

## **МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

УДК [781.1/.6:[785.73:78.071.1(477)Іщенко]](045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-3-5>

**Станіслав ПАВЛОВИЧ,**

*orcid.org/0000-0003-3436-8447*

лауреат міжнародних конкурсів,

викладач кафедри камерного ансамблю, творчий аспірант

Національної музичної академії імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) *stasclarinet1995@gmail.com*

### **Ю. ІЩЕНКО. ТРІО ДЛЯ КЛАРНЕТА, СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО (2015 Р.)**

*У статті метою роботи є окреслення художньо-стильових, інтонаційно-драматургічних характеристик Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано Ю. Іщенка (2015 р.), розгляд оригінальних та специфічних рис інструментальних партій, для поглибленого розуміння музичної мови та ролі інтерпретації. Дослідження спирається на сучасні методологічні підходи, які поєднують методи системного, функціонального, порівняльного та структурного аналізу. Наукова новизна полягає в розгляді специфіки формування цілісного політембрового ансамблю в контексті фактурно-рольового та функційного співвідношення ансамблевих партій. У висновках наголошено, що в музиці Тріо, значущою для композитора стала ідея створення звукового світу шляхом створення індивідуальної композиторської мови. Вона є резонансною характерним пошукам у західно-європейській музиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: вертикальні комплекси, атональність, політональність, стильовий мікст, інтонами, лейтінтервали, тембрально-сонористична мова тощо, які привнесли в характерну для мислення композитора поліфонію, як світоглядну доміную творчого методу, постійний образно-емоційний розвиток. Кожен інструмент в ансамблі є носієм певного образу-амплуа, художні властивості якого проявляються за допомогою тембру – спектра звукових якостей, що виокремлюють його у сукупно-інструментальному звучанні. Тріо не відноситься до надто технічно складних, віртуозних творів, проте потребує від виконавців майстерного володіння інструментами. Автор різноманітно розвиває інструментальні партії і створює великий простір для фантазії виконавців. Тип драматургічного розвитку – імітаційна поліфонія, де всі голоси – учасники камерного ансамблю, знаходяться в рівноправних відносинах з іншими партіями, в інтонаційно-імітаційно-тематичній єдності. Виконання цих вимог ґрунтується на вмінні слухати загальне звучання ансамблю та усвідомлення рольової участі у спільному виконавському задумі.*

**Ключові слова:** творчість Ю. Іщенка, кларнет, камерно-інструментальне тріо, ансамблева реалізація, виконавські завдання.

**Stanislav PAVLOVYCH,**

*orcid.org/0000-0003-3436-8447*

Laureate of International Competitions,

Lecturer at the Department of Chamber Ensemble, Creative Postgraduate student

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) *stasclarinet1995@gmail.com*

### **YU. ISHCENKO TRIO FOR CLARINET VIOLIN AND PIANO (2015)**

*The aim of this article is to outline the artistic and stylistic, intonational and dramatic features of the Trio for clarinet, violin and piano by Yurii Ishchenko (2015), to consider the original and specific features of the instrumental parts, for an in-depth understanding of the musical language and the role of interpretation. The research methodology is based on modern methodological approaches that combine the methods of systemic, functional, comparative and structural analysis. The scientific novelty consists in considering the specifics of the formation of a complete polytimbral ensemble in the context of the texture-role and functional relationship of the ensemble parts. The conclusions emphasize that in the music of the Trio, the idea of creating a sound world by creating an individual composer's language became significant for the composer. It resonates with the characteristic searches in Western European music of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries: vertical complexes, atonality, polytonality, style mix, intonation, leit intervals, timbral and sonorous language, etc., which brought polyphony as a worldview dominant of the creative method, constant figurative and emotional development to the composer's thinking. Each instrument in the ensemble is a carrier of a certain image-role, the artistic properties of which are manifested through timbre – a spectrum of sound qualities that distinguish it in the aggregate instrumental sound. The trio is not a technically complex, virtuosic work, but it requires mastery of the instruments from the performers. The composer develops the instrumental parts in a variety of ways and*

*creates a lot of space for the performers' imagination. The type of dramaturgical development is imitative polyphony, where all voices – members of the chamber ensemble – are in equal relations with other parts, in intonation, imitation and thematic unity. Fulfillment of these requirements is based on the ability to listen to the overall sound of the ensemble and the awareness of role participation in a common performance idea.*

**Key words:** *creation Yu. Ishchenko, clarinet, chamber instrumental trio, ensemble realization, performance tasks.*

**Постановка проблеми.** Інтерес виконавців-кларнетистів до камерно-ансамблевої творчості сучасних українських композиторів спричинений художньо-мистецьким змістом творів. Оригінальні та специфічні риси інструментальних партій вимагають виконавських коментарів, поглибленого розуміння та усвідомлення ролі інтерпретації. Кларнет є унікальним духовим інструментом, який здатний асимілювати технічні можливості як дерев'яних так і мідних духових. В результаті чого, сучасному виконавцю на кларнеті доступний весь спектр існуючих виконавських засобів, що робить цей інструмент унікальним ансамблевим партнером.

**Аналіз досліджень.** Особливу увагу привертають твори написані Ю. Іщенко в останні роки життя, які не підпадали під наукове поле зору. Ознайомлення з роботами: Арсенічової Т., Іщенко Ю., Метлушко В. та інших, відтворює специфічні риси творчості композитора, але не торкається музичних творів вза участі кларнета.

**Мета статті.** Осмислення музично-творчих процесів Ю. Іщенко в творах за участю кларнета, зокрема Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано, написане 2015 року. Це буде сприяти збагаченню виконавського та педагогічного репертуару.

**Виклад основного матеріалу.** Для камерних ансамблевих творів Ю. Іщенко значущою стала ідея створення звукового світу шляхом створення індивідуальної композиторської мови, яка розвинула традиції, Б. Лятошинського, А. Штогаренка. Інструментом для досягнення цього стало граничне вираження в музичній творчості Ю. Іщенко експериментаторського підходу. Основу стильових параметрів камерної ансамблевої творчості Ю. Іщенко зумовлював відхід від: історично сформованих засобів музичної виразності (лад, мелодія, гармонія, ритм, тембр тощо), що викликало зміни в авторській музично-композиційній логіці та усталених музичних формах. Це вплинуло на зміну стереотипів композиторського мислення й сприйняття, перетворення канонізованих форм і жанрів аж до повного їх заперечення.

Такий підхід і пошукова змістовність камерної творчості Ю. Іщенко позначились на індивідуалізації композиторського письма, характерною рисою якого стала трактовка композиційної будови і музичної мови твору (зокрема, як і у випадку з Тріо для кларнета, скрипки та фортепі-

ано (2015 р.), в якому не меншу роль, ніж мелодія і гармонія, відіграють інтонація, ритміка, звуковисотність, динаміка, фактура, тембр, а також трактовка елементів ансамблевої партитури як рівноправних і основоположних.

*«Стиль – явище глибинне, не поверхнєве... Вважаю, що я не зміг пройти повз жодне помітне явище в музиці ХХ ст., не зачепивши його хоча б по дотичній – навіть мінімалізму» (переклад автора) (Іщенко Ю., 2004: 262).* Композиторська мова Ю. Іщенко є резонансною характерним пошукам у західноєвропейській музиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: вертикальні комплекси, атональність, політональність і поліладовість, стильовий мікст, інтонєми, лейтінтервали, тембрально-сонористична мова тощо, які привнесли в характерну для мислення композитора *поліфонію*, як світоглядну доміную творчого методу, постійний образно-емоційний розвиток.

Яскравим прикладом авторського трактування камерно-ансамблевого твору є Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано Ю. Іщенко, написане у 2015 р. Твір має чотири частини, які утворюють наскрізну драматургічну лінію. Твір відображає естетику зрілої творчості композитора. Цей камерно-ансамблевий твір свідчить про особливий пієтет митця перед музикою минулого, насамперед класичної та барокової доби. Перша частина циклу (*Allegro moderato*) несе в собі основне ідейне навантаження і побудована на основі імітаційної поліфонії. Ліричним центром твору є третя частина циклу (*Andante accarezzevole*), її психологічна заглибленість інтонаційно споріднена з першою частиною і пов'язана з розвитком смислових, емоційних і образних пластів. Друга і четверта частини є жанровими замальовками, так, друга частина (*Allegro distinto*) – це динамічна ритміка, граційність, четверта частина (*Vivo giocoso*) – бурлеск, життєрадісний танцювальний фінал-рондо. Водночас, у Тріо відсутній будь-який конфлікт, драматургія і тематичний розвиток пов'язані з розвитком образно-емоційної сфери.

**І частина. *Allegro moderato* з тріо написана:**

Розмір 4/4, без знаків тональності, темпові позначки – чверть дорівнює 93. *Форма проста тричастинна з розширенням*, її некласична трактовка. Композитор використовує форму вельми схематично, підлаштовуючи її під драматургію свого задуму: А (6+6+3+3 тт.), В (11+13 тт.),

C (5+5+6+6+3 тт.), A1 (6+10 тт.), B1 (5+5 тт.), розширення (10 т.).

A + B		C	A1 + B1 + розширення		
6+6+3+3	11+13	5+5+6+6+3	6+10	5+5	10

Тип драматургічного розвитку – *імітаційна поліфонія*, розвиток музичної думки наближений до інструментально-вокального типу голосоведення, де всі голоси – учасники камерного ансамблю знаходяться в рівноправних відносинах один з одним, кожна партія має свою лінію розвитку, узгоджуючись у звучанні з іншими партіями в інтонаційно-імітаційно-тематичній єдності. Такий тип викладу матеріалу є прикладом наслідування стилю бароко, в метафоричному значенні народженням «нового Баху».

Початкова інтонація у скрипки набуває значення лейтінтонації, що є характерним для творчого почерку композитора. Мелодія достатньо рухлива, плавна, низхідна, широкого дихання і охоплює доволі широкий діапазон, в основному динаміка коливається в рамках нюансу *ritando*. Загалом характер лейтінтонації тендітний, ніжний, «матового» тембру, музичний рух насичений повітрям. Кларнет підхоплює мелодичну лінію у 19–30 тт., соло кларнета звучить у 52–55 тт., а у 84–88 тт. у кларнета проводиться епізод *espressivo*, який отримує подальший розвиток в партії скрипки. Загалом музичний матеріал побудований на повсякчасній передачі інтонацій від інструменту до інструменту за принципом імітаційної поліфонії. Одна з основних задач для виконавців це продемонструвати поліфонію, збалансувати всі голоси. Поліфонічна техніка письма і незначні динамічні градації – основні рушійні сили розвитку першої частини тріо.

Потрібно зазначити домінуючу роль кантилени в партії кларнета. Вокальна сутність мелодики близька для цього інструменту. Звісно, природа музичного матеріалу диктує свої умови для виконання і вимагає від виконавця передусім якісного звуковидобування, володіння різноманітним регістровим тембром і широким фразуванням.

Музика першої частини огорнена атмосферою тиші, внутрішнього самозаглиблення. Тематичні фрагменти видозмінюється, трансформуються, набуваючи все нових смислових відтінків. Тематична фрагментарність у викладі матеріалу, тиха динаміка, прозорість фактури створюють відчуття авторського споглядання, роздумів. Фактурне розшарування в Тріо, темброве забарвлення того, чи іншого фактурного шару набуває глибоких смис-

лових узагальнень. Велике значення у розкритті музичного змісту частини має мікронуансування. Важливим засобом виразності постає інтонація. Велика кількість нисхідних ходів, інтонацій «зітхання» викликають необхідність використання загострених, тісних півтонів. Дисонантність, гармонічне напруження супроводжується посиленням динаміки – *mf*, а різкі гармонічні зміни, поява діатонічних вертикалей поєднується з динамічними зсувами – *ritando*, раптовими відстоєннями, ніби віддаленнями в тишу, кудись вдалечінь. Речитативність в собі заключає подібність до людської вимови, що надає можливість певної вільності, імпровізаційності виконанню. Такими засобами утворюється глибинний план, в якому вбачається авторське слово, авторська точка зору.

## II частина. *Allegro distinto*

Розмір змінний 7/8, 6/8. Жанрова характеристика – танець, рух швидкий, восьма дорівнює 246, ефект синкопованого ритму, тема проводиться у кларнета. *Форма проста тричастинна*, перша і остання – *Allegro distinto*, середній розділ – *Andantino* (чверть дорівнює 70): A (5+5+5 тт.), B (8+8+8 тт.), A1 (5+5+7 тт.), C (7+8+11+7+9 тт.), A (5+5+5 тт.), B1 (8+16 тт.), A2 (5+5+7 тт.):

A + B + A1			C	A + B1 + A2		
5+5+5	8+8+8	5+5+7	7+8+11 +7+9	5+5+5	8+16	5+5+7

Тема танцювального характеру звучить в партії кларнета (1–5 тт.) на р. Витончена, примхлива ритміка, поліритмія, перемінний розмір, синкопований ритм, колоритна партія фортепіано – як гра барв у народному танці. Поступово танцювальність за рахунок динамічних, фактурних, регістрових засобів набуває все більшого розмаху, досягаючи кульмінаційних сплесків (33–39 тт., 75–82 тт.).

Вся частина насичена танцювальним, синкопованим ритмом, динамікою інтонаційного руху, акордовою технікою, вуглуватими, інтервально примхливими мелодичними обрисами, колористичними барвами. Партія кларнета рясніє віртуозними задачами, серед яких: стаккатна техніка, пасажи, динамічна міцність. Композитор використовує різноманітні штрихи (*legato*, *non legato*, *tenuto*, *staccato*, *frullato* тощо), що потребує досконалого володіння цими прийомами. Наприклад, у ц.3 кларнет виконує серію пассажей на гучній динаміці, що складає для виконавця певні труднощі.

В середній частині *Andantino* змінюється темп, метро-ритм (замість 6/8 і 7/8 – 2/4), рух стає



повільнішим, що створює ефект контрастності з початковою ритмічною динамікою частини. На педалях фортепіано звучить тема у скрипки, яка доповнюється пасажними репліками кларнета, надалі тематичний розвиток набуває діалогового узгодженого звучання скрипки і кларнета, наростає динаміка, присутній ефект динамічних хвиль, динаміка повсякчас змінюється в межах широкого діапазону (pp – ff). Ц.12 – акордова фактура у фортепіано і скрипки, гучна динаміка, штрих tenuto, в партії кларнета – пасажі у складній ритмічній організації. Ритмічний малюнок має виконуватися дуже чітко з ясною атакою звуку. У ц.13 ці пасажі повторює скрипка, в цей час у кларнета звучить frullato. Ц.14 приводить до кульмінації ff і стрімких пасажей у кларнета. Стакатна, легка, граційна техніка зберігається у кларнета до завершення частини (ц.16).

Тим самим, образ частини – веселий, енергійний танець втілений в Тріо завдяки розумінню композитором блискучих і віртуозних інструментальних можливостей кларнета і скрипки.

### III частина. Andante accarezzevole

Розмір 3/4. Характер частини визначається вказівкою композитора accarezzevole (лагідно), чверть дорівнює 58. *Форма проста тричастинна з доповненням*, перша і остання – Andante accarezzevole, середній розділ – Pochissimo più mosso: Andante accarezzevole (27 т.) – Pochissimo più mosso, solo фортепіано (11+14 т.) + Sostenuto, (6 т.) – Tempo I, solo скрипки (18 т.+ доповнення 15 т.):

A	B+ зв'язка		A1+ доповнення
27	11+14	6	18+15

Ця частина є найбільш емоційною, ліричною кульмінацією твору – це надзвичайно красива за колоритом, витончена за композиторською технікою частина. Кларнет починає solo, тріольний рух в партії фортепіано, партія скрипки інтонаційно доповнює тему у кларнета. Партія фортепіано створює цікавий образний, фактурний контрапункт – сонорний шар з тріолями, імітуючий риси танцювальності, але з відтінком світлої лірики.

Виклад теми – лірично-мрійливого характеру, вона спокійна і ніжна, широкого фразування. Вона потребує наповненого звуку, експресивного і проникливого. Соло кларнета – виклад головної теми у 1–23 тт. розпочинається і розгортається як монолог на фоні прозорої, лаконічної фортепіанної підтримки та супроводу скрипки. Розпочинається він з висхідної малої терції і звучить як запи-

тання-роздум, мелодія рухається дуже плавно, вільно переходячи з регістра в регістр. Невипадково лірична тема доручена кларнету, тембр якого підкреслює красу і прозорість мелодичного малюнку, плавність руху. Динаміка piano, немає динамічних протиставлень і матеріал викладений неконтрастно, цікавим є кожен інтонаційний зворот мелодії, яскравість виконання кларнетом сольної партії полягає у володінні різнобарвним звуком і тембром.

Композитор різноманітно розвиває солюючу партію кларнета і створює великий простір для фантазії виконавця, тема у виконанні кларнета має наспівний характер, потребує об'ємного, густого і глибокого звуку. Очевидне горизонтальне, поліфонічне мислення автора, тому важливо знайти баланс у звучанні, урівноважити головний і другорядний матеріал.

Надалі інтонаційний склад монологу переходить до скрипки (59-83 тт.) Теплий скрипковий тембр насичує вуглуваті мелодичні обриси глибиною почуття. Скрипка наслідує кларнет у виразі глибоких почуттів, закладених у темі, у скрипковому проведенні тема пластична, насичена тембрально, з широким диханням, інтонація осмислена й різноманітна, складається враження безперервності інтонаційного розвитку. Ця інтонаційна безмежність відчутна до самого завершення частини, коли фінальний звук мі ніби розчиняється у кларнета і скрипки охоплюючи відстань в три октави, рух фортепіано поступово завмирає.

### IV частина. Vivo giocoso

Розмір 2/4, чверть дорівнює 126. *Форма рондо*: A (5+4+7+10 тт.), B (29 т., соло кларнета), A (5+4+7+9 тт.), Andante marciale – C (5+6+6+5+6+15 тт.), A(5+4+7+10 тт.), Andante – кода (12 т.).

A	B	A	C	A+кода	
5+4+ 7+10	29	5+4+ 7+9	5+6+6+ 5+6+15	5+4+ 7+10	12

IV частина Vivo giocoso завершує цикл Тріо. Фінальна частина зобов'язує композитора до жвавості, що досягається протиставленням тембрових груп, продуманими штрихами і ритмічною організацією.

Невеликий фортепіанний вступ готує виклад теми віртуозного, ритмічного характеру, теми, побудованої на стрибках і ритмічних акцентах. Характер музичного матеріалу передбачає безперервний рух в швидкому темпі і потребує ритмічної точності, штрихової вправності і витримки від

виконавців. Після першочергової задачі ансамблевої злагодженої гри, постають інші виконавські проблеми. Одна з них – це атака звуку, штрихи, виклад музичного матеріалу характерний широкими інтервальними стрибками і стаккатною технікою.

Тема, підготовлена вступом фортепіано, по суті має піаністичну природу, викликаючи асоціації з точним, «клавішним» способом виконання. Перед скрипкою і кларнетом постає не проста задача – передати той самий характер. наблизитись в звучанні до інтонування клавішного інструменту, продемонструвати чіткість, точність взяття нот, притаманну фортепіано. Виконавцям в першу чергу слід звернути увагу на артикуляцію, атаку звуку та інтервально-стрибкову специфіку музичного руху. Потрібно зазначити, що характерним для композитора є викривлення традиційного для української музики терцово-секстового інтонаційного контуру в результаті емансипації квартових (часто тритонових), септимових, секундових ходів.

В ц. 3 звучить solo кларнета на фоні рizz. струнних. Соло звучить контрастно фортепіанній фактурі і скрипці, проводиться на legato. Скрипка й фортепіанна фактури утворюють тут жанровий, смисловий контраст партії кларнета, яка виконується трепетно й обережно, максимально пом'якшено, ніби імітуючи тиху задушевну розмову. Композитором надається протиставлення двох зовсім різних характерів: плавна мелодичність в кларнетовій партії та ритмічне звучання партій фортепіано і скрипки. Тембри і регістри обох інструментів зближені, скрипка підхоплює, ніби досказує, репліки фортепіано.

Дуже важливою стороною виконання є ритм. Кантіленний характер і речитативні витоки мелодики, здавалось б надають право більшої свободи кларнету, проте виконавцю слід дотримуватися точного ритму, не дозволяти собі надмірної вільності, адже в партії фортепіано задається чіткий пульс. В епізоді С (ц. 8 Andante marciale, чверть дорівнює 68) кларнет використовує штрих *marcato*, динаміка розвитку рогортається у верхньому регістрі, напруження наростає. Темпо І повертає до головної теми частини – гострої, ритмічної, віртуозної, рух досягає кульмінації в акордовому вигляді (ц. 13). Фінал – Andante кода, яка розпочинається акцентованим низхідним рухом у фортепіано на *fff* і завершується разом з партіями кларнета і скрипки на педальному звучанні, завершує композицію кларнет на ноті фа в абсолютній тиші на *pp*.

Проведений аналіз музичної форми і специфіки музично-драматичного розвитку Тріо дозволяє

висловити думку, що форма і драматургія твору обумовлені ідейно-філософським композиторським задумом і підпорядковані йому. Тріо є прикладом *циклічної моделі* камерного ансамблевого твору, частини якого поєднані між собою за принципом жанрового, тематичного, динамічного та образного контрасту, де автор співставляє різноманітні образи: від лірики, пісні і кантілени до скерцозності і танцю. По суті, циклічна модель Тріо нагадує барочний сюїтний чотиричастинний цикл.

*Ідея* чергування контрастних частин в їх творчій практиці відтворюється через складні, різноманітні принципи циклізації, зате в ХХ–ХХІ столітті модель інструментальної сюїти відновлюється в варіантах, максимально наближених до жанрового архетипу.

Так, іманентні риси сюїтної циклічної будови виявились у Тріо Ю. Іщенка в збереженні образно-сислової і темпової будови в чотирьох частинах форми; ознаках бароковості та метафоричності емоційно-образної сфери; співіснуванні автономності партій й тяжіння до спільності музичного контексту (тенденції циклізації, жанрові асоціації), у деталізації мелодико-гармонічних структур, фактурних та ритмічних формул, лейт-інтервалів, що набувають у відтворенні Тріо образно-сислових задумів особливого значення.

Переосмислення старовинних жанрів в Тріо Ю. Іщенка пов'язано з розширенням звукового середовища, внутрішнім розумінням образу, спрямованим до виходу за межі обраних жанрових основ. У цьому можна углядіти певні паралелі з програмними частинами сюїт Ф. Куперена. Відомі приклади, коли конкретні аналогії окремих композиційних принципів минулого проявляються в сюїтах Ф. Пуленка, Ж. Оріка, А. Онеггера, Б. Бартока: в області циклічних форм західноєвропейський досвід став класичним зразком, який композитори наступних поколінь і національних шкіл продовжують успадковувати і переосмислювати.

Для Ю. Іщенка жанрова модель сюїти стала, перш за все, зразком *раціональності*, конструктивних методів організації музичного матеріалу, апелюючи до жанрової системи музики бароко: в камерній моделі циклу Тріо присутні емоційно-тематичні розмежування – від філософсько-споглядальних настроїв першої частини до танцювальної останньої, що віддзеркалює примхливі художні фантазії митця крізь призму *необароковості*.

Показовим є факт, що у музичній творчості Ю. Іщенка знаходять прояв тенденції моделювання різних стильових засад і внутрішніх форм розвитку: на місце конфліктів, титанічної боротьби, величезних вольових зусиль приходять

образи, що відображують психологічну колізію, моральну рефлексію, емоційні відчуття. Своєрідність бачення композитором дійсності визначається проекцією особистісного смислу, насиченням мистецького витвору авторським словом як потреби естетичного спілкування. Композитор прагне утвердити себе поза своїм “я”, розкрити свою індивідуальність для інших. Оскільки творчість митця органічно пов’язана з його особистістю – з життєвим досвідом, обдарованістю, світоглядом, – то художній вплив доби, національні риси і жанрово-стильові уподобання тісно зливаються із внутрішньою будовою духовного світу особистості Ю. Іщенка, з його самобутністю й оригінальністю.

Драматургія Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано Ю. Іщенка – *наскрізний розвиток, драматургія контрасту* (на основі контрастних співставлень жанрового, тематичного, тембрового і фактурного характеру музичного матеріалу). Чотири частини твору протиставляються не лише в значенні зміни темпів (*Allegro moderato – Allegro distinto – Andante accarezzevole – Vivo giocoso*), але і за образною будовою: помірна роздумлива перша частина, виразно весела друга частина, повільна і лагідна третя частина, моторна і грайлива четверта частина. Третя частина є ліричним центром композиції, вона протиставлена другій і динамічній четвертій частинам. Така організація художнього задуму надає звучанню твору динаміки і виразної емоційності.

Серед ознак композиторського стилю камерного Тріо можемо назвати унікальне прослуховування *фактури*, тобто просторове розмежування фактури, коли звукові пласти ніби накладаються один на одного, при цьому на задній план відступають нетематичні голоси (барокова традиція). На відміну, в творах класицистів ансамблева фактура диференціювалася за функціональними ознаками на мелодичну лінію та акомпанемент. В творах романтиків фактура частіше перебуває в стані багатопланового злиття окремих рівнозначних голосів, тембрально виокремлених інструментальних «персонажів». У Тріо Ю.Іщенка сполучаються декілька *фактурно-жанрових* шарів: вокально-декламаційна горизонталь, сонорний, колористичний фон і танцювально-ігровий елемент.

В основі музичної *мови* Тріо – вільна атональність, музика відрізняється витонченістю, прозорістю, колористичною вишуканістю завдяки нашаруванням на затриманих педалях фортепіано складних гармонічних комплексів, ритмічно різнопланових пластів. Засобами фактури, дина-

міки і артикуляції передається жанрова характерність твору. Фактура, тембр, реєстровка – стають основними засобами створення образного змісту твору. Зокрема, у Тріо знайшли своє втілення інтонаційні, фактурні, темброві і реєстрові прийоми розкриття художнього змісту, такі як:

- лейтінтонації і лейттембри;
- імітація і поліфонія;
- фактурна трансформація музичного матеріалу засобами динаміки, реєстровки, артикуляції;
- сонорні ефекти, педальні гармонічні комплекси (поліфонія пластів), колористичні і контрастні артикуляційні прийоми.

Тріо є прикладом активного прояву новацій, пов’язаних з особливостями композиторської техніки – атональних зіставлень, насичених альтерованих сполучень, кластерів, розширення тонально-гармонічних зв’язків та модуляційних зрушень, фактурної багатоплановості, складної ритміки. Зокрема, ритм в Тріо відіграє дуже важливе значення у створенні образу, який має виконуватися чітко без привнесення «рубатності».

У творі залучений широкий спектр образно-смыслових, артикуляційних та темброво-динамічних способів художньої вражальності, широко використані прийоми стилізації прикмет барокового та класичного концертного інструменталізму, вокально-мелодійний і декламаційний тип викладу тематизму, виявляючи тенденції інструменталізації мелодії та її інтонаційного ускладнення. Музичний матеріал включає часті зміни штрихів (*legato, marcato, staccato, frullato* тощо), що мають виконуватися вправно і озвучено.

У творі відтворено *темброві особливості* інструментів – кларнета, скрипки, фортепіано. І дійсно, інструменти у цьому творі ніби ведуть діалог, твір набуває рис *камерного концерту* – і скрипка, і кларнет грають, як рівноправні солісти. Кожен інструмент у тріо виконує власну сольну партію, почергово проводячи партії, цьому сприяє тип музичного розвитку – *імітаційна поліфонія*. Характерність твору можемо означити у термінах концертності і театральності.

**Висновки.** В сучасній музиці, камерне звучання – це інструментальний театр персоніфікованих інструментальних голосів. Кожен інструмент в ансамблі є носієм певного образу-амплуа, художні властивості якого проявляються за допомогою тембру – спектра звукових якостей, що виокремлюють його у сукупно-інструментальному звучанні. Інструментальний тембр кларнета незвичайного забарвлення, кожний з його реєстрів має характерне звучання: у низькому реєстрі тембр кларнета соковитий,

дзвінкий, трохи похмурий; у верхньому регістрі звуки сріблясті, ясні та найбільш поетичні; найвищий регістр інструмента кричущий та пронизливий. Кожен з регістрів цього інструменту має своє, специфічне за емоційним сприйняттям звучання. Кларнет у Тріо є носієм своєрідного амплуа, його звучання – світле та виразне. Емоційні можливості кларнета також є досить різноманітними: похмурий у низькому регістрі, соковитий та сріблястий у середньому та експресивний та дзвінкий у високому регістрі. Мрійливий, радісний, блискучий у мажорних мелодіях та драматичний у мінорі, тембр кларнета проникливий в інтимних ліричних епізодах, у гротескових образах. Звучання кларнета шляхетне і блискуче водночас.

Ю. Іщенко в Тріо трактує кларнет як інструмент багатоймпровізаційної природи, який вільно музикує поруч зі скрипкою, перегукуючись з нею репліками, представивши техніку гри на кларнеті

з усією різноманітністю і блиском: інтонування в різних регістрах, колористичні штрихи, контрастні штрихи. Тріо не відноситься до надто технічно складних, віртуозних творів, проте потребує від виконавця-кларнетиста майстерного володіння інструментом. Розглядаючи особливості виконання Тріо, перш за все слід зазначити те, що композитор використовує «класичні» можливості інструменту для здійснення свого задуму – протягом всього твору ми не зустрінемо надсучасних прийомів гри (типу гри без мундштука і т.п.). Кларнет розглядається в ракурсі своїх найбільш типових якостей, в першу чергу демонструється його *мелодична сутність*.

Сучасний кларнетист-виконавець-інтерпретатор має вибудовувати виконавську концепцію твору в контексті уточнення образних характеристик твору, окреслення його фактурних ліній, збагачувати штрихову та динамічну палітру твору, урізноманітнювати темброві нюанси.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсенічева Т. Стилістичні параметри камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка [Електронні дані з pdf]. *Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти*. Київ. : НМАУ, 2010. Вип. 91. С. 168–177. URL: [http://naukvisnyknmau.com.ua/naukoviy\\_visnik/091/pdf/19.pdf](http://naukvisnyknmau.com.ua/naukoviy_visnik/091/pdf/19.pdf)
2. Диміняца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка крізь призму тенденцій гротесковості. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 182–188. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma\\_2015\\_34\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2015_34_33)
3. Дубка А. С. Соната для тромбона и фортепиано Ю. Ищенко как образец концертно-камерной (с чертами программности) трактовки жанра. *Пытання мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск : Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2019. Вип. 26. С. 105–111.
4. Іщенко Ю. Моя гармонія. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37. С. 114–126.
5. Менциньскій Т. Віолончельна соната Юрія Іщенка в аспекті еволюції стилю. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 162–171. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma\\_2010\\_24\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_22)
6. Метлушко В. О. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент в творчості композиторів ХХ століття: канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2014. 20 с.
7. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка, Випуск 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів : Сполом, 2015. С. 16–21.
8. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : *монография*. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.

#### REFERENCES

1. Arsenicheva T. Stylistychni parametry kamerno-instrumental'noyi tvorchosti YU. Ishchenka [Stylistic parameters of chamber-instrumental creativity of Y. Ishchenko]. *Performing musicology: Methodology, theory of mastery, interpretive aspects*. Kyiv: UNTAM, 2010. Issue. 91, pp. 168–177. URL: [http://naukvisnyknmau.com.ua/naukoviy\\_visnik/091/pdf/19.pdf](http://naukvisnyknmau.com.ua/naukoviy_visnik/091/pdf/19.pdf) [in Ukrainian].
2. Dyminyatsa O. Kamerno-instrumental'na tvorchist' YU. Ishchenka kriz' pryzmu tendentsiy hroteskovosti. [Chamber and instrumental creativity of Y. Ishchenko through the prism of the prism of grotesque tendencies]. *Scientific collections of Lviv National Music Academy. Lviv National Music Academy named after M. Lysenko*. 2015. Issue 34. Pp. 182–188. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma\\_2015\\_34\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2015_34_33) [in Ukrainian].
3. Dubka A. Sonata dlya trombona i fortepiانو YU. Ishchenko kak obrazets kontsertno-kamernoy (s chertami programnosti) traktovki zhanra. [Sonata for trombone and piano by Y. Ishchenko as an example of concert and chamber (with features of programmatic) interpretation of the genre]. *The problems of Masta Studies, Ethnology and Folklore / Center for of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Science of Belarus*. Minsk, 2019. Issue 26. Pp. 105–111. [in Russian]
4. Ishchenko Y. Moya harmoniya [My harmony]. *Scientific Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*. Kyiv, 2004. Issue 37. Pp. 114–126. [in Ukrainian]
5. Mentsynskiy T. Yuriy Ishchenko's Violonchel'na sonata Yuriya Ishchenka v aspekti evolyutsiyi stylyu [Cello Sonata in the aspect of style evolution]. *Scientific collection of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko*. 2010. Issue 24. Pp. 162–171. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma\\_2010\\_24\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_22) [in Ukrainian].



6. Metlushko V. O. Klarinet yak sol'no-ansamblevyy instrument u tvorchosti kompozytoriv XX stolittya [Clarinet as a solo and ensemble instrument in the works of composers of the XX century]: candidate of Arts 17.00.03; Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2014. P. 20. [in Ukrainian]

7. Pavlyshyn S. Evolyutsiya kamernoho ansamblyu [Evolution of the chamber ensemble]. Scientific collection of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko. Lviv: Spolom, 2015. Issue 34: Performing arts. Chamber instrumental ensemble: history, theory, practice. Pp. 16–21. [in Ukrainian]

8. Polska I. Kamernyy ansambl': istoriya, teoriya, estetika [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]: a monograph. Kharkiv: KhSAC, 2001. P. 396. [in Russian]