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: Автореф. Дис... кандю искусствоведения: 17.00.02 / Москва.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2003. – 26 с.
54. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українськїї композиторів 80–90-х років ХХ ст.: Автореф. Дис... канд.. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури. – Київ, 1982. – 97с.
55. Третьяков С. Историческая динамика кларнетового исполнительства в Харькове / Проблемы взаимодействия искусства, педагогіки и теории и практики. – Харьков: ХНУИ им. И. П. Котляревского, 2017. Т. 47 – С. 151 – 165
56. Холопов Ю. Гармонический анализ: В 3-х ч. Часть третья. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 196 с.
57. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века. / Сб. статей. М.: МГК, 2003. – 12 с.
58. Хренников Т. Гимн свету / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки. – М., Сов. композитор, 1988. – С. 90
59. Хруст Н. Некоторые инструментальные техники: опыт классификации: Автореф. Дис... канд.. искусствоведения: 17.00.02 / Москва.: МГК им. П. И. Чайковского, 2017 – 32 с.
60. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М., Музыка, 1984. – 144 с.
61. Чёрная М. Особенности формообразования в кларнетовом концерте ХХ–ХХІ веков: Вестник КемГУКИ – №46, 2019. – С.33 – 38

62. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. – М.: Музыка, 1972. – 176 с.
63. Щириця Ю. Вадим Гомоляка. – Київ, 1982. – 97 с.
64. Lawson Colin The Cambridge companion to the clarinet. NY, USA: Cambridge University Press, 1995. – 240 p.