10. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Харьков : ХДАК, 2007. 343 с.
11. Черкашина-Губаренко М. Режисер-постановник та автор-інтерпретатор у сучасному балетному театрі. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 11. С. 17-23.
12. Чілікіна Н. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла.Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2013. Вип. 12. С. 234-241.
13. Щербаков В. В. Мистецтво балету у постмодерністському дискурсі. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. Вип. 31. С. 320-327.
14. Pina Bausch. German choreographer whose bleak vision changed the face of European dance. URL: https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina.

References

1. Boyko, O. S. (2017). Dance Theater in contemporary European musical and choreographic art. Culture and modernity, 2 [in Ukrainian].
2. Burnayev, A. (2011). Theoretical foundations of the formation of genres in choreographic art. Izvestiya Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, 2 (3), 723-726. [in Russian].
3. David Bowie. URL: http://www.knowledgr.com/01269978/%D0%9F%D0%B8%D0 [in Russian].
4. Kiseeva, E.V. "Kontakthoff" P. Bausch: a social project or a high art? URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-3/istoriya-i-sovremennost/511.html#3p [in Russian].
5. Klyava, A. Kontakthof Pina Bausch – Thinking of Life // Livejournal. URL: http://Aklyon.Livejournal.Com/200953.Html. [in Russian].
6. Kuryumova, N.V. (2011). Modern dance in the culture of the XXth century: the change of models of corporeality: author's abstract. diss for obtaining a scientific degree Cand. culturology LEU HBO Humanist. university Yekaterinburg [in Russian].
7. Mankovskaya, N. (2000). Aesthetics of postmodernism. SPb .: Aleteya [in Russian].
8. Pogrebnyak, M. (2015). Dance "Modern" of the twentieth century: origins, style typology, panorama of historical movement, evolution: monogr. Poltava: PNPU them. V.G. Korolenko [in Ukrainian].
9. Pecheransky, I.P., Basel, D.D. (2017). Introduction to the philosophy of dance: a monograph. K .: KNUKiM [in Ukrainian].
10. Chepalov, O. (2007). Choreographic Theater of Western Europe of the twentieth century. : monograph. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
11. Cherkashina-Gubarenko, M. Production director and author-interpreter at the contemporary ballet theater. The journal of the National Music Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky, 11, 17-23. [in Ukrainian].
12. Chilikina, N. (2013). Modern aspects of the philosophy of corporeality as the key to the language of the body.Visnyk of Lviv University. Series of art studies, 12, 234-241. [in Ukrainian].
13. Shcherbakov, V.V. (2013). Art of ballet in postmodern discourse. Actual problems of history, theory and practice of artistic culture, 31, 320-327 [in Ukrainian].
14. Pina Bausch. German choreographer whose bleak vision changed the face of European dance. URL: https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2017 р.

УДК 78.03

Буркацький Зиновій Павлович
кандидат мистецтвознавства, в. о. професора,
завідувач кафедри духових і ударних інструментів
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової

ДОСВІД ВІРТУОЗНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ XIX ст. У ФОРМУВАННІ МАЙСТЕРНОСТІ СУЧАСНОГО КЛАРНЕТИСТА

Метою статті є визначення органічного зв'язку сучасної майстерності інструменталіста-кларнетиста із досягненнями інструментальної гри епохи "діамантового" стилю. **Методологічна основа** дослідження – інтонаційний підхід школи Б. Асафьєва в Україні, представлений працями О. Сокола, К. Мюльберга, О. Маркової та ін., орієнтований на методи порівняльного історичного інтонаційного аналізу, а також герменевтичного принципу, що дає змогу диференціювати складові музично-інтонаційного потоку творчості в ієрархії генералізуючих та похідних від них тенденцій виконавського творчого пошуку. **Наукова новизна** визначається тим, що вперше в мистецтвознавстві зазначена вирішальна значущість "діамантового" інструменталізму кларнетової гри у формуванні актуальних для сучасності ознак кларнетової виконавської майстерності XX ст. **Висновки**. Огляд історико-стилістичних завоювань кларнетової віртуозності спонукає до підтримки ідеї роботи про артистичне переключання психіки кларнетиста як еквівалента механічно-рушійної готовності його пальцевого й фізичного апарату в цілому до постійного розширення спектру вмінь і навиків. Саме пальцева техніка кларнетиста виступає як опора віртуозності, стрижньовий момент щодо інших компонентів техніки кларнетиста, які усталилися на хвилі салонного "діамантового" стилю. Спостереження обгрунтовує наш підвищений інтерес до інструктивного матеріалу, накопиченого попередниками в минулі сторіччя, а також спонукало автора дослідження до складення 3-х збірників етюдів композиторів XIX-XX ст. на усі види техніки й штрихи кларнетової гри.

Ключові слова: інструменталізм, майстерність кларнетиста, стиль в музиці, виконавський стиль, віртуозність

© Буркацький З. П., 2018

Буркацкий Зиновий Павлович, *кандидат искусствоведения, и.о.профессора, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой*

Опыт виртуозного инструментализма XIX века в формировании мастерства современного кларнетиста

Целью данной работы является определение органической связи современного мастерства инструменталиста-кларнетиста с достижениями инструментальной игры эпохи "бриллиантового" стиля. **Методологическая основа исследования** – интонационный подход школы Б.Асафьева в Украине, представленный трудами А.Сокола, К.Мюльберга, Е.Марковой и др., у которых присущий указанному видению речевой природы музыки ориентирован на методы сравнительного исторического интонационного анализа, а также герменевтического принципа, позволяющих дифференцировать составляющие музыкально-интонационного потока творчества в иерархии генерализирующих и производных от них тенденций исполнительского творческого поиска. **Научная новизна** работы определяется тем, что впервые в искусствоведении выделена решающая значимость "бриллиантового" инструментализма кларнетной игры в формировании актуальных для современности показателей кларнетного исполнительского мастерства XX века. **Выводы**. Обзор историко-стилистических завоеваний кларнетной виртуозности побуждает к поддержке идеи работы о артистической переключаемости психики кларнетиста как эквиваленте механически-двигательной готовности его пальцевого и физического аппарата в целом к постоянному расширению спектра умений и навыков. Именно пальцевая техника кларнетиста выступает как опора виртуозности, стержневой момент по отношению к иным компонентам техники кларнетиста, установившейся на волне салонного "бриллиантового" стиля. Наблюдение обосновывает наш повышенный интерес к инструктивному материалу, накопленному предшественниками, а также побудило автора исследования к составлению трех сборников этюдов композиторов XIX-XX вв. о видах техники и штрихов кларнетной игры.

Ключевые слова: инструментализм, мастерство кларнетиста, стиль музыки, исполнительский стиль, виртуозность.

Burkackiy Zinoviy, *the Ph.d, Professor, Chair of wind- and percussion instruments, Odessa National Music Academy of the name A.V.Nezhdanova*

Experience of virtuoso instrumental play XIX century in forming mastery to modern clarinetist

Purpose of the article is an organic determination relationship modern mastery of instrumentalist-clarinetist with achievements of the instrumental play of the epoch "diamond" style. **Methodology**. The methodological base of the study – intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine, presented by works A.Sokol, K.Myulberg, E.Markova and others, beside which inherent specified vision of the speech nature of the music is oriented on methods comparative history intonation analysis, as well as hermeneutics principle, allowing differentiate forming music-intonation flow of creative activity in hierarchies general and derived by them trend performance creative searching for. **Scientific novelty** of the work is defined that that for the first time in the science of art is chosen solving value to "diamond" instrumentalism of clarinet play in forming the actual factors for contemporaneity clarinet performance mastery XX century. **Conclusions**. Done review historian-stylistic conquests to clarinet virtuosity spurs to support of the ideas of the work on artistic mobility psyches of the clarinetist – as equivalent mechanically-motor readiness his finger and physical device as a whole, to the constant expansion of the spectrum of the skills and habits. Exactly finger technology of the clarinetist emerges as the handhold to virtuosity, as pivotal, base moment to another component of the technology of the clarinetist, formed on wave salon "diamond" style. Given observation motivates our increased interest to instruct material, dug predecessor in previous centuries, as well as has spurred the author of the study to formation three collection etude of composers XIX-XX centuries on types of the clarinet play technology.

Key words: instrumentalism, mastery of the clarinetist, style in music, performance style, virtuosity

Актуальність теми дослідження визначена розгорнутістю на виконавську творчість у відповідності зі спрямуваннями виконавського музикознавства, яке плідно розвивається в Україні в останні десятиріччя у діяльності І.Котляревського, І.Ляшенка, М.Давидова та інших науковців. Аналіз досліджень і публікацій. Публікації О.Сокола [7] і його вихованців Д. Андросової, О. Чумаченко [1; 9], а також О. Маркової, К. Мюльберга і їх продовжувачів у музичній науці [4; 3] демонструють базисні положення, покладені в основу спостережень і узагальнень, натхнених розробками Б.Асафьєва і Б.Яворського.

Метою статті є визначення органічного зв'язку сучасної майстерності інструменталіста-кларнетиста із досягненнями інструментальної гри епохи "діамантового" стилю. Конкретизовано завдання: 1) простежити історичну закономірність прояву поствіденського інструменталізму у віртуозній "надмірності" артистичних виступів представників "діамантового" стилю; 2) виділити в ланцюгу історичних досягнень кларнетного мистецтва його спрямованість до контакту із досягненнями "діамантового" інструменталізму в цілому; 3) виявити в джазовому кларнетовому "пуантилізмі" ознаки безпосереднього зв'язку з "інструктивністю" епохи "діамантової" інструментальної майстерності.

Наукова новизна визначається тим, що вперше в мистецтвознавстві виділена вирішальна значущість "діамантового" інструменталізму кларнетної гри у формуванні актуальних для сучасності ознак виконавської майстерності у XX ст.

У музичному мистецтві виконавство завжди "було провідним, спрямовуючим композиторську творчість" [4, 36]. Наполеглива праця за інструментом призводить до знахідок і відкриттів нових значень і смислів музичного виразу. Інструмент, дедалі більше адаптований виконавцем до актуальних звуковомовленнєвих якостей, надихає граючого на ньому до пошуку нових можливостей звучання-творення.

Фортепіанні віртуози першої половини XIX століття сформували спрямовуюче інструментальні пошуки угруповування музикантів, які для інших митців стали орієнтиром прогресу музичної культури в цілому: уподібнення оркестральності, універсалізація вираження інструменталіста, який демонструє і

специфіку свого інструмента, а одночасно показує можливості відтворення прийомів і засобів, сформованих у різних інструментально-вокальних сферах гри-творчості.

Вказаний принцип породив сукупність дій фахівців-інструменталістів, привносячи у виконання максимальну розмаїтість темпових, динамічних, тембральних, артикуляційних і под. засобів, покликаних принципово розширити виразну палітру артистичного виступу майстра. Динамічно-регістрово вибудоване багатозвуччя фортепіано заохочувало подібне розширення можливостей гри й на інших інструментах, а також засвоєння ними всієї повноти хроматичного темперованого строю, недоступного духовикам певних спеціалізацій в силу конструктивних показників їх інструментарію. Так і кларнетна техніка на певному етапі історичного розвитку визначилася в опорі на віртуозність всеохоплюючого складу, що стала прапором художнього будівництва інструменталізму в поствіденську епоху.

Віденська школа визначила провідну значимість інструменталізму у XVIII-XIX ст., коли, за Б.Асафьєвим, "заспівав оркестр" [2, 251], наповнюючи своєю "нескінченною мелодією" декламаційно-речитативні "наскрізні"-розвиваючі структури оперних партій. Л. Бетховен, визначивши своєю творчістю першість інструменталізму в композиторському самовираженні, виділив дві різноспрямовані тенденції інструментального розвитку. Одна – очевидна, хрестоматійно виокремлена й, безумовно, надзвичайно важлива в усвідомленні стилю Віденського класицизму в цілому Бетховенського стилю в ньому (докладніше про це у Д. Андросової [1]). Це лінія оркестрального театралізованого мислення й прооркестрального принципу гри на різних інструментах; останнє найбільш виразно втілив "рояль – замінник оркестру" лістівської школи, хоча початковою точкою такого стильового будівництва стала "скрипка-оркестр" Н.Паганіні.

Однак істотною була й салонна лінія "діамантової" гри, що культивувала одухотворену "польотність" звільненого-радісного тонусу, натхненного салонно-камерною спрямованістю до радісного втілення ідеальної Досконалості моторної лірики, натхненої, у свою чергу, алілуйним співом. Твори, написані в "діамантовому" стилі, тяжіли, як вважали певні автори, до зображальності, моторності, манерності (див. у О.Чумаченко [9, 28-32]).

Серед першопрохідників "діамантової" віртуозності був К.Черні, учень Л.Бетховена, який приділяв у своїх Етюдах увагу різним типам фактурного викладу. Головне місце в Етюдах К.Черні належить стрімким гамоподібним пасажам, які стали новим кроком у розвитку піаністичної віртуозності й відбили тенденцію композиторів до розширення звучного поля інструмента, одночасно втілюючи високу риторичну символіку anabasis-catabasis як шлях до Вдосконалення і Спокути. Відпрацьована для фортепіано "діамантність" ("перлинність") характеризує віртуозний стиль одухотвореної польотності вираження і в інших інструментальних творах, зокрема у музиці для кларнета.

Саме в надрах віртуозної "діамантовості" сформувався жанр "інструктивного" етюду (франц. instructif – "повчальний", від лат. instruo – "наставляю; “той, що містить у собі керівні вказівки, настанови…" [6, 286]). Близьким до нього в жанровій типології виявився "концертний етюд", в основі якого лежить зображувально-демонстраційна "змагальність". В "діамантову" епоху етюд стає способом короткої зарисовки невеликого пейзажу або характерної сценки, "начерком" великого задуму, обов'язково реалізованого в масштабних формах концерту, циклу тощо.

Функцію етюдів ми розуміємо двояко: підготувати до виконання високомистецької програми, навчити віртуозності й продемонструвати її як досконале художнє виконання найбільш складних фігур заради втілення в ньому натхненно-радісного тонусу буття. Першу з названих функцій завжди виконував "інструктивний" етюд. У музикознавчій літературі це поняття поєднувалося нерідко з епітетом негативного плану, оскільки не містило вказівки на ідейно-значущу позамузичну змістовність ("інструктивна п’єса, початково призначена тільки для вдосконалення технічних навиків гри на інструменті" [5, 659].

Дійсно, інструктивні етюди прекрасно "тонізують" руки, "розігрівають" виконавський подих, надзвичайно корисні для розвитку гнучкості, еластичності й рухливості пальцевого й губного апаратів, а також задля засвоєння прийомів музичного мислення у найбільш значущих типологічних проявах останнього.

Крім саме технічного вдосконалювання, етюди націлені на виховання звукової культури. К.Черні вважав, що "тільки справжня технічна швидкість гри створює передумови для одухотвореного виконання", "техніка – це засіб, за допомогою якого можна передати дух і почуття у виконанні" [8, 19]. Власне кажучи, такий підхід розвиває риторичний зміст швидкого руху (Allegro) як втілення афекту радості, тобто радісного підйому душі у його високоморальному усвідомленні. В остаточному підсумку виходить, що швидкість гри віртуоза визначала здатність одухотворення в грі, піднесення над повсякденними, тобто загальнодоступними "хуткостями" руху.

Композитори-віртуози створили велику етюдну літературу. У зв'язку зі змінами уявлень про техніку вони перетворювали етюди в п'єси, які вчили не тільки досконалості пальцевих рухів, а й фразуванню, співучості в гнучких переходах, динамічно-регістрової барвистості й тембральної багатоплановості звучання. Етюди-вправи можна зустріти майже у всіх віртуозів: “Gradus ad parnassum” М.Клементі, фундаментальна школа Етюдів К.Черні, Етюди Й.Крамера, Е. Прюдана, І. Мошелеса та інших. Крім інструктивних етюдів, на естраді звучали концертні етюди як художньо-композиційне оформлення інструктивності. У випадку програмних заголовків, наприклад А.Бертіні "Молитва", "Тірольєна", "Пустельник", вони призначалися не тільки для демонстрації швидкості, а й для втілення принципів фразування, уміння не втрачати мелодію в багатій орнаментиці тощо.

Поступово виробився композиційний стереотип концертного етюду quasi-сонатного зразка: виклад теми з наступним показом іншої теми в іншій тональності, а потім – у розділі репризи, у якій перша тема прикрашається пасажами (у манері С.Тальберга), будучи розміщеною в середині фактурного шару (етюди Е.Прюдана).

Створювалися також "живописуючі", програмно-поетичні етюди, з яких походить ідея високомистецьких Етюдів Ф.Шопена, Ф. Ліста, О.Скрябіна, С.Рахманінова, К.Дебюссі та ін. Їх виразність і програмні асоціації визначалися вибором тієї або іншої повторюваної пасажної формули, тобто технічна фігура ставала механізмом виклику натхненного образу. Композитори свідомо в інструменталізмі застосовували техніку, що йде від "вокальної риторики", тобто ренесансного етапу віртуозної гри, а саме – від музично-фактурного еквівалента словесно-мальовничим уявленням, втілених словами. Так складалася лінія: "етюди-настрої", "етюди-картини", "пейзаж-картина", "картина-сценка". Прообразом їх стали п'єси типу сонат-сюїт, сонат-етюдів французьких та італійських майстрів XVII-XVIII ст. Однак на новому рівні самостійності етюдного жанру (див. у В. Бордонюка [3]) проявилося виразно-фактурне багатство пасажних побудов епохи "діамантової" гри першої половини XIX сторіччя.

У низці близьких до етюдів початку XIX сторіччя жанрів самостійне значення мала типологія "perpetum mobile". Б.Яворський презирливо називав її "механічним франтівством, галантністю" [10, 119]. Але ж така музика займає значне місце у творчості К.Вебера, Ф.Мендельсона. Цих авторів важко запідозрити в "самодостатній віртуозності" вираження хоча б тому, що самі вони аж ніяк не блищали як виконавці-віртуози.

Особливий смак до "perpetum mobile" мав К.М. Вебер, з іменем якого поєднують уявлення про формування класики кларнетного репертуару: пальцева швидкість становить обов'язкову властивість звучання цього інструмента в єдності з демонстративною співучістю legato. Сказане дозволяє зробити висновок про прояв у класичній кларнетній літературі ідеї "діамантового" стилю: невичерпна моторика, невідривна від суті церквою народженої кантилени. Невипадковим є те, що етюд-варіація й концерт (нагадуємо про духовні корені цього жанру [5, 269] злилися в нову типологічну якість: народився жанр концертних варіацій, значення яких усвідомлювалося у паритетності вираження інструменталіста й оркестру. А сама ідея "ошатності" подачі варіацій, як і монологу соліста, базувалася на практиці "балетних арій" солістів у танцювальних виставах.

У першій половині XIX в. була створена безліч музичних п'єс, у яких варіювання демонструвало фактурне "переодягання" теми. А. Герц, майстер салонної [5, 482] "діамантової" гри, надавав варіаціям індивідуальний характер, доповнюючи їх інтродукціями й завершеннями. На рівні фразеології існувала думка, що "концертний етюд вбив концертні варіації". Однак це не справедливо. "Симфонічні етюди" Р.Шумана й "Симфонічні варіації" С.Франка самою назвою "захищали" продуктивність романтичного композиційного винаходу. Темою для варіацій тут стає вже не оперна арія, а інструментальна тема відомого композитора. Такі варіації знаходимо у творчості Й.Брамса, П.Чайковського, М.Регера й безлічі авторів XX сторіччя для фортепіано й інших інструментів, у яких концертна етюдність визначала сутність композиційного рішення.

Як бачимо, всі ці етапи історичного розвитку інструментальної віртуозності характерні й для кларнетного репертуару. Адже в основу всіх пасажних "хитрощів" прояву "діамантового" стилю, відпрацьовування якого пропонували етюди типу композицій К.Черні, була покладена мелодійна швидкісність, тобто в практиці німецьких фортепіано провідною ставала "техніка правої руки". Тим самим фортепіанна етюдна література, при відповідній адаптації до одноголосся дерев'яних духових інструментів, могла бути використана й у роботі духовиків. Це й робили музиканти в практиці своєї фахової виконавчої й педагогічної роботи.

Вважаємо за необхідне звернути увагу на технічне вдосконалювання виконавства на духових інструментах від XVIII до XX сторіччя: від стилю "perle" ("діамантовості") епохи, початок якої в особі М.Клементі усвідомлюється в паралелі до віденських класиків й пасажності бідермаєра й романтизму – аж до поліритмії XX століття. Якщо для кларнетної гри не істотною є фортепіанна переорієнтація від "лінійності" пальцевої роботи піаністів XVIII і першої половини XIX сторіччя до акордово-октавної "крупної" техніки від 1830-х років, то ефекти багатоголосся, що створюються динаміко-тембровими засобами інтервальної техніки кларнета епохи романтизму, стають досить істотними.

Для кларнетної майстерності XIX сторіччя вирішальним фактором ствердження самозначущого інструменталізму цього роду стало засвоєння академічно-віртуозних якостей фортепіанної оркестральності, особливого роду овокаленої моторики, пролонгованих в можливості цього мелодійного духового інструмента. У XX ст. спостерігається новий поворот виконавської віртуозності – якість професійних умінь і віртуозної гри пов'язують з культурою поліритмії й динамічних змін за провідної ролі моторики. Вказана технологічна домінанта кларнетової майстерності є наскрізною від XIX до XX-XXI століття.

А в цій установці на моторику дивним романтичним штрихом виявляється поєднання швидкого темпу з опорою на legato, що йде від вокальності, від cantus planus духовної музики і від "безперервності звучання" повільного темпу. Розмежування в Етюдах К.Черні ремарок з кантиленними вказівками – "ніжно, витончено" і parlante – "говірком" відверто пов'язує даний тип інструментальної артикуляції з вокальними прийомами звуковидобуття. І все це у швидких темпах, сумісних за вихідним даними з кантиленністю алілуйного співу, але ні в якому разі з мовленнєвою виразністю.

Опираючись у своєму дослідженні на розробку проблеми артикуляції, запропоновану О.Соколом, який у техніці "діамантового" стилю гри акцентує "стабільну віртуозність", "моторну фігурованість витончено-чіткого руху" [7, 61] і т.п., автором статті була проаналізована сукупність артикуляційних вказівок в етюдах для кларнета. І в результаті виділяємо ієрархію основних штрихів: legato – провідний; суттєві доповнюючі – non legato; legato + staccato, змінне legato, non legato, гостре staccato. В цьому переліку за низхідною представлений провідний штрих і доповнюючі, що м'яко протистоять першому (non legato, а потім staccato).

Однак значеннєве наповнення артикуляції має й більш тонкі градації звуковидобуття, що йдуть від динамічних, експресивних і моторних факторів. У розробленій А.Соколом типології динамічних структур [7, 57] з опорою на складені його послідовниками "партитури" Етюдів К.Черні [9, 44], у творах "діамантового" стилю виділяється процесуальний тип динаміки у звучанні "хвильового розвитку", в якому переважає тихий рівень звучності (p, pp). І "…це природно, тому що легка пальцева техніка у швидкому темпі просто неможлива при динаміці *f*…" [9, 45]

Виділяючи найбільш характерні ремарки (calando-стихаючі, smarzando–приглушуючі, morendo-завмираючі), мусимо класифікувати їх як композиційні, тобто діючі у відносно великих побудовах. Посилаємося при цьому на розробки Б.Яворського відносно "діамантового" стилю, що описував цей стиль такими епітетами: легкий, витончений, салонний, легковажний, дріб'язковий [10, 122]. Подібні словесні позначення зумовлені головною якістю звучання цього роду музики – дуже швидкими темпами.

Підводячи підсумки, відзначимо, що з погляду особливостей моторності інтонаційних побудов етюдів, їх технічна спрямованість усвідомлюється як виразність Вищого, як одушевлення механіки, подання ідеї життєвого руху в переживанні його у зв'язку з вокально-мовленнєвим висказуванням-проспівуванням. Надалі у викладі підкреслюємо тлумачення віртуозності у кларнетному інструменталізмі безпосередньо за його діамантово-стилістичним проявом і опосередковано за оркестрально-багатоскладовим фактурним наповненням з прийомами "прихованої поліфонії". І якщо ідеалом звучання для віртуозності "діамантового" стилю прийнята "флейтовість" фортепіанних легких пасажів, то кларнет, народжений для самостійного буття в епоху віденського класицизму і розвинений в тому стильовому відгалуженні, що прямувала до бідермаєра і романтизму, культивував декламаційну експресивність своєї, значно більш гнучкої, ніж у флейти, звучності. А остання склалася в паралель до дворегістрового, пристосованого до "прихованої поліфонії" мелодійних побудов співу досконалих і провідних в опері "россінівських" сопрано.

Адже флейтовий регістр співвідносився з теситурою й тембральністю кастрата-фальцетиста, що співав в межах відносно скромних приміщень старих оперних театрів. Діапазон же кларнета тяжів до мужності звуків-виражень вищезгаданого "россінівського" сопрано, жіночого голосу, який наслідував техніку кастратів, але в умовах нових, значно більш об'ємних оперних театрів і у ролях, що поєднували жіночу м'якість з агресивно-чоловічою напористістю. Віртуозна "діамантовість" кларнета поєднувалася в ньому зі співучістю струнних інструментів і зібраністю трубно-мідних нот. Інакше кажучи, кларнет не поступається романтичному максимуму "діамантового" стилю, тобто віртуозності, зберігаючи, однак, своєрідну тембральную міць трубного й альтово-віолончельного звучань.

Основу віртуозності на кларнеті становить пальцева техніка в сполученні зі штрихами, заснованими на звучності legato. І не випадково класика кларнетного репертуару – твори Л.Шпора, К.Вебера – визначилася в епоху бідермаєра і раннього романтизму, тобто в період панування "діамантової" віртуозності. Одночасно кларнет зберігав, і це надзвичайно помітно в музиці названих авторів для кларнету, зв'язок з оркестровою установкою класицизму, з його характерною вольовою виразністю.

Отже, технічно-образний стиль кларнетної гри охоплює, як свій класицистський період, тобто епоху віденського класицизму (В.Моцарт), так і ранній романтизм – бідермаєр (Л.Шпор, К.Вебер). Дана теза про специфіку стилістичної періодизації кларнетного репертуару за зазначеними стилями сформована практикою роботи виконавців. А романтична стилістика як така в інструментальних типологіях у цілому визначилася саме в першій половині XIX ст.

Зроблений огляд історико-стилістичних завоювань кларнетної віртуозності спонукає до підтримки ідеї роботи над артистичною мобільністю психіки кларнетиста – як еквівалента механічно-рухової готовності його пальцевого (й фізичного апарата в цілому) до постійного розширення спектра вмінь і навичок. Рухливість кларнета відповідала тенденції художнього розвитку даного роду інструменталізму в єдності з інтересом до психології артистичного "поліглотства" у межах вибраної інструментальної спеціалізації.

Саме пальцева техніка кларнетиста виступає як опора віртуозності, як стрижневий момент стосовно інших компонентів його техніки, що встановилася на хвилі салонного "діамантового" стилю. Дане спостереження обґрунтовує наш підвищений інтерес до інструктивного матеріалу, накопиченому попередниками в попередні сторіччя, а також спонукало автора даного нарису до складення трьох збірників Етюдів композиторів XIX-XX ст. на традиційні види техніки й штрихи, з виділенням жанру концертного етюду як втілення високого смислу віртуозного Подвижництва.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса, Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Бордонюк В. Стилістика символізму в модифікації фортепіанних жанрів прелюдіх та етюду в XIX – початку XX століть: канд. дис., спец.17.00.03 – музичне мистецтво, ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 164 с.
4. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. К.: Музична Україна, 1990. 182 с.
5. Музыкальный энциклопедический словарь; гл.ред. Г.В. Келдыш. Москва, 1990.
6. Словник іншомовних слів: ред. О. Мельничук. Київ: Голов.ред.Україн. Радян.енциклопедії, 1977. 776 с.
7. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса, 1996. 296 с.
8. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Ленинград: Музыка, 1978. 56 с.
9. Чумаченко Е. Исполнительский стиль: магистер.раб. Одесса: Библ. Одесской конс. 2000. 52 с.
10. Яворский Б. Избранные труды. Т.2. Москва: Сов. композитор, 1987. 366 с.

References

1. Androsova D. (2014). Symbolism and key plural type of soundings in piano performance XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
2. Asafiev B. (1971). Musical form as a process. Moscow; Leningrad, Musyka, 379 p. [in Russian]
3. Bordonyuk V. (2008). The style of symbolism in modification to piano genres of preludes and etude in XIX – begining XX centurys.The diss. of candidate of Arts according, spec.17.00.03 – musical art, Odessa A.V.Nezhdanova staat music academy. Odessa [in Ukrainian]
4. Markova E. (1990). The intonation type of music art: scientific motivation and problems pedagogy. Kijiv, Muzychna Ukrajina, 182 p. [in Ukrainian]
5. Music encyclopedical dictionary (1990). Editor-in-chief G.Kjeldyzh. Moscow [in Russian]
7. Sokol A. (1996). Theory to music articulation. Odessa, 296 p. (in Ukrainian)
8. Terentjeva N. (1978). Carl Cherni and his étude. Leningrad, Muzyka, 56 p. [in Russian]
9. Chumachenko E. (2000). To question about diamond style in piano music. Master work. Odessa, 66 p. [in Ukrainian]
10. Javorskiy B. (1987). Elected works. Vol.2. Moscow, Sov. compozytor, 366 p. (in Russian)

Стаття надійшла до редакції 02.12.2017 р.

UDC 781.6+783.6

Varakuta Maryna
PhD in Arts, Associated
Professor of the History and Theory of Music chair,
Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka
amilomarina@i.ua

ABOUT THE COMPOSITIONAL PECULIARITIES OF THE SECULAR MINIATURES IN VOLODYMYR ZYBITSKYI'S CHORAL OEUVRE

The purpose of the work is to find out the peculiarities of the compositional structure of choral miniatures of the secular subject matter in Volodymyr Zybitskyi's works. The **methodology** of the research is based on the historical-typological and genre-stylistic methods. The historical-typological method is connected with the problems of historical development of the secular choral miniature genre; genre-stylistic method gave the opportunities for the multilevel analysis based on the understanding of a music piece as a result of the ordered interaction of the content and form. The **scientific novelty** of the paper consists in researching the compositional structures of the choral miniature genre at the modern stage. The **conclusions**. The compositional peculiarities of Volodymyr Zybitskyi's secular choral miniature are the prevalence of minor forms with a developed internal structure: multiphase composition, mono-intonation of the thematic invention, texture differentiation of the background and relief. The tone row is concretized due to the text principle, i.e. the programmeness elements, wherefore portrait, first-person narrative and a lack of plot become the important features, resulting in laconism of a form and means.

Keywords: choral miniature, secular miniature, compositional structure, composition, programmeness.

Варакута Марина Іванівна, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

Про композиційні особливості світських мініатюр у хоровій творчості В. Зубицького

Метою є виявлення особливостей композиційної будови хорових мініатюр світської тематики в творчості В. Зубицького. **Методологія** дослідження базується на історико-типологічному і функціональному методах аналізу. Історико-типологічний метод пов'язаний з проблемами історичного становлення жанру світської хорової мініатюри, функціональний метод створив можливості для багаторівневого аналізу, ґрунтованого на розумінні музичного твору як результату органічної взаємодії змісту і форми. **Наукова новизна** полягає у дослідженні композиційних структур жанру хорової мініатюри на сучасному етапі. **Висновки**. Композиційними особливостями світської хорової мініатюри

© Varakuta M., 2018