

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВІДОКРЕМЛЕНИЙ ПІДРОЗДІЛ «МИКОЛАЇВСЬКА ФІЛІЯ
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ»**

**Факультет мистецтв
Кафедра музичного мистецтва**

Плешакова Ельвіна Юріївна

**Особливості виконавського стилю на прикладі твору
П. Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета)
з фортепіано**

**Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «Бакалавр»
зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»**

**Науковий керівник –
кандидат педагогічних наук,
доцент Іванова Валентина Леонідівна**

Миколаїв 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО II ПОЛОВИНИ XX СТ. НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ПИЛИПА БРИЛЯ В ІСТОРИЧНОМУ ТА ТЕОРЕТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ	7
1.1. Творчість Пилипа Бриля в джазовому мистецтві України II половини XX ст.....	8
1.2. Понятійний апарат дослідження.....	14
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ ТВОРУ ПИЛИПА БРИЛЯ «УКРАЇНСЬКА ГУМОРЕСКА» ДЛЯ СОЛІСТА (КЛАРНЕТА) І ФОРТЕПІАНО	23
2.1. Жанр гумору в камерно-інструментальній музиці	24
2.2. Композиція та стилістичні риси твору П. Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано.....	26
2.3. Засади формування виконавської версії твору П. Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано.....	29
ВИСНОВКИ	32
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	34
ДОДАТКИ	37

ВСТУП

Актуальність дослідження. Музичне мистецтво пройшло великий історичний шлях розвитку стилів та напрямків, забезпечивши музикантів-виконавців широким спектром музичної літератури та арсеналу засобів виразності, які відкривають значні можливості для індивідуальної виконавської реалізації.

Вибір програм державної підсумкової атестації випускників спеціалізації «Музичне мистецтво» покликаний віддзеркалювати уміння та навички молодих музикантів, створювати виконавські версії музичних творів різних стилів та жанрів, а також втілювати драматургію та художні образи виконуваної музики в процесі виконання, відкривати індивідуальні риси музикантів. Саме таким чином сформована наша програма державної підсумкової атестації, яка включає наступні твори:

1. Ян Кожелух Концерт для кларнета з оркестром (Es-dur), I – III ч.
2. Bela Kovacs «Salute, Signore Rossini».
3. П. Бриль «Українська гумореска».

Проте, для розгляду у дослідженні було обрано твір Пилипа Йосиповича Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано. Дана композиція заснована на синтезі українського народного мелосу, зокрема пісенного, і джазу, що являє собою поєднання відмінних за стильовими ознаками музичних напрямків. Твір виявляється цікавим для пошуку індивідуального виконавського стилю, створення інтерпретаційних версій та вимагає від виконавця всебічного аналізу можливих засобів виразності фольклорної та джазової музики. Незважаючи на появу композиції Пилипа Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано у II половині XX ст., даний твір і сьогодні виступає оригінальним у стильовому контексті на тлі активного розвитку української культури та передбачає при кожному новому варіанті виконання створення своєрідних інтерпретаційних версій, що і складає актуальність розгляду у даному дослідженні особливостей виконавського стилю в рамках конкретного

твору.

Фундамент теорії музичного стилю складають праці Б. Асаф'єва, М. Михайлова, С. Скребкова, В. Медушевського, В. Москаленка, О. Соколова, С. Тишка, Т. Чередниченко та ін. Різні аспекти феномену стилю досліджено у філософських працях Арістотеля, Г. Гете, Ф. Ніцше, у наукових роботах загальноестетичного та культурологічного спрямування Н. Бердяєва, Ю. Борєва, Д. Донцова, Д. Наливайка, Д. Чижевського, Ю. Шереха. У виконавському музикуванні проблема стилю лежить в основі досліджень А. Алексєєва, Б. Бородіна, Г. Когана, Л. Баренбойма, Я. Мільштейна, С. Фейнберга. До проблеми стилю в композиторській діяльності звертались композитори І. Стравінський, А. Шнітке, Р. Щедрін та інші.

Об'єкт дослідження – інтерпретація твору П. Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано.

Предмет дослідження – особливості виконавського стилю в роботі над інтерпретаційною версією твору П. Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано.

Мета дослідження – створити інтерпретаційну версію твору з урахуванням стилістичних особливостей музики.

Завдання дипломної роботи:

1. Проаналізувати українське джазове мистецтво II половини XX ст. на прикладі творчості Пилипа Бриля в історичному та теоретичному контексті.
2. На підставі вивчення філософської, культурологічної, психологічно-педагогічної та мистецтвознавчої літератури встановити сутність та особливості понять: «художній образ», «стиль», «виконавський стиль», «інтерпретація».
3. Дослідити жанр гумору в камерно-інструментальній музиці.
4. Визначити композиційні та стилістичні риси твору Пилипа Йосиповича Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано.
5. Сформувати інтерпретаційну версію твору Пилипа Йосиповича Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано.

Методи дослідження. Комплекс методів дослідження включав:

- теоретичні (системний аналіз філософської, культурологічної, психологічно-педагогічної та мистецтвознавчої літератури для визначення сутності ключових понять і моделювання інформаційного поля дослідження);
- емпіричні (аналіз нотного матеріалу, практичне вивчення твору, узагальнення художньо-творчого та концертно-виконавського досвіду для створення інтерпретаційної версії твору).

Теоретична значущість дипломної роботи полягає в тому, що у процесі дослідження було здійснено аналіз українського джазового мистецтва II половини XX ст. на прикладі творчості Пилипа Бриля в історичному та теоретичному контексті, встановлено сутність та особливості понять: «художній образ», «стиль», «виконавський стиль», «інтерпретація», досліджено жанр гумору в камерно-інструментальній музиці. Вперше визначені композиційні та стилістичні риси твору Пилипа Йосиповича Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано, сформовано власну інтерпретаційну версію даної музичної композиції.

Практична цінність роботи. Результати бакалаврського дослідження можуть бути використані у викладанні дисциплін: «Фах», «Музична педагогіка та психологія», «Історія музичної культури XX століття», «Історія виконавського мистецтва» на факультеті мистецтв у ВНЗ, а також у створенні теоретичної бази під час написання наукових праць і навчальних посібників та педагогічно-методичних розробок з означеної тематики.

Апробації результатів та публікації. Основні положення, результати та висновки кваліфікаційного дослідження відображено у наукових публікаціях:

1. Плешакова Е. Ю. Український джаз від 50-х років XX ст. до сьогодення / Е. Ю. Плешакова ; наук. кер. В. В. Шеремет // Культурологічні трансформації XXI ст.: від теорії до практики : збірник тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених, (18 листопада 2021 р.) / [редкол.: В. Л. Мозговий (гол. ред.) та ін.]. Миколаїв : ВП «МФ КНУКіМ», 2021. С. 122-125. URL:

<http://libs.mfknukim.mk.ua/jspui/handle/123456789/1919>

2. Плєшакова Е. Ю. Духові інструменти у контексті еволюції джазового мистецтва ХХ століття / Е. Ю. Плєшакова ; наук. кер. В. В. Шеремет // Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі : матеріали Четвертої всеукраїнської науково-практичної конференції, (м. Ужгород, 17-18 лютого 2022 р.). Ужгород, 2022. С. 28-29.

URL: <http://libs.mfknukim.mk.ua/jspui/handle/123456789/2065>

Структура та обсяг роботи. Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (32 позиції). Основний зміст роботи викладено на 31 сторінках. Загальний об'єм роботи – 44 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО II ПОЛОВИНИ XX СТ. НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ПИЛИПА БРИЛЯ В ІСТОРИЧНОМУ ТА ТЕОРЕТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Джаз – унікальне явище музичного мистецтва, неординарне, парадоксальне. Він набуває то розважально-естрадну форму, то занурюється у сферу витончених експериментів. Він постійно привертає до себе увагу дослідників, які намагаються з різних музично-естетичних позицій пояснити його сутність.

Відмінність джазового музикування від традиційних форм музичного виконавства сформулювати складно, адже жоден нотний приклад не визначить сутність джазового твору. Джаз треба слухати, але й саме його сприймання слід розуміти як своєрідний і складний творчий акт.

Сьогодні джаз – важлива складова музичної культури. Його вплив простежується у масових жанрах, у різноманітних формах композиторської творчості, у виконавському мистецтві провідних музикантів світу, а ідеї джазу знаходять своє відображення в музичній педагогіці й у музичній естетиці.

Одну з перших спроб сформулювати сутність джазу зробив М. Стернс. Він доводив, що джаз – це «напів імпровізаційна американська музика, яка відрізняється безпосередністю комунікації; експресивними характеристиками вільного використання людського голосу і складним плавномінливим ритмом» [30].

Інший дослідник джазу, І. Берендт, говорячи про відмінні риси джазу від європейської музики, вказує на три з них: «пов'язану з імпровізацією спонтанність музикування, свінг, відображення індивідуальності виконавця – звучання і манеру фразування».

Ч. Сьбер пропонує такі критерії для розпізнавання джазу: «імпровізація, відчуття динамічності метро ритму і «джазове» фразування, індивідуальна інтерпретація й експресивність».

Отже, дослідники, що спробували дати визначення поняттю «джаз», виділяють як найхарактерніші: нефіксовану нотацією і не досягнуті дискурсивно

елементи його художньої системи.

1.1. Творчість Пилипа Бриля в джазовому мистецтві України II половини XX ст.

Джаз протягом багатьох десятиліть залишався одним із найцікавіших та найактуальніших пластів музичної культури. Існує велика кількість досліджень і матеріалів, які висвітлюють історію походження і розвитку джазу, джазові напрямки і стилі, творчий шлях джазових виконавців і колективів, але в процесі дослідження наявних джерел було виявлено відсутність матеріалів, що віддзеркалюють ретроспективний погляд на історію розвитку цього жанру XX – XXI ст.

Джаз – це форма музичного мистецтва, що виникла в кінці XIX – на початку XX століття завдяки синтезу африканської та європейської культури [31, с. 565]. До характерних рис джазу відносять: імпровізацію, поліритмію, багаторазову повторюваність основного мотиву, вокальну експресивність. Здопом джаз зацікавив велику кількість музикантів та композиторів зі всього світу, почали з'являтися різні напрямки та стилі, серед яких: свінг, бібоп, біг-бенд, мейнстрім, страйд тощо. Кожний з цих напрямків має свою ідею, закони, форми та яскравих представників. Наразі в джазі об'єдналися характерні риси, темперамент і мелос багатьох країн світу, тому його можна сміливо позначити як міжнародне мистецтво.

Підґрунтя до розвитку і становлення в культурному просторі українського джазу складає особливий зв'язок цього жанру з українським мелосом, народною піснею. Український фольклор відповідає імпровізаційній природі джазового виконавства, має надзвичайно багатий колорит, ритм та характерні народні лади, що сприяє створенню українськими джазменами нових цікавих і оригінальних джазових обробок українських пісень. Під джазовою обробкою ми розуміємо саме відтворення народного мелосу у джазовій стилістиці. Кожен композитор має свій власний підхід до використання і синтезування народного мелосу з джазом. Одні подають народну тему у новому стилі (свінг, регі, афро...), застосовуючи

особливості гармонізації та ритму, інші використовують народні пісні спираючись на загальноприйняті джазові стандарти та форми, треті поєднують тембральне забарвлення українських народних інструментів (банбура, сопілка, цимбали ...) з класичними та електронними. Отже, існує безліч різноманітних принципів поєднання цих жанрів, але для досягнення необхідного результату бажано використовувати декілька одночасно. Також необхідно не забувати, що при відтворенні народної пісні у джазовій стилістиці вона не має втрачати свого первісного особливого колориту, а навпаки має збагатитися і розкритися зовсім по-новому, в чому їй допоможуть тембральні, ритмічні і гармонічні технологічні можливості та прийоми джазового мистецтва. В наслідок правильного і вмілого синтезування джаз також може показати себе в новому світлі, але вже за рахунок народного мелосу.

Розквіт джазового мистецтва в Україні припадає на другу половину ХХ ст.

Це зумовлено зникненням утисків з боку владних структур, що, в свою чергу, сприяло розширенню інформативного поля українських музикантів, стимулювало свідоме культивування джазових норм і естрадному виконавстві. Розвиток українського джазу від 1950-х років до сьогодення умовно можна поділити на чотири етапи. До першого етапу розвитку (1950-1990) відносять діяльність таких українських джазових музикантів і композиторів, як: Володимира Симоненко (джазовий піаніст), Володимира Молоткова (джазовий гітарист), Юрія Кузнецова (джазовий піаніст і композитор), Євгена Дегрунова (джазовий піаніст і композитор), Єфима Маркова (джазовий контрабасист) та ін. Вони видавали збірники п'єс і методики джазових шкіл, записували платівки, грали джаз на концертах, в клубах та ресторанах. В цей період джазове мистецтво починає активно опрацьовуватися у сфері українського професійного колективного виконавства, що зумовлено приходом на диригентські посади джазових музикантів [32, с. 53]. З 1960-х рр. простежуються поодинокі випадки функціонування естрадно-джазових колективів при українських академічних музичних закладах – філармоніях. Новою сферою творчої самореалізації українських джазових виконавців стали молодіжні клуби, які відігравали суттєву

роль у поширенні різноманітної інформації, оскільки тут можна було не тільки почути джаз, ознайомившись із аудіо- та відеоматеріалами, а й поспілкуватися з джазменами [32, с. 54]. Цей період значився проведенням перших джазових фестивалів, які в свою чергу сприяли розвитку і поширенню джазового напрямку в суспільстві, а також поступовим змінам в складі джаз-ансамблів – від біг-бендів до малих комбо. Першим, хто спробував поєднати українську народну музику і джаз, став ансамбль Ігоря Хоми «Medicus», який створив джазову обробку на українську танцювальну весільну пісню «Гей, музики прошу, прошу». Особливість цієї композиції характеризується тим, що у суто джазовому творі вперше інструментальний вступ звучить у стилі бандурного награвання. Саме ця подія у музичному мистецтві України і заклала початок до активного створення українськими композиторами джазових обробок народного фольклору, а також до широкого презентування їх у суспільстві.

Під час другого етапу (1990-і ХХ ст. – початок ХХІ ст.) Україна розбудовує державну незалежність і відкриває великі перспективи для молодих джазменів, джаз набуває природних для нього рис свободи і імпровізації. Виникає нове покоління українських джазових музикантів і композиторів, створюються такі джазові групи, як: «Fest», «Схід Side», «Unity» та ін., з'являються перші українські джазові CD диски, джазова музика все частіше звучить на радіо. До складу джазових груп входили молоді музиканти з різких куточків України: Ю. Шепета, І. Закус, С. Овсянников, С. Табунщик, В. Іванов, В. Шабалтас, Д. Александров, О. Лебеденко, Д. Дудко, О. Саранчін, Р. Іванов, М. Баньковський, О. Гарькавий, В. Савенко та ін. У 1995 р. на чолі з В. Симоненком створюється Джазова асоціація України. Це надало можливість здійсненню гастрольно-концертної діяльності, проведенню фестивально-конкурсних заходів і методично-практичних семінарів, створенню умов для здійснення джазових проєктів [32, с. 53]. Всі перелічені вище обставини сприяють тому, що музиканти починають проявляти активну зацікавленість до національної фольклорної культури України, створюються нові джазові обробки з використанням української фольклорної стилістики, до українського мелосу додаються елементи рок- та поп музики,

джазу, фанку й регі. Обробкам саме цього періоду притаманні такі характерні риси: емоційна контрастність, різкувате звучання з виділеними мідними та ударними інструментами.

У ХХІ ст. до напряму джазової обробки народних пісень залучається велика кількість видатних музикантів як світу, так і України. Їх доробки активно просуваються в маси, починають лунати зі сцен авторитетних академічних установ, видаються відповідні партитури, де джазова імпровізація починає фіксуватися в нотному записі, створюється нова модель джазової сюїти з українським мелосом.

Цікавими для розгляду є твір «Лемківська сюїта», автором якого являється саксофоніст Антон Пивоваров, та альбом «Коломийки Live» (2007) відомого бас-гітариста Ігоря Закуса. «Лемківська сюїта» включає в себе унікальні обробки лемківських пісень, де початок кожної частини – це експозиція народної пісні, розробковий розділ – джазове імпровізування, репризний розділ – повернення до поетичного тексту народної пісні. Оригінальним є тембральне злиття імпровізації солістки з сопрановим саксофоном, органіка «стоп-патернів», поліритміка. Композиція «Співаночки» з альбому «Коломийки Live» демонструє основні принципи роботи з фольклором. Вокальні теми пісень викладені близько до оригіналу. Відбувається зближення типів інструментального та вокального інтонування: спільними є глісандо, вібрато довгого звука, численні форшлаги. Характерною є поліметрія та політональність різних шарів фактури, мікротонове інтонування. Представлені вище обробки виступають яскравим прикладом органічного поєднання джазової імпровізації з фольклорним інтонуванням, в результаті якого створюється неймовірно природній симбіоз жанрів, передається народний колорит у всіх його проявах.

До відомих українських композиторів, які упродовж своєї творчої діяльності створили велику кількість обробок українських народних пісень в джазовій стилістиці, можна віднести Олександра Саратського і Вероніку Тормахову. Вони майстерно демонструють оригінальні обробки на основі коломинок, колискових, весільних «плачок», різдвяних пісень і колядок. Варто

звернути увагу, що джазова стилістика в обробках композиторів розкриває різні акценти сюжетних ліній народного тексту. Це відбувається завдяки яскравій альтерованій акордиці, бітбоксу, імпровізаціям, свінгуванню, що динамізує їх плинну статику, закладену каноном повторності у традицію народного співу.

До третього етапу розвитку (2010-2020) можна віднести такі прізвища українських джазових музикантів і композиторів, як: Єресько, Д. Аду, П. Литвиненко, К. Іоненко, І. Гнидин, П. Галицький, О. Ємець, О. Марков, С. Сидоренко, С. Томасян, Б. Гуменюк, Д. Коваленко, Д. Зверхановський, І. Алабужев та ін. Під час цього періоду відбувається широке просування в українській побут мережі Інтернет з її необмеженими комунікативними можливостями.

На рубежі II та III десятиліть XXI ст. в Україні формується четверте покоління джазових музикантів. Здобутки цих юнаків та дівчат ще чекають на нас.

Проте, протягом досліджуваного періоду, в історії розвитку джазового мистецтва було виявлено певні негативні тенденції:

1. Наша країна не мала спеціальних програм розвитку джазової культури і необхідного фінансування.
2. На радіо та телебаченні довгий час були практично відсутні тематичні програми з такою музикою.
3. Продюсери і менеджери здебільшого працювали в сфері поп-музики.
4. Відбувалося закриття музичних клубів, музиканти були позбавлені можливості презентувати свою музику.

Але на протипагу деяким деструктивним явищам у джазовому мистецтві на сучасному етапі, завдяки стрімкому розвитку інформаційного простору, в історії українського джазу визначились і позитивні тенденції:

1. Завдяки мережі Інтернет з'явився вільний доступ до кращих зразків джазової музики (ноти, будь-які аудіо та відео школи).
2. Проводяться масштабні джазові фестивалі за участю відомих зірок. Це надає можливість проаналізувати манеру гри музикантів, подачу, поведінку,

ідеї.

3. Видатними джазменами проводяться майстер-класи для українських музикантів.
4. Відбувається презентування української авторської музики.

Пилип Йосипович Бриль був одним з яскравих представників джазового мистецтва України II половини XX ст. Джазовий піаніст, аранжувальник і композитор народився 19 липня 1927 року у місті Біла Церква. У 1954 році Пилип Йосипович здобув диплом Київського музичного училища імені Р. М. Глієра за напрямком історика-теоретика. Творчий шлях музиканта-композитора розпочався зі спільних виступів з різноманітними джаз-оркестрами та джаз-ансамблями, спочатку в якості піаніста, а потім і керівника.

Вже у 1958 році був заснований ансамбль імені самого Пилипа Бриля. Завдяки трубачу – Володимирі Пшеничникову, тромбоністу – Миколі Безгудову, альт-саксофоністу – Григорію Ташлику, барабанщику – Євгену Морозову та самому Пилипу Брилю, який грав на фортепіано, була створена неймовірна джазова атмосфера ансамблевого музикування. У ансамбль також входили: Леонід Зайдерман – контрабасист, Володимир Дунаєв – гітарист, Микола Хомовський – акордеоніст. На цьому творча трансформація Бриля не завершилася, тож вже у 1967 році був створений квартет Пилипа Бриля, де музикант проявив себе як талановитий джазовий піаніст. На гітарі грав Станіслав Колесник, на контрабасі – Юрій Сілкін, на ударних – З. Залякін.

Бриль присвятив праці піаністом на Українській республіканській естраді чотири роки (1956 – 1957 рр.). Виступав в Естрадному оркестрі Української республіканської естради під керівництвом Євгена Зубцова (1956 – 1957 рр.). У 1958 році Пилип Бриль стає музичним керівником і піаністом естрадного оркестру Клубу Міністерства внутрішніх справ УРСР, де посаду художнього керівника займав Михайло Медко. А ось Укрконцерту музикант подарував величезну частину себе, пропрацювавши там 27 років (1959 – 1986 рр.). Два роки поспіль (1968 – 1970 рр.) він займав посаду художнього керівника Укрконцерту.

Пилип Йосипович Бриль мав успіх як акомпаніатор і виступав з видатними

голосами країни (М. Щукіним, Ю. Гуляєвим, К. Огнєвим, Є. Мірошніченко, А. Мокренком, В. Гончаровим, С. Ротару, П. Топчієм). Крім того, він ще проявляв свою майстерність вкупі з відомими артистами розмовного жанру (Б. Борисюком, В. Сафоновим, К. Яницьким). Людей приваблювала його музика, тож він постійно концертував Україною та містами СРСР.

Також Бриль здійснював записи на Українському радіо і телебаченні. Він стає композитором багатьох фільмів та мультфільмів, найвідоміші з яких: «Таємниця чорного короля» (1964 р.), «Колумб пристає до берега» (1967 р.), «Людина, що вміла літати» (1968 р.).

Отже, розгляд біографічних даних українського джазового композитора і виконавця Пилипа Йосиповича Бриля наводить нас на висновок, що він вклав вагомий внесок в розвиток українського джазового мистецтва II пол. XX ст., залишивши відбиток у часі.

1.2. Понятійний апарат дослідження

Аналіз методичної літератури з виховання виконавців на духових інструментах наводить нас на висновок, що у більшості випадків відсутні теми, які пов'язані з окремим вивченням виконавського інтерпретування музичного твору. До того ж виховання таких професійних важливих якостей, як музичне мислення і уява, правильне розуміння жанру, стилю, музичної мови твору та його інтерпретаційної версії, в багатьох випадках відходить на другий план. Так, видатний виконавець на трубі Тимофій Докшицер констатував: «Сучасна система навчання музиканта-духовика не націлена на послідовний розвиток творчого початку і художнього мислення. Ми маємо посібники для розвитку техніки; найрізноманітніші школи та системи занять, збірники вправ, етюдів. Тому в області виконавської техніки досягнуті нечувані результати росту. Творчою стороною ж виконавства, проблемам інтерпретації музики, уваги дістається значно менше. Ми не вміємо ставити і вирішувати задачі вищої майстерності і при цьому у нашій методичній літературі практично не має книг і учбових посібників, які б серйозно розглядали ці складні проблеми музичного

виконавства» (переклад автора) [12, с. 4]. Висновки про присутність у педагогічній практиці музикантів-духовиків подібної методичної однобічності можна знайти у роботах багатьох музикантів-виконавців на духових інструментах (В. Богданова, В. Волкова, Б. Дікова, Н. Платонова, І. Пушечнікова, С. Розанова та інших).

Музиканти-духовики і сьогодні неминухо стикаються з проблемами, які пов'язані зі специфікою своєї практичної діяльності у пошуку та реалізації музично-художнього образу, як головної складової інтерпретаційного процесу. Це дає нам поштовх дослідити шлях виконавського стилю та індивідуального інтерпретування музичного твору.

У ході дослідження перед нами постали такі музичні поняття, як: «художній образ», «стиль», «виконавський стиль», «інтерпретація». Розгляду цих понять присвячено до теперішнього часу чимало робіт у психологічно-педагогічній, науково-методичній та мистецтвознавчій літературі. Сьогодні вчені, педагоги і музиканти прагнуть з нових позицій осмислити всі чинники виконавського процесу відтворення музичних творів. Розширюється коло музикантів-практиків, які долучаються до розв'язання проблемних питань музичного виконавства. Розбір даних феноменів у дослідженні для нас є вельми важливим для подальшого формування власного музично-виконавського мислення, створення інтерпретаційної версії твору П. Бриля «Українська гумореска».

Мистецтво інтерпретації музичного твору розглянемо з позицій ланцюжка основних його компонентів: художнього образу, художнього виконання (техніці гри на інструменті) та виконавського стилю. З точки зору виконавця можна виявити загальні закономірності і функціональні особливості тріади «образ – техніка гри – стиль» та художнього значення. *Художній образ* можна визначити як художній предмет музичної інтерпретації; *стиль* – як характер і особливості музичного образу; *техніку гри* – як «інструмент», за допомогою якого озвучується художній образ. Техніка гри розуміється нами, як художньо-технічний «інструмент» власної інтерпретації. Технічний тому, оскільки ми розуміємося на всіх особливостях, як музичного тексту, так і можливостях духового інструменту

(способи і прийоми інтонування, звукоутворення, тембральної окраски музичного звуку). Художній – розуміння художнього образу музичного твору і орієнтація на особливостях музичного стилю. Стель інтерпретуюемого твору це: відповідність до епохи створення музичного твору, відповідність сучасним вимогам виконавського мистецтва, «стандартам» і канонам концертного виконання, традиції інтерпретації даного твору. Всі ці складові є явищем у звучанні твору особистісних якостей музиканта-духовика, відображення його художніх і ціннісних орієнтирів, що формує індивідуальне звучання інструменту.

Розробці теорії музично-художнього образу та художньої інтерпретації присвячені праці таких видатних музикантів і педагогів, як: Л. Бочкарьова, Є. Незайкінського, Г. Овсяннікової, С. Шипа, В. Холопової, Ю. Цагареллі та інших.

Художній образ музичного твору являє собою єдність емоційного і раціонального, суб'єктивного і об'єктивного. Суб'єктивного тому, що «оцінка автора і того, який сприймає; через художній образ відбувається їх «зустріч», «діалог». Синтезом цього діалогу стає об'єктивна оцінка як центральний зміст художнього образу» (переклад автора) [12, с. 4]. Музичний образ має нерозривний зв'язок художнього задуму з чуттєвістю, з образним втіленням. Так як він (художній образ) створюється композитором, виконавцем у розрахунку на доступність сприймання музичного задуму. І складність його відтворення полягає у балансі між «вірністю» авторського задуму та творчою ініціативою виконавця. Так В. Белінський в свій час відзначав, що сутність кожного мистецтва міститься в його вільності, без вільності же мистецтво є ремеслом, що художник-виконавець, який має розвинений смак та сприймання міри, здібний не перекручувати задуму композитора, дарувати оригінальність та дійсність художнім образам, робити їх більш яскравими, впливовими та доступними [3].

Відтворення музичного твору забезпечує передачу (ретрансляцію) емоційної і інтелектуальної інформації від виконавця до слухача. Завдання інструменталіста полягає у розшифровці (декодуванні) створеного автором твору емоційно-відчуттєвого образу, який вміщує його розуміння, зрозумілість, відчуття і в результаті – адекватне вираження художнього образу. Виконавець у цьому

випадку стає поводитирем задуму, емоцій, почуттів музичного об'єкту.

Безумовно, важливе значення мають правильно підібрані засоби художньої виразності. Це те, що дає змогу виконавцю відтворити даний музичний образ відповідно до його особистих уявлень: інтонацію, динаміку, темп, фразування, метро-ритм, штрихи, вібрато, тембральну окраску звуку. Тому головним завданням для виконавця цього етапу є виявлення індивідуальних рис, які дозволяють як найближче відтворити задум композитора. Особливістю цієї передачі є моделювання емоцій, що базуються на «відповідності між семантичною структурою музичного твору і нашими інтуїтивним уявленнями про емоції» [13]. Слухачі, сприймаючи музичний твір в інтерпретації виконавця, проявляють свою емоційність або так звану музичну чуйність.

Наступним компонентом імпровізаційного процесу є розуміння «стилю» та «виконавського стилю». Питання виконавського стилю та його формування в музично-педагогічному процесі знайшли відображення в низці джерел, присвячених виконавській майстерності. Серед них праці О. Алексеева, А. Малинковської, Л. Баренбойна, С. Назайкінського та ін.

Музичний стиль входить до числа факторів, що утворюють виконавський інваріант (виконавський стиль). Поняття «Музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» [29, с. 323]. Виконавець намагається проникнути у сенс засобів музичної виразності, аналізувати їхні ладові, тональні, гармонічні, метро-ритмічні та фактурні особливості. Але при цьому він осмислює лише виразні можливості цих засобів, синтезуючись у певному стилі, створюючи художню мету. Важливість цієї проблеми посилюється ще й тим, що у світовій музичній культурі існують різні музичні мови, які характеризують ту чи іншу епоху, стиль сприйняття. Доречно охарактеризував цю особливість Я. Мільштейн «розуміння індивідуальних стилістичних рис композитора – ось що, перш за все, необхідно виконавцеві. Кожен стиль, кожен рід музичного твору він має усвідомити, відчутти точно й глибоко в індивідуальному вигляді. Він повинен зрозуміти, що кожне стильове утворення

має свої особливості, тільки йому притаманні певні форми й риси, і його не можна змішувати з іншими стилями довільно, за своїм бажанням» [14].

Проблема стильової особливості виконання завжди привертала увагу музикантів. Музичний стиль формується шляхом поєднання всіх виражальних і технічних засобів виконавця. До них можна віднести як індивідуальний характер фразування, унікальну виконавську манеру гри, так і світогляд, інтелект, психологічні особливості музиканта тощо. Виконавський стиль виступає як історично і культурно обумовлене відображення духовної реальності, що знаходить втілення в адекватній системі художніх засобів (В. Чинаєв). Як зауважив С. Савшинський, «... виконавець накладає на всі твори, що виконує, який би не був їхній стиль, відбиток своєї художньої індивідуальності» [22, с. 48].

У цьому контексті характерною є й думка М. Лонг, яка зазначила, що техніка, звучність, темперамент і найточніше сприймання залишаються малозначущими якостями, якщо вони проявляються поза стилем композитора. На її думку, «жодна нота не звучить однаково» у різних стилях, тому й способи їх звукоутворювання мають бути різними, отже, не можна інтерпретувати різних авторів за допомогою однакової техніки» [27, с. 89]. І дійсно, у процесі інтерпретації відтворюється те, що задумав композитор, але з привнесенням виконавцем в музику твору свого творчого натхнення.

Узагальнюючи погляди різних авторів, наведемо думку С. Ріхтера, який зазначав: «Важливо не осучаснювати навмисно твір, а більше занурюватися у його внутрішній світ. Тоді він стає близьким нам, сучасникам. Треба виходити з характеру твору, бути вірним його духу. Прочитати, виконати музику, виходячи з неї самої – от що є найважливішим. Від виконавця я чекаю, що він відкриє мені автора» [1]. Ці слова залишаються актуальними і для особистої інтерпретації сучасної музики, де відбувається синтез декількох жанрів одночасно.

Таким чином, важливою ознакою виконавського стилю є те, що в будь-якому трактуванні стиль завжди передбачає єдність і цільність. Кожний музичний твір – це свого роду зв'язуючий місток між особистістю композитора і особистістю виконавця. Саме це і виступає мотиваційною причиною для

інтерпретації музичних творів виконавцем.

Термін «Інтерпретація» походить від лат. Interpretatio (роз'яснення, тлумачення) і має певне відображення у всіх видах мистецтва. Якщо говорити суто про музичне мистецтво, то «Музична енциклопедія» містить чітке визначення даного поняття: «Інтерпретація – художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразними і технічними засобами виконавського мистецтва. Інтерпретація залежить від естетичних принципів школи або напряму, до яких належить артист, від його індивідуальних особливостей та ідейно-художнього задуму. Інтерпретація передбачає індивідуальний підхід до виконуваної музики, активне до неї ставлення, наявність у виконавця власної творчої концепції втілення авторського задуму» [17, с. 549].

В основі процесу інтерпретації лежить індивідуальна емоційна надбудова виконавця, тобто «хвиля» художнього образу, яка здатна проявлятися по-різному. У одних виконавців – переважає художнє мислення, і тому вони схиляються до виконання зображувальної і програмної музики. Інші – спираються на логічне мислення, що сприяє кращому самовираженню у творах філософського і внутрішнього драматизованого характеру.

Розкриваючи музичний образ, виконавець у своїй уяві вибудовує особистісний варіант прочитування музичного твору. Закодовані у нотному записі почуття і думки композитора стають для нього усвідомленими лише тоді, коли вони озвучуються через його творчу уяву, що спирається на активність внутрішнього слуху, музичного та життєвого досвіду, професійного знання. І дійсно, в процесі інтерпретації відтворюється те, що задумав композитор, але з привнесением виконавцем в музику твору своєї творчої свободи, натхнення.

Для подальшого дослідження необхідно висвітлити питання, які стосуються етапів роботи над музичним твором. Це є важливим тому, що кожний етап цієї роботи не тільки пред'являє свої специфічні вимоги до виконавця, а й ставить перед ним свою мету та завдання, які пов'язані з формуванням мисленнєвого

музичного образу, інтерпретацією музики тощо. Однак на цьому шляху у виконавця виникає проблема – знаходження способів індивідуальних рішень творчих задач. Разом з тим, результативність виконавської діяльності значно залежить від вірного розуміння інструменталістом-кларнетистом загальних закономірностей роботи над музичним твором. Виконавська практика музикантів-духовиків переконує: робота над музичним текстом складається з трьох підготовчих етапів.

Перший – пов'язаний зі створенням музичного образу. Необхідна звукова тканина (образний зміст) створюється внутрішнім слухом виконавця на основі аналізу, як всієї структури нотного тексту – ладу, мелодії, гармонії, метро-ритму, форми, стилю, жанру твору, засобів музичної виразності, так і, на основі вивчення історії створення твору, прослуховування виконавських зразків. Наряду з інформаційним аналізом тексту, виконавець за допомогою програвання на інструменті вживається в неї і виявляє технічні труднощі, які закладені в нотному матеріалі. Потім проводиться порівняння інформації даного музичного твору з образами, які виступають в ньому. Наступною роботою є формування ідеального музичного образу на основі нової накопиченої інформації та творчої уяви з послідовним аналізом музично-художньої цінності.

Другий етап роботи полягає у подоланні технічних труднощів музичного тексту. На цьому етапі виконавець детально відпрацьовує всі технічні, ритмічні, інтонаційні та виразові компоненти вивчаємого твору. При цьому виконавець може схилитися до визначеного типу інтерпретації: об'єктивному, тоді воля композитора є для виконавця домінуючою; суб'єктивному, коли виконавець відштовхується від особистісних музично-образних пріоритетів, музичної чутливості.

Метою третього, завершуючого етапу роботи, є формування готовності концертного виконання музичного тексту, відтворення його повністю без зупинок (у супроводі акомпанементу або без нього). Водночас «процес виконання може мати дві стратегії – або виконавський задум, створений попередньо художній образ вестиме за собою виконання, або пальці і руки йдуть попереду задуму і

виконання виходитиме з того, що щойно вийшло в результаті дії рук ... стратегічний план виконання музичного твору має бути готовим у виконавця до того, як він починає грати; для здійснення цієї задачі практично існує ряд тактичних прийомів. Один з них пов'язаний з необхідністю роздвоєння уваги та з розвитком вміння слухати себе з боку» [19, с. 76]. І під кінець, відповідність готовності музичного твору до публічного виконання.

Виходячи зі сказаного, можна зробити ряд висновків, якими є:

1. Музичне виконавство – це складний творчий процес, який має специфічні риси для духовика-виконавця. Музичне виконавство на духових інструментах постійно знаходиться у розвитку виконавського плану художньо-естетичних течій і технічної майстерності.

2. Виконавська свобода виявляється у розумінні інструментального образного змісту музичного твору, в індивідуальному відтворенні емоційного настрою та стану, що виражається у художньо-виразних нюансах.

3. Інтерпретація – це нова якість виконавської творчості, орієнтована на реалізацію деталей нотного тексту та індивідуального відношення до виконуємої музики, до її тонкощів.

4. Смысл інтерпретації полягає у розумінні суті музичного твору на нотному рівні. Це діалог виконавця і композитора, виконавця і слухача, що проходить на різних рівнях емоційного стану та різного ступеню творчої свободи, напруги.

Висновки до Розділу 1. Джаз в Україні посідає важливе місце, тому що цей жанр відповідає імпровізаційній природі української музики. Починаючи від 1950-х років до сьогодні він зазнав досить великих змін у всіх своїх проявах. Сьогодні, завдяки Інтернету, відкрилася можливість вільно прослуховувати джазові твори, презентувати авторську музику на будь-якій платформі, відвідувати джазові фестивалі міжнародного рівня, бачити наживо своїх кумирів. Українське джазове мистецтво являє собою самобутній пласт української національної культури, який на сучасному етапі трансформує основи народного

мелосу і гармонії та створює підвалини для творчості українських композиторів, відкриває імена нових джазових виконавців.

Пилип Йосипович Бриль, як один з яскравих представників джазового мистецтва України II половини XX ст., гідно показав себе в якості піаніста, аранжувальника і композитора. Створені ним джаз-оркестри і джаз-ансамблі здобули значного визнання в період життя композитора. Пилип Йосипович мав успіх як керівник Укрконцерту і акомпаніатор. Він здійснював записи на Українському радіо і телебаченні, проявив себе в якості композитора багатьох фільмів та мультфільмів. Також Бриль написав низку джазових творів для духових інструментів, які і сьогодні користуються популярністю.

Аналіз психологічно-педагогічної, науково-методичної та мистецтвознавчої літератури, ознайомлення з думкою вчених, педагогів і музикантів щодо уточнення, особливості і сутності понять: «художній образ», «стиль», «виконавський стиль» та «інтерпретація» наштовхнули нас на певні висновки. Отже, індивідуальний виконавський стиль – характерна для певного виконавця сукупність виразних виконавських засобів, індивідуальних виконавських прийомів у взаємозв'язку з його пізнавальною, емоційно-вольовою і духовною активністю, яка корелюється з проявом властивостей певного темпераменту виконавця та проявляється у неповторній індивідуальній манері гри крізь призму особистісного мислення. Інтерпретація – художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразними і технічними засобами виконавського мистецтва. Інтерпретація залежить від естетичних принципів школи або напряму, до яких належить артист, від його індивідуальних особливостей та ідейно-художнього задуму. Інтерпретація передбачає індивідуальний підхід до виконуваної музики, активне до неї ставлення, наявність у виконавця власної творчої концепції втілення авторського задуму. Сучасна музика з її складним інтонаційним і ритмічним строем передбачає безмежну кількість варіантів інтерпретації, реалізація яких належить до компетенції виконавця-інтерпретатора. Осучаснення творів класичної

спадщини можливе за умови збереження стильових ознак композитора або певної історичної епохи у межах авторського тексту. Провідна роль і створенні звукової версії композиторського тексту належить виконавцю-інтерпретатору. Проблема деталізації розуміння дефінітивної характеристики сутності поняття «індивідуальний виконавський стиль», а також становлення і розвитку мистецтва інтерпретації потребує подальшого наукового обґрунтування, узагальнення і систематизації досвіду музично-педагогічної діяльності.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ ТВОРУ П. БРИЛЯ «УКРАЇНСЬКА ГУМОРЕСКА» ДЛЯ СОЛІСТА (КЛАРНЕТА) І ФОРТЕПІАНО

В камерній музиці особливе місце займають композиції для духових інструментів. Композитори, звертаючись до жанру камерно-духової музики, враховують виконавську особливість соліста-духовика. Музичні композиції, які призначені для виконання на духових інструментах соло є одиничними зразками у творчості композиторів, і становлять собою цікаву сферу дослідження з точки зору трактування виразових можливостей інструменту, жанрових особливостей, творчого потенціалу виконавця.

В камерно-інструментальній музиці особливо популярними є музичні жанри малої форми, які спрямовані на виховання професійних якостей музиканта-виконавця. Твори малої форми слугують художнім матеріалом для виховання певних аспектів виконавської майстерності – виразність гри, вміння володіти звуковою палітрою, відчуття фрази. Робота над музичним матеріалом закладає підґрунтя у духовика-виконавця до оволодіння складними за фактурою, змістом і формою музичними творами. Концертне виконання творів малої форми потребує від виконавця музичного мислення і майстерного володіння інструментом. Твори малої форми є основою сольного репертуару духовиків. Вони зорієнтовані на конкретний виконавський потенціал та виконавську інтерпретацію студента-духовика.

Жанрова тематика творів малих форм має широку розгалуженість – від творів на розвиток виконавської техніки до повноцінних концертних п'єс (експромт, менует, музичний момент, ноктюрн, прелюдія, скерцо тощо). Твори даного жанру можуть відрізнятися за складністю виконавства, що сприяє їх масовому поширенню серед музикантів з різним рівнем виконавської майстерності. П'єси малої форми займають важливе місце серед репертуару виконавців-духовиків.

Жанр камерно-духової музики пройшов великий шлях розвитку та в ХХ столітті є одним з найбільш популярних жанрів сучасної музичної творчості. В інструментальних композиціях сьогодення відображаються шляхи розвитку музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття: стильові напрямлення, техніка композиції. Спектр жанрів та стилів значно розширився. Композитори різних часів надавали перевагу цьому жанру, наділили характерними особливостями та певною жанровою класифікацією.

2.1. Жанр гумору в камерно-інструментальній музиці

Твір Пилипа Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано відповідає жанру, який змальовує риси гумору – від веселої гри, жарту до гротеску. До так званих жанрів гумору відноситься *бурлеска*, яка походить своїми коріннями до вистав пересувних труп, де життєві події передавалися простою мовою. З часом вона перетворилася у самостійну інструментальну п'єсу брутально-комічного змісту, переважно для фортепіано. Це і *скерцо*. Первісно – це невелика інструментальна п'єса, яка на початку ХХ століття зайняла стійке місце в симфонії, сонаті, де витиснула менует, та разом з тим стала розвиватися як самостійний жанр. Та *гумореска* – жанр, близький до скерцо, який своїм характером повністю підтверджує свою назву. Відмінність від скерцо – у перевазі двудольності, а отже, менш закругленості та безперервності руху, а більше «незграбності», іноді гостроти ритму.

Для перелічених жанрів, як правило, є характерними швидкий темп, стакатне звучання, вільна зміна музичних тем, які привносять елемент

несподіваності. Надані комічні жанри використовуються у багатьох композиторів. Це і «Гумористичне скерцо» для 4-х фаготів Сергія Прокоф'єва; «Базар», «Танець не вилуплених пташенят» з сюїти Модеста Мусоргського «Картинки з виставки», «Гумореска» Антоніо Дворжака.

Музичні прийоми і засоби для відображення комічного надзвичайно різнообразні. До найбільш розповсюджених відносяться раптові зміни ритму і темпу, нарочиті синкопи, «безглузді» стрибки, контрастне співвідношення динаміки, тембру, регістрів, ладова або акордова основа фактури. Часто композитори використовують невідповідність одночасного застосування стилів або жанрів, що створює пародійність. Так, наприклад, в романсі М. Мусоргського «Семінарист» композитор поєднав народно-пісенний характер мелодії головного герою з оборотами православного церковного мелосу. Цей прийом дав змогу показати «страждання» юнака при «зубрінні» латині. В творі С. Прокоф'єва «Гумористичне скерцо» для 4-х фаготів контраст полягає у тембральній окрасці звучання «солідних» духових інструментів, які виконують «легковажні» форшлаги та стрибки.

Стилізація є одним з найбільш поширених прийомів композиторів для створення музичної пародії. Це свідоме використання різних жанрів і форм або стилів інших композиторів для надання музичному твору нового звучання. Так в балеті «Створення світу» французький композитор ХХ століття Д. Мійо поєднав сучасну музику з канонами традиційних форм. В увертюрі твору композитор використав Блюз. За сюжетом композиції (сценарій балету написаний Блезом Сандраргом, має в основі створення світу у світлі африканських легенд) опис стану хаосу до створення світу, рада богів та чарівництво, відтворено джазовою фугою у ритмі румба. За таким типом відбувається музичний опис у наступних частинах твору – створення дерев, тварин, людей. Партитура при цьому написана в дуже стислій манері для 18 інструментів і вражає багатством колористичних знахідок.

Таким чином, самим дієвим засобом створення комічного в музиці є пародія, яка будується різнообразними музичними прийомами і проявляється

різними засобами. Так у концерті для оркестру «Пустотливі частівки» Р. Щедріна, пародійність і імітація виступають наочним образом: фортепіано, з прокладеним між струнами папером, імітує звучання балалайки.

В творах жанру гумору композитори застосовують ефект несподіваності – музичні п'єси, в яких просліджується образність героїв твору або життєвої ситуації. Підтвердженням цього прийому є Лондонська симфонія Й. Гайдна. В цьому творі композитор використав раптовий удар оркестру з литаврами (2 частина симфонії № 94 до-мажор, 2 частина симфонії №104 ре-мажор), а також пронизливий сигнал труби (симфонія №100 соль-мажор), для того, щоб слухачі не розслаблялися під час заспокійливого звучання повільних частин симфонії.

Ще один прийом комічності – це ілюстративність. Так в творі М. Мусоргського «Картинки з виставки» в п'єсі «Базар» ми відчуваємо інтонацію народної розмови, яка відображена інструментальними фігураціями.

Сприймання музичного мистецтва в більшій мірі є суб'єктивним і залежить від уявлень, культурного рівня аудиторії слухачів, її емоційного настрою і схильності. На відміну від інших видів мистецтв, художній образ в музиці створюється через передачу емоційного стану, через вираження внутрішнього світу людини, його духовного життя.

2.2. Композиція та стилістичні риси твору Пилипа Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано

В попередньому підрозділі було досліджено завдяки яким прийомами розкривається жанр гумору в камерно-інструментальній музиці. Продовжуючи дослідження, ми розглянемо композиційний план та стилістичні риси твору П. Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнету) і фортепіано.

Поняття «композиція» (від лат. *compositio* – поєднання, розміщення) визначається як організація частин у цілому. Композиція музичного твору поступова – частина за частиною. Лише на момент завершення процесу музично-інтонаційного мовлення у свідомості виконавця складається остаточний і цілісний образ твору. Фундаментом музичної композиції виступає сюжет – послідовність

подій і вчинків дійових осіб, змін у їхніх взаєминах, душевних станах, що відображається в художньому творі. У процесі розгортання сюжету зміст музичного твору набуває повного і глибокого розкриття. Вершиною цього процесу виступає кульмінація, а його підсумком служить розв'язка розвитку подій. В музикознавстві сюжету музичного твору називають – музична драматургія.

Логічна функція зав'язки реалізується у експозиції (від лат. *expositio* - виклад). В цьому підрозділі ми знайомимося з головними образами твору – темами. Експозиції іноді передує невеликий розділ, який виконує роль інтродукції, підготовки до основного викладу. І цей розділ є вступом. Після представлення головних образів і розвитку дій за логікою сюжетобудови йде розвиток – центральна й найбільш динамічна стадія композиційного оформлення твору. В цьому розділі можуть вводиться нові персонажі (теми) музичної драми залежно від характеру тем-образів. Цей серединний розділ музичної композиції набирає характеру розробки. Музично-драматичний розвиток має кульмінаційну фазу (момент найвищого напруження) і логічне завершення. Кульмінація знаменує собою настання завершальної фази форми. Логічна розв'язка реалізується в самостійному фінальному розділі композиції – коді. Роль завершення може взяти на себе також реприза. В ній відбувається підсумковий показ головних героїв тем-образів.

Отже, підведемо підсумок: кожен музичний твір має початок, розвиток і завершення. Це основні логічні стадії процесу композиційного оформлення.

Розглянемо композиційний план «Української гуморески» Пилипа Бриля для кларнету. Твір (складна тричастинна форма зі вступом і кодою, основна тональність B-dur) ґрунтується на яскравому характеристичному матеріалі, що своєю жанровою генезою нагадує українські народні пісні та танці. Відповідний жартівливий зміст у п'єсі, крім інтонаційних особливостей, також досягається завдяки почерговому проведенню музично-тематичного матеріалу кларнетом і партією фортепіано. Це, зокрема, відбувається на межах розділів форми – експозиційного та серединного (*Tranguillo malinconico*) і репризи (3 частини), що

надає аналізованому твору рис концертності.

Композиція починається феєричним *вступом* (*Allegro impetuoso* (1-8т.), характер якого відтворюється за допомогою фігурацій у партії кларнета.

Тема А Першої частини (*Festivo*, тональність В-dur (9-16т. та 25-32т.) крайніх розділів має жартівливий, граційний характер. Вона звучить яскраво, легко у соліста – кларнета. Характер теми В (на темі української народної пісні «Казав мені батько, щоб я оженився») середнього розділу (17-24т.) звучить більш поважно, вагомо на відміну від попередньої – легкої, граційної. І проводить її партія фортепіано на акцентованому акордовому звучанні з відгуками-імпровізаціями на тему А у соліста. Репризою теми А завершується перша частина. Тобто, перша частина має форму – проста три частинна (А-В-А).

Між першою і другою частинами твору є *сполучний розділ* (*parlando* (33-42т.). Завданням даного епізоду є перехід від активної, швидкої першої частини до ліричної другої частини, який має бути гармонійним, злагодженим.

У Другій частині (*Tranquillo malinconico*, тональність F-dur (43-86т.) тематизм (на темі народної пісні «Тече вода каламутна») набуває пісенного мелосу (43-74т.), плавного руху. Це ліричний центр музичного твору. Використання відповідних штрихів (*legato*) надає темі С ліричного забарвлення, відображаючи кульмінацію у кожній фразі. Ця частина містить епізод – джазову імпровізацію (тональність В-dur, 75- 86т.). Вона виконується солістом-кларнетистом вільно, щодо художньо-виражальної колористики, і водночас строго, щодо стилістики виконання (*swing*). Форма другої частини – проста двочастинна (А-В). Після чотирьохтактового *сполученого епізоду* (87-90т.) звучить третя частина твору (Реприза). Музичний матеріал *третьої частини* (*Festivo*, тональність В-dur, (91-122т.) повністю повторює матеріал *вступу* та *першої частини*. У кодї (*con bravura*, тональність В-dur, (123-130т.) використані головні елементи, що символізують жартівливий характер образу твору. Динамізована рухливими пасажами тема приводить до найвищої крапці напруження.

Щодо стилістики твору. Стель, як відмінна якість музичних творів та

система стійких ознак музичних явищ, дозволяє нам відчувати, пізнавати, визначати їх еволюцію, він проявляється в музиці, що об'єднується в цілісну систему навколо відмінних ознак. Характерними стильовими рисами сучасного музичного мистецтва є: акцентуація на фольклорному матеріалі; трансформація музичних форм і жанрів; джазова імпровізаційність, залучення нових засобів музичної виразності.

В досліджуваному творі «Українська гумореска» Пилип Бриль демонструє композиторську майстерність через синтез жанрів українського фольклору та джазу. Результатом новаторських пошуків П. Бриля стає збагачення камерно-інструментальних творів глибоким підходом, який дає змогу розгадати приховані смисли творчості композитора.

В творі «Українська гумореска» композитор втілює прийом стилізації двох жанрів: українського пісенно-танцювального мелосу і джазової імпровізації. Цим він надав твору нове звучання, характерне для жанру гуморески. В цьому творі композитор використав мелос українських народних пісень «Казав мені батько, щоб я оженився», «Тече вода каламутна» та інтонації українського народного танцю, переосмислених автором у призмі джазової стилістики.

2.3. Засади формування виконавської версії твору П. Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано

П'єса заснована на яскравих українських фольклорних інтонаціях, переосмислених крізь призму джазової стилістики. Композитором було використано мелодії українських народних пісень «Казав мені батько, щоб я оженився», «Тече вода каламутна». Композиція має структуру складної трьохчастинної форми зі вступом і кодою.

Виконавська інтерпретація «Українська гумореска» П. Бриля передбачає тонке відчуття стилю, добрий смак у втіленні народного тематизму у джазовому опрацюванні, відчуття ритмічної пульсації в ансамблі та технічну підготовку соліста-кларнетиста.

Текст твору щільно прописаний композитором щодо нюансів, агогіки,

штрихів, характеру звучання. Все це дає змогу виконавцю відтворити задум композитора, надати особисту інтерпретацію твору. Втілення художньої концепції твору передбачає різні види виконавської майстерності у передачі широкого кола образності – від танцювальної до ліричної і скерцозної, а також тонкого ансамблевого чуття.

П'єса починається з активного, радісного образу твору (*Allegro impetuoso* – життерадісно). Його презентує соліст-кларнетист у постійному «кружлянні» навколо V ступеня на фоні полігармонії у фортепіано, та завершує тривалою треллю. Потім звучить основна тема А першої частини (написана в простій тричастинній формі) твору з ремаркою *Festivo* (в перекладі з італ. святково). Тема має козачковий, танцювальний характер та нагадує розкручування зі стрибками у запальному танці. Партія акомпанементу проходить в басовій лінії з використанням септакордів у синкопованому ритмі.

В середній частині тема В побудована на мелосі української народної пісні «Казав мені батько, щоб я оженився». Ця тема проходить в парії фортепіано в акордовому викладі, а соліст-кларнетист йому відгукується імпровізаційними фразами. У виконанні цієї частини, композитор використав протиставлення тем «питання – відповіді»: акцентовані «питання» у фортепіано і скерцозні «відповіді» соліста-кларнетиста, застосувавши різні штрихи. Для фортепіано – акценти, для соліста – стакато. Таким чином досягається гумористичність цієї теми. Репризою теми А завершується перша частина твору.

За композицією цей твір нагадує замальовки української природи, людського життя. Невеличкі епізоди змальовують різні за характером картинки. Так між першою та другою частиною твору вставлений епізод (*parlando* – говірком), який підготовлює зміну картинок. На зміну грайливої теми приходять лірична. Цей епізод щільно прописаний автором у штриховій, динамічній та темповій характеристиці.

В другій частині твору (*Tranquillo malinconico* (проста двочастинна за формою) звучить лірична тема С, яка побудована на темі української народної пісні «Тече вода каламутна». Тема проводиться у d-moll, в якій збережені головні

обриси. Звучить розспівно, елегійно, на фоні м'якої синкопованості, часом тріольності у партії фортепіано, і вперше вносить образний контраст. Так композитор відтворив картинку української ночі. Але гумористичність цієї частини полягає у застосуванні жартівливого епізоду – джазової замальовки: «кружляння», трель у кларнета та синкоповані акорди у фортепіано.

Реприза побудована на проведенні повністю першої частини та коди (con bravura). Стрімкий політ соліста завершує мальовничу українську тематику.

Таким чином, втілення художньої інтерпретації твору передбачає різні види виконавської майстерності у передачі широкого кола виразності. Ми спробували відтворити музичну палітру, надавши свою інтерпретацію твору, та як найближче наблизитися до задуму автора.

П'єса П. Бриля «Українська гумореска» – чудовий взірць сольного репертуару кларнетиста, для інтерпретації якого задіюються різноманітні способи звукоутворення, штрихи, співставлення регістрів, широка палітра динаміки та агогіки. Виконання кожної частини твору вимагає нового тембрового колориту, уваги до ритмічної сторони виконання, тонкого імпровізаційного чуття. «Українська гумореска» є твором високого художнього рівня, корисним дидактичним матеріалом у становленні фахівця-соліста.

Висновки до Розділу 2.

Таким чином, підсумовуючи історичний шлях формування жанру гумору в камерно-інструментальній музиці, аналізуючи особливості композиції та стилістичні риси твору, формування виконавської версії, можемо окреслити шляхи розвитку та виявити характерні особливості виконавської майстерності соліста-кларнетиста. Головною запорукою успішного виконання твору стає наявність теоретичної обізнаності музиканта, професійне володіння музичним інструментом. Вміння відчувати композиційний план музичного твору та майстерно користуватися тембральною палітрою звуку для відтворення широкого кола музичних образів. Цей твір є взірцем композиторського втілення, формуючи специфічний тембральний звукообраз кларнетового звучання, відкриваючи при

тім нові перспективи для цього інструмента в майбутньому. Апробуючи та вносячи своєрідне композиторське слово в уже закодексовані жанри – жанр гумору, композитори не тільки зовсім по-новому прочитують ці жанри, надаючи їм нових характеристичних рис та ознак, але й стають творцями нових жанрових різновидів. Оволодіння технікою сонористики привносить свої несподівані та цікаві результати й у кларнетову музику.

ВИСНОВКИ

Відповідно до визначеної теми, завдань, основних положень і результатів дослідження особливостей виконавського стилю на прикладі твору П. Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано, сформульовані наступні висновки:

1. В українській музичній культурі становлення вітчизняного кларнетового репертуару відбувалося з певними специфічними закономірностями. Національний звукообраз формувався в творчості багатьох українських композиторів. Залучення народного тематизму до сучасного імпровізаційного контексту здійснено у творах Левка Колодуба «Українські витинанки» і «Танець», Євгена Станковича «Монолог», Пилипа Бриля «Українська гумореска» та ін. Ці твори репрезентують своєрідну тембральну трактовку інструмента крізь призму фольклорних та джазових традицій. Жанрово-стильове розмаїття української культури засвідчує їх належність до загальносвітових мистецьких процесів. З'ясовано, що особливу роль у цьому контексті відіграє камерно-інструментальна музика для духових інструментів, оскільки інструменталізм, як принцип музичного мислення, починає формуватися лише на високому рівні розвитку національної музичної культури. Встановлено, що творчість Пилипа Бриля проявилася у формуванні репертуару для духових інструментів, зокрема саксофона, кларнета. Композиторський стиль П. Бриля найяскравіше репрезентує джазові тенденції в українському музичному мистецтві.

2. Виявлено, що своєрідність творчого обличчя Пилипа Бриля найяскравіше проявилася у його інструментальній музиці для духових інструментів, серед яких є твір для соліста-кларнетиста та фортепіано. Визначені провідні стилеутворюючі чинники національного джазового мистецтва II половини XX ст. на прикладі творчості Пилипа Бриля в історичному та теоретичному контексті. Аналіз композиторської творчості дає підстави стверджувати, що в творчості П. Бриля розкриваються авторські пріоритети щодо певних жанрово-стильових переваг, ведеться пошук специфічних методів та механізмів творчого процесу, які обумовлюють новаційність художнього та

світоглядного самовираження.

3. Висвітлені сутнісні та особливості понять «художній образ», «стиль», «виконавський стиль», інтерпретація» щодо формування музичного твору.

4. При аналізі історичного аспекту імпровізаційних традицій у кларнетовій музиці виявлені жанрово-стильові витоки традицій, що вплинули на становлення національного імпровізаційного інструменталізму. Представлена робота охоплює коло питань, пов'язаних з проблемою стильових параметрів формування української музики для духових інструментів малих форм – жанру гумору.

5. Матеріал для аналізу склав музичний твір Пилипа Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) і фортепіано. Композитор майстерно синтезує різні мистецькі жанри сучасності. У своєму творчому доробку він застосовує як мотиви українського фольклору, так і джазові, які гармонійно поєднують музичну драматургію твору. Композитор вміло використовує граничні можливості духового інструмента (регістрово-темброві, образно-інтонаційні, динамічні, темпові). Крім того, у дослідженні визначена композиційно-драматургічна роль та вплив імпровізаційних форм на образно-тематичну і структурну специфіку цієї композиції. Була сформована особистісна інтерпретація даного твору щодо втілення задуму композитора.

Отже, у дослідженні вперше була проаналізована імпровізаційна форма малих форм з метою обґрунтування важливого значення імпровізації як форми індивідуального творчого впливу у концертній музиці для кларнета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности. Москва : Музыка, 1991. 102 с.
2. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : Задруга, 2010. 320 с.
3. Белинский В. Полное собрание сочинений. Т. 10. Москва, 1998.
4. Білоус В. Темперамент та індивідуальний стиль діяльності музиканта-інструменталіста. *Науковий вісник НАМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 38. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 255-262.
5. Борецький В. Я. Перетворення народно-інструментальної традиції в українській кларнетовій музиці ХХ ст. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка* : музикознавчі студії. Львів : Сполом, 2010. Вип. 22. С. 290-297.
6. Борецький В. Я. Шляхи розвитку тембрального звукообразу кларнета у творчості українських композиторів впродовж ХХ століття *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 2. С. 82–91.
7. Вовк М. До питання виконавського аналізу музичної мови творів українських композиторів другої половини ХХ ст. *Творчість композиторів України для народних інструментів*. Львів, 2006. С. 23-26.
8. Гданський С. Імпровізаційні засади кларнетового виконавства у сучасній українській музиці. *Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації* : Тези ХХІ Міжн. наук. – практ. конф. «Молоді музикознавці», Київ. 8-10 січня 2021р. Київ : Муніц. Академія музики ім. Р. Глієра, 2021. С.25-26.
9. Гданський С. До питання про роль кларнета у джазовій практиці ХХ ст. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні / АМУ, Інститут проблем сучасного мистецтва . Вип. 1 : Еволюційні процеси в музичному мистецтві : від минулого до майбутнього. Київ : музичні Україна, 2006. С. 200-212.

10. Гданський С. Орнаментика як засіб вражальності у класичній концертній музиці для кларнета. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку Наукові записки Рівненського ДГУ*. Рівне, 2014. Вип. 20. Т. 1. С. 225-231.
11. Громченко В. В. До питання активізації роботи над тембром у виконавців на дерев'яних духових інструментів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ : Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки, 2010. С.133-139.
12. Докшицер Т. А. Путь к творчеству. Москва : Муравей, 1999. С. 30.
13. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва, 1987.
14. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Советский композитор, 1983. 161 с.
15. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации [рукопись].
16. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Вип. 7. Київ, 2001. С. 3-10.
17. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. Москва : Сов. Энциклоп, 1974. С. 549.
18. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003.
19. Петрушин В. Музыкальная психология. Москва, 1994. С.76.
20. Плешакова Е. Ю. Духові інструменти у контексті еволюції джазового мистецтва ХХ століття / Е. Ю. Плешакова ; наук. кер. В. В. Шеремет // Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі : матеріали Четвертої всеукраїнської науково-практичної конференції, (м. Ужгород, 17-18 лютого 2022 р.). Ужгород, 2022. С. 28-29.
21. Плешакова Е. Ю. Український джаз від 50-х років ХХ ст. до сьогодні / Е. Ю. Плешакова ; наук. кер. В. В. Шеремет // Культурологічні трансформації ХХІ ст.: від теорії до практики : збірник тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених,

- (18 листопада 2021 р.) / [редкол.: В. Л. Мозговий (гол. ред.) та ін.]. Миколаїв : ВП «МФ КНУКіМ», 2021. С. 122-125.
22. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва-Ленинград : Музыка, 1964. 187 с.
23. Сирятська Т. О. Артистична енергетика та її вплив на формування визначальних рис виконавського стилю *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*. Київ, 2004. Вип. 37. С.190-198.
24. Сирятська Т. О. Об'єкт виконавської інтерпретації. *Проблеми сучасного мистецтва і культури*. Харків, 2003. С. 45-55.
25. Сирятська Т. О. Предмет і матеріал виконавської інтерпретації та відтворення в них історичних відзнак музичної культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2003. Вип.12. С. 251-260.
26. Тихоновський М. Кларнет в українській фольклорній традиції та її проекція на інші форми його сучасного побутування. *Педагогічні науки : теорія, історія, інноваційні технології*. Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. № 7 (9). С. 296-304.
27. Хентова С. М. Маргарита Лонг. Москва, 1961.
28. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Санкт-Петербург : Композитор, 2008. 368 с.
29. Шип С. В. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
30. Steams M. «The Story of Jazz». N. Y., 1958. 200 p.
31. Закус І. М., Постой Г. Г. Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/137.pdf> (дата звернення : 10.11.2021).
32. Лошков Ю. І. Інфраструктура джазового виконавства в Україні URL : <https://visnik.org/pdf/v2019-03-06-Loshkov.pdf> (дата звернення 10.11.2021).

ДОДАТКИ

Додаток А

Ноти твору П. Бриля «Українська гумореска» для соліста (кларнета) з

фортепіано

УКРАЇНСЬКА ГУМОРЕСКА

П. Бріль

УКРАИНСКАЯ ЮМОРЕСКА

Ф. Бріль

Allegro impetuoso

f *mp*

sf *p* *sf* *mf*

Festivo

mf *f* *mf*

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with a long slur and a dynamic marking of *p*. The grand staff contains accompaniment with a dynamic marking of *p*.

Second system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a dynamic marking of *mp*. The grand staff has a dynamic marking of *f* in the left hand and *mp* in the right hand.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The grand staff has a dynamic marking of *f* in the left hand.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has dynamic markings of *mp*, *sf*, and *mf*. The grand staff has dynamic markings of *mp*, *sf*, and *mf*.

First system of musical notation, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. Dynamics markings 'p' (piano) are present in both the vocal and piano staves.

Third system of musical notation. The vocal line includes the instruction 'parlando' with a circled cross symbol. The piano accompaniment has dynamics markings 'mp' (mezzo-piano).

Fourth system of musical notation. The vocal line features a dynamic marking 'f' (forte) and a 'rit.' (ritardando) instruction. The piano accompaniment also has a dynamic marking 'f'.

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment includes chords and a bass line with a triplet of eighth notes.

Second system of musical notation. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *mf espressivo*. The piano accompaniment features a section with a fortissimo (*ff*) dynamic, characterized by dense chords and a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Third system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment consists of chords and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment includes chords and a bass line with a triplet of eighth notes. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

First system of musical notation. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a complex texture with many beamed notes and rests. Dynamics include *f* and *v* (accents).

Second system of musical notation. The vocal line is marked *mp dolce*. The piano accompaniment is marked *sub. p*. The piano part has a more rhythmic and chordal texture.

Third system of musical notation. The vocal line features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The vocal line has a triplet of eighth notes and is marked *mf*. The piano accompaniment continues with a rhythmic accompaniment.

andante
mp

poco rit. Allegro

p cresc. f

con bravura

f ff

tr

Додаток Б

Сертифікат з IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Синтез мистецької науки, освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі»



цей сертифікат підтверджує, що

Ельвіна ПЛЕСАКОВА

взяв(ла) участь у IV Всеукраїнській науково-практичній конференції
**«СИНТЕЗ МИСТЕЦЬКОЇ НАУКИ, ОСВІТИ ТА ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНІ
 ТА ГЛОБАЛЬНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ»**

загальна тривалість - 15 академічних годин


Н.І. ШЕТЕЛЯ
 ДИРЕКТОР

ДИРЕКТОР

Комунальний заклад вищої освіти

«Ужгородський інститут культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

17-18 лютого 2022
 УЖГОРОД