

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кафедра оркестрових інструментів

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**у галузі знань 02 – культура і мистецтво
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво
на тему:**

**ФЛЕЙТОВИЙ СТИЛЬ ТА ЙОГО ВТІЛЕННЯ
У ТВОРЧОСТІ Я. КЛАРКА**

Виконала: студентка магістратури
заочної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Барсегян Лусіне Артемівна

Науковий керівник: професор, доктор
мистецтвознавства Польська І. І.
Рецензент: доктор мистецтвознавства,
доцент Коновалова І. Ю.

Національна шкала _____
Кількість балів _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____	_____	<u>Снедков І. І.</u>
(підпис)		(прізвище та ініціали)
Члени комісії _____	_____	<u>Большакова Т. В.</u>
(підпис)		(прізвище та ініціали)
_____	_____	<u>Роценко О. Г.</u>
(підпис)		(прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КАТЕГОРІЯ «ФЛЕЙТОВИЙ СТИЛЬ» У СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ	8.
1.1. Феномен стилю в музиці: композиторський та виконавський аспекти	8
1.2. Флейтовий стиль в системі музичного інструменталізму: досвід дефініції.....	14.
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ФЛЕЙТОВА ТВОРЧІСТЬ Я. КЛАРКА	23
2.1. Композиторський та виконавський доробок Я. Кларка: загальна характеристика.....	23
2.2. Жанрова стилістика флейтової творчості Я. Кларка: аналітичні етюди	28
2.2.1. Втілення імпресіоністичного звукообразу в концертній п'єсі «Nirpnosis» для флейти з фортепіано.....	29
2.2.2. Відтворення принципу узагальненої програмності у флейтовому дуеті з фортепіано «Maуа».....	31
Висновки до Розділу 2.....	34
ВИСНОВКИ	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	43

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасна музична культура є дуже багатогранною і швидко змінюється у часі. У ХХ столітті в композиторській практиці значно посилюється тенденція до індивідуалізації власного стилю. Навіть одні й ті є самі автори активно експериментують, намагаючись не повторюватися, знаходячи різні жанрові та стильові рішення для кожного твору.

У зв'язку з цим дуже гостро стоїть проблема своєчасного наукового осмислення різноманітних явищ сучасної музики. Однією з найхарактерніших її ознак є виокремлення категорії композиторів-виконавців, які суміщають у своїй діяльності обидві творчі професії. Наразі виникає особливий різновид стилю – змішаний, у якому, в залежності від питомої уваги складових, на першому місці опиняється або композиторський профіль (композиторсько-виконавський стиль), або виконавський напрям (виконавсько-композиторський стиль).

Стильовий плюралізм музики Новітнього часу (так у музикознавчій літературі позначається період від останнього десятиріччя ХІХ до сьогодення) посилюється завдяки ще одному чиннику – розквіту музики для окремих інструментів, які або були частково забутими, або і зовсім мало затребуваними раніше у практиці суспільного музикування. Мова йде про нові якості не лише у сфері композиторської на виконавської творчості, але й про комунікацію зі слухачами. Адже, за висловом Арнольда Шенберга, сучасний слухач – «тембровий гурман» [2, с. 31], який бажає чути свій улюблений інструмент у музиці, створеній спеціально для нього і виконаний справжнім віртуозом своєї справи.

На цій підставі виникають численні розробки в галузі виконавського музикознавства, тісно пов'язані з інструментальними стилями. Адже категорія *стиль інструменту*, яку раніше часто не брали до уваги, стає чи не найсуттєвішою (разом зі стилем виконавця-інструменталіста) в той період

еволюції музичного мислення, який один з сучасних дослідників – В. Мартинов – характеризує як «кінець часу композиторів» [39].

Зрозуміло, що це є метафорою, але практика показує, що багато явищ сучасної музичної творчості характеризується саме пріоритетом виконавців. Прикладом цьому може бути стиль відомого сучасного британського флейтиста та композитора Яна Кларка, творчість якого, попри вже досить велику популярність серед виконавців та слухачів по всьому світові, ще не є достатньо освітленою в українському музикознавчому дискурсі.

Отже, актуальність обраної теми магістерської роботи зумовлена:

- суттєвою затребуваністю подальшого вивчення проблемного поля, пов'язаного зі специфікою композиторсько-виконавських стилів як характерного явища сучасної музики;
- необхідністю виокремлення флейтового стилю в музиці та дослідження його проявів у творчості окремих майстрів;
- недостатнім висвітленням у вітчизняному музикознавстві творчої постаті Я. Кларка як одного з найвидатніших представників флейтового стилю в сучасній музиці.

Зв'язок з науковими програмами, темами, планами. Магістерська робота виконана на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – виявити ознаки флейтового стилю та специфіку його втілення у творчості Я. Кларка.

Реалізація даної мети потребувала вирішення наступних завдань:

- узагальнити та систематизувати сучасні уявлення про стиль в музиці;
- висвітлити характер осмислення інструментальних стилів, зокрема, флейтового, в сучасному музикознавчому дискурсі;
- розглянути флейтовий стиль в системі музичного інструменталізму;
- надати загальну характеристику композиторського та виконавського доробку Я. Кларка;

- розкрити жанрову стилістику флейтової творчості Я. Кларка:
- здійснити теоретичний та виконавсько-інтерпретологічний аналіз найхарактерніших для стилю Я. Кларка творів для флейти (концертної п'єси «Hypnosis» та дуету двох флейт «Maya»).

Об'єкт дослідження – феномен флейтового стилю в музиці, **предмет** – флейтовий стиль та його втілення у творчості Я. Кларка.

Матеріалом дослідження слугують нотні тексти та виконавсько-інтерпретаційні версії двох найпоказовіших флейтових творів Я. Кларка – концертної п'єси «Hypnosis» та дуету двох флейт «Maya». Ряд інших творів характеризуються у даній роботі в оглядовому плані.

Методологія дослідження базується на сукупності загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів та підходів до питання, що вивчається. Серед них зазначимо наступні методи:

- *історико-генетичний*, пов'язаний з генезою та еволюцією флейтового стилю;
- *дедуктивний*, який визначає хід дослідження від загального (стиль в музиці) до особливого (флейтовий стиль) та конкретного (флейтовий стиль Я. Кларка);
- *компаративний*, спрямований на порівняння стилю Я. Кларка з іншими флейтовими стилями, а також на порівняння особливостей виконавських версій творів, що аналізуються;
- *жанрового та стильового аналізу*, необхідний при розгляді флейтових творів Я. Кларка;
- *виконавського аналізу*, в якому виокремлюються художні та технічні питання інтерпретації творів, які розглядаються.

Теоретичну базу дослідження складають праці та статті з наступних питань:

- *теорії, історії та методики виконавства на духових інструментах, інструментальних стилів, інструментознавства* (Г. Абаджян [1], В. Апатський [3, 4, 5], Г. Берліоз [10], В. Богданов [11], О. Веприк [12],

- Ю. Іщенко [21], Г. Косенко [28], П. Круль [29], Е. Купріяненко [30], С. Левін [32, 33], Є. Назайкінський [44], М. Римський-Корсаков [51], Д. Рогаль-Левицький [52], Н. Рябуха [53], Ю. Усов [61, 62], К. Polk [78, 79], Praetorius [81], S. Schumacher [82], D. Whilwell [83];
- *теорій жанру і стилю в музиці, музичної мови і форми* (М. Арановський [6], Б. Асаф'єв [8], Л. Березовчук [9], Е. Денисов [15], Г. Ігнатченко [19, 20], О. Жерздеєв [18], О. Катрич [22, 23], В. Конен [27], О. Лосєв [36, 37], Л. Кияновська [25], Ц. Когоутек [26], Т. Кюрегян [31], М. Лобанова [35], О. Лисенко [34], Л. Мазель [38], В. Мартинов [39], В. Медушевський [40], М. Михайлов [41], В. Москаленко [42], Є. Назайкінський [45, 46], І. Пясковський [50], М. Сапонов [54], С. Скребков [55], С. Соколов [56], А. Сохор [57], С. Тишко [58], В. Ткаченко [59], І. Тукова [60], Ю. Холопов [63], В. Холопова [64, 65], В. Цуккерман [66], Є. Чорна [67], Л. Шаповалова [68, 69], С. Шип [70], А. Шнітке [71], Н. Besseler [73], Brewer [74];
 - *інструментально-видових стилів, у тому числі флейтового, а також творчості Я. Кларка* (С. Артем'єв [7], Т. Докшицер [17], В. Качмарчик [24], Д. Муйєдінов [40], А. Понькіна [48], В. Посвалюк [49], Ю. Данільченко [14], Davis [76], J. Dunnavant [77], I. Clarke [75], Monier [80], The British Flute Society [84], В. Давидова [13].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в даній магістерській роботі *вперше* в українському музикознавстві:

- запропоновано визначення поняття «*флейтовий стиль*»;
- висвітлено особливості флейтового стилю Я. Кларка;
- охарактеризовано жанрову стилістику творчого доробку композитора;
- здійснено теоретико-аналітичний та виконавсько-інтерпретаційний аналіз творів Я. Кларка для флейти з фортепіано (концертної п'єси «Nirpnosis» та дуету «Maaya»);

уточнено:

- характер осмислення інструментальних стилів, насамперед, флейтового, в сучасному музикознавчому дискурсі;
набули подальшого розвитку:
- узагальнення і систематизація сучасних уявлень про стиль в музиці.

Практичне значення роботи. Положення та висновки даного дослідження можуть бути основою для подальших наукових розвідок в галузі музикознавства, передусім, стосовно специфіки авторських композиторсько-виконавських стилів. Матеріали дослідження можуть бути використаними в педагогічній практиці (в навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Історія виконавства на духових інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах» для бакалаврів та магістрів навчальних закладів культури та мистецтв України), а також у концертній діяльності музикантів-виконавців.

Апробація магістерської роботи. Основні положення магістерської роботи обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Матеріали та висновки магістерської роботи були викладені у доповіді «Творчість Я. Кларка як уособлення сучасного флейтового стилю» на Магістерських читаннях у межах науково-мистецької конференції «Практична музикологія. Музична комунікація: від теорії до практики сьогодення» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, грудень 2020 р.).

Структура магістерської роботи. Магістерська робота складається із Вступу, двох Розділів, висновків до кожного з них, загальних Висновків, Списку використаних джерел (84 позиції, з них 12 – іноземними мовами). Загальний обсяг роботи становить 51 сторінку, з них основного тексту 43 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ФЛЕЙТОВИЙ СТИЛЬ У МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Феномен стилю в музиці: композиторський та виконавський аспекти

Стиль (від гр. *Stilus* – паличка для письма) – одна з двох глобальних категорій філософсько-естетичного значення, яка, поряд із жанром, слугує методологічною базою при розгляді мистецьких явищ. Найзагальніше та, водночас, метафоричне визначення стилю представлено у крилатому виразі Ж. Буффона – «стиль – це людина» [72].

Ця функціональна дефініція не конкретизує, про який саме стиль йдеться. У зв'язку з цим у мистецтвознавчому, зокрема, музикознавчому, дискурсі протягом майже трьох століть формувалися наукові критерії визначення стилю, які у найзагальнішому вигляді формулюються як система норм-ознак (Б. Асаф'єв) [8], характерна для того чи іншого художньо-творчого явища, зокрема, музики як мистецтва звуків у часі.

Як відомо, все пізнається у порівнянні. Тому категорія *стиль* постає поряд з іншою семантико утворюючою категорією музики – *жанром*. Вони співвідносяться на паритетних правах. При цьому жанр виступає як категорія-екстраверт, спрямована до об'єктивного соціуму, а стиль – як категорія-інтроверт, що означає індивідуальне, неповторне, особисте (В. Холопова) [64, с. 222].

У найзагальнішому змісті поетика стилю в мистецтві визначається як діалектична єдність загального принципу і композиційної схеми (О. Лосев [36]). У стиля в мистецтві є одна характерна особливість – він виступає як матеріальна субстанція, за О. Лосєвим, як «остання реальність художнього лику» [37].

Перефразуючи вислів Ж. Бюффона, Є. Назайкінський визначає стиль в музиці як «особистість, відображену в музичних звуках [46, с. 18]. Дослідник

пропонує наступне визначення стилю у його музичній специфікації: «Музичний стиль – це відмінна якість музичних творінь, що входять до тієї чи іншої конкретної генетичної спільності (спадок композитора, школи, напряму, епохи, народу, тощо), котре дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їхню генезу і проявляється у сукупності всіх без винятку властивостей музики, що сприймається, поєднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [46, с. 20].

У наведеному тут визначенні автор підкреслює три головних моменти – вказівку на єдину генезу; вимогу музичної, тобто такої, що сприймається безпосередньо на слух, його вираженості; вказівку на залучення до цього процесу всієї сукупності властивостей музики, що створює органічно цілісну систему.

Само по собі поняття *музичний стиль* є семантично нейтральним і потребує уточнення та конкретизацію через предикати – *стиль чого, стиль який*. Звідси походять класифікаційні характеристики стилів у музиці, які на сьогоднішній виступають у двох різновидах – ієрархічному та концентричному.

У першій класифікаційній системі, авторами якої є М. Михайлов [41] та В. Холопова [64], зазначається, що «...метатема стилю виникає у зв'язку з двома його функціями – індивідуалізуючій (завдяки їй ми визначаємо даний стиль як саме той) та диференціюючій (завдяки якій як раз і проявляється різниця між стильовими ритмами, а в широкому змісті – і між авторськими стилями» [64, с. 224].

Щаблі стильової ієрархії розташовуються за принципом піраміди: вищий рівень представлено тріадою «стиль високий, середній, низький» [там само, с. 223] далі, по низхідній, слідує: стиль національної школи; жанровий стиль; стилі будь яких видів музики (гармонічний, поліфонічний, фортепіанний тощо); стилі творчих особистостей – композитора, виконавця, музикознавця як кваліфікованого слухача; стилі окремих творів, які здобули

статус епохальних (стиль Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, «Реквієму» В. А. Моцарта тощо)[64, с.223].

У цілому розуміння стилю в музиці пройшло довгий шлях, який історично співпадав з епохами в еволюції музичного мислення. За І. Пясковським, Античність у музичному стилі керувалась піфагорійською числовою символікою; у Середньовіччі центральною була ідея Вселенського Універсуму; Ренесанс керувався ідеєю гуманізації мистецтва; епоха Бароко базувалася на теорії афектів і принципах музичної риторики; Класицизм керувався раціоналізмом, породженим системою наукових знань; Романтизм головну увагу приділяв співвідношенню людини (суб'єкту) з оточуючою дійсністю (об'єктом); в реалістичному мистецтві панувала ідея відображення; музичний структуралізм ХХ століття почав відроджувати піфагорійські ідеї у їхньому космологічному звучанні [50, с. 46 – 47].

Існує і інша класифікаційна система стилю в музиці, запропонована О. Катрич. У своїх працях [22; 23] ця авторка в якості відправного пункту своїх міркувань обирає «тенденцію до універсалізації музикознавчого апарату шляхом розгляду музичних реалій крізь призму творчості музиканта-виконавця» [23, с. 115]. Дослідниця знаходить в існуючій загальноприйнятій ієрархічній системі музичного стилю його «концентрат» – індивідуальний стиль виконавця, через який здійснюється музична комунікація в системі «композитор – виконавець – слухач» (Б. Асаф'єв) [8].

Точка зору на виконавство як центральний елемент системи музичного стилю є доволі розповсюдженою у сучасній музикології, яка вже вийшла за межі орієнтації на композиторську діяльність (приклад – книга В. Мартинова з показовою назвою «Кінець часу композиторів» [39]).

У зв'язку з цим доречним буде навести визначення стилю музиканта-виконавця, запропоноване О. Катрич: «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, котра, зберігаючи цілісність, функціонує в

якості опорного фактору переінтонування різних композиторських стилів» [22, с. 9].

Слід відзначити, що виконавство у такому розумінні є лише усталеною, історично стабільною формою музичної творчості, яка існувала не завжди у цьому «вторинному» варіанті. Витоки музики як виду мистецтва були пов'язані саме з виконавською діяльністю, про що свідчить, насамперед, усна фольклорна традиція.

Але і у інших пластах музики – академічному та «третьому» (за класифікацією В. Конен) [27]– виконавство періодично заявляло про себе як провідний творчий фактор. Зокрема, епоха Бароко, у якій зароджувалися та формувалися сучасні явища та поняття музичної культури, дає нам приклади імпровізаторсько-письмового дуалізму (термін М. Сапонова) [54], коли композиторський текст для виконавців слугував лише схемою, канвою для побудови власних інтерпретаційних рішень.

В ту ж епоху Бароко, яку іменують інакше концертуючим стилем (М. Лобанова з посиланням на Я. Хандшина [33]), провідного значення набуває постать виконавця-віртуоза, який повинен був не тільки добре грати чи співати, але й володіти знаннями в галузі теорії музики, вміти вести бесіду зі слухачами, а інакше, за образним висловом Й. Кунау, він буде схожим на «птаха, який вміє добре співати лише одну свою пісеньку» [33].

Історія музичного виконавства показує, що на різних етапах еволюції музичного мислення воно завжди йшло пліч-о-пліч з композиторською творчістю, а в ряді випадків суміщувалося з нею в особі однієї і тієї ж творчої особистості. Типовою рисою багатьох епох і періодів, а також національних і регіональних музичних шкіл є постать композитора-виконавця, стиль якого є за природою змішаним (О. Лисенко) [34].

Уточнюючі зміст цього терміну, харківська дослідниця В. Ткаченко пропонує розрізняти два варіанти цього стилю, які виникають в залежності від акцентування його складових – композиторської (композиторсько-виконавський стиль) або виконавської (виконавсько-композиторський стиль)

[58]. Дослідниця застосовує ці поняття відносно стилю гітарної творчості, але аналогічні явища спостерігаються і в інших різновидах музикування. Більш того значна кількість всесвітньо відомих імен музичних діячів різних епох відносяться до змішаної стильової системи (досить згадати А. Кореллі, А. Вівальді, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, О. Скребіна, С. Прокоф'єва та багатьох інших митців).

Глобальність категорії *стиль* не виключає визначення її найтиповіших ознак, що зафіксовано у дефініції, запропонованій С. Тишко. Вивчаючи закономірностей національного стилю в опері, дослідник виходить з наступного визначання, яке на сьогоднішній день видається найбільш повним і таким, що охоплює різноманітні прояви стильової системи.

Ось це визначення: «Стиль в музиці – це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка тощо), перехід їхніх смислових полів до конкретних систем музично-виражальних засобів» [58, с. 5].

У цьому визначенні зафіксовані наступні моменти: 1). відносно стійка природа стилю як генетичної якості слухового мислення; 2). глобальність цієї категорії, у якій діалектично співвідносяться нормативи диференціації та інтеграції; 3). знаходження стилю на перетині змісту і форми музичного твору; 4). системний характер засобів смисловираження, представлених через музичну форму на рівні мови та структурних закономірностей.

Останнє передбачає розгляд системи стилю в аспекті стилістики, яка є у найзагальнішому сенсі явищем та поняттям перехідного значення, своєрідним містком між змістом та формою музичного твору. Вводячи розділ про стилістику до своєї книги «Стиль і жанр в музиці» [46], Є. Назайкінський пропонує розглядати це поняття, виходячи з трьох моментів, які у сукупності і визначають його зміст: «Стилiстика – це і певна сторона художнього тексту, і сукупність стилістичних прийомів і методів, характерних для творчості

певного автора, і, нарешті, теоретична дисципліна, яка вивчає закономірності стилістики» [46, с. 140].

Термін «стилістика» завжди застосовується (або мається на увазі) при аналізі конкретного авторського стилю, наприклад, стилю Я. Кларка як композитора-флейтиста, про що піде мова далі. Для розуміння сутності стилістичного аналізу творів цього та інших авторів необхідно враховувати, що стилістика не є адекватною стилю, а охоплює зв'язок стилю та жанру, зафіксований на рівні конкретного музичного тексту – нотного та звукового.

У зв'язку з цим в роботі Є. Чорної запропоновано оригінальне поняття «жанрово-стилістичний комплекс музичного твору», який конституюється як «явище, проміжне між жанром і стилем, що демонструє на рівні конкретного музичного тексту характер взаємодії цих фундаментальних начал музики, при якому жанр створює стабільну, типологізовану, а стиль – мобільну, індивідуалізовану функції музичного образу, що через слухове сприйняття відсилає до більш високих рівнів узагальнення – жанрового стилю, стилю національної школи, а у підсумку – до їхнього концентрату – стилів автора і виконавця» [67, с. 7].

У даному визначенні зафіксовано зв'язок стилістики з жанровим стилем, що дозволяє у конкретному творі розрізнити компоненти, які створюють його стилістичну структуру. У цілому їх, за Є. Назайкінським, існує три – стільки ж, скільки і вимірів у музичній фактурі.

Перший з них – горизонталь, часове розгортання, для якого характерними є співставлення і плавні поєднання різних компонентів. Другий параметр – це вертикаль, яка може доповнювати горизонталь за рахунок одночасного, спільного поєднання різностилістичних компонентів.

Нарешті, третій вимір – це глибина, яка постає як ключовий показник не лише стилістики, але й цілісного стилю автора музичного твору, у якому цей стиль частково відображено. Адже поверхневий шар стильового феномену, який окреслює індивідуальний почерк автора, є лише першим, а, «...рухаючись вглиб, ми можемо за індивідуалізованою манерою віднайти

риси стилю певної школи, епохи, національної культури, особливості жанрового стилю. У своєму глибинному вимірі стилістика постає як особливе синхронічне нашарування» [46, с. 147].

Як бачимо, при розгляді системи «стиль – жанр – стилістика» коло замикається – на перший план знову виступає перша з цих категорій, якою у найзагальнішому смислі володіє лише людина-творець. Проте ця людина є не лише унікальною особистістю, але й продуктом певного соціуму, системи багатосторонніх зв'язків, у які вона вступає у своїй діяльності.

Тут виникають особливі чинники, які визначаються як детермінанти стилю, в якості яких виступають позаіндивідуальні фактори та умови «опосередкування особистісних проявів – факторів, що розвиваються у самій музиці і накопичуються культурою» [46, с. 35]. До цієї сфери проявів стилю відносяться музичні інструменти, про що йдеться у наступному підрозділі даного магістерського дослідження.

1.2. Флейтовий стиль в системі музичного інструменталізму: досвід дефініції

У сучасній теорії музичного стилю, як уже відзначалося, існує і доволі інтенсивно розвивається останнім часом спеціальний розділ, присвячений стилям інструментів (включно з голосом як природним інструментом, яким «грає» людина у співі). Базовою основою для виокремлення категорії «стиль інструмента» слугують два чинники: 1). музична органологія – наука про інструменти як «органи» мислення музиканта; 2). включення до стильової системи в обох її форматах – ієрархічному та концентричному – положення про видовий стиль – стиль певного виду музики, у якому першочергове значення має інструмент (інструменти, голоси), якими вона виконується.

Наявність теоретичних розробок з обох цих питань дозволяє стверджувати, що стиль інструмента – це не метафора на всі сто відсотків. Про це йдеться на початку нарису «Інструменти» у книзі Є. Назайкінського

«Звуковий світ музики» [44], де міститься трактування інструмента як відображення образу людини, її продовження, винайдене у зв'язку з розширенням семантичного поля музичного інтонування.

Інструмент – «це теж людина» (Є. Назайкінський) [46], адже він створюється людиною і відображає сукупність стилів трьох творчих особистостей – майстра-виготовника, виконавця, композитора. Зрозуміло, що сам по собі інструмент стилем не володіє, а виступає лише як стильова детермінанта, яка набуває чинності лише у поєднанні з людським фактором. При цьому «...В інструменті проявляють себе різні сили, здатні затулити собою безпосередні прояви індивідуальності. Інструмент виготовляється майстром по всім правилам ремесла та особистого мистецтва і попадає в особисте володіння до другого майстра – виконавця. Він зберігає в собі почерк майстра, але разом з тим виступає для музиканта в якості частини природи, яка диктує йому деякі власні закони та правила – наприклад, регістрові та динамічні обмеження, труднощі в чимось одному і режим максимального благосприятливості у іншому [46, с. 35 – 36].

Набуваючи стильової якості, інструменти постійно взаємодіяли з музичними формами, про це писав Б. Асаф'єв. Засновник інтонаційної теорії вбачав в інструментах важливий фактор еволюції музичних форм, а їхнє вдосконалення вважав рушійною силою на шляху урізноманітнення музичного структурування [8].

Найбільш тісний зв'язок інструменти мають із системою музично-виконавському процесу, саме виконавці, на думку Л. Шаповалової, складають ядро когнітивного процесу, виконують функції «множення чужого досвіду власними смисло-образами, асоціаціями, стимулами» [68, с. 556]

Навіть якщо виконується власний твір, його автор виступає як інтерпретатор, про що свідчать різні варіанти авторських виконань одного і того ж музичного зразку. У психологічному плані виконавський процес, тісно пов'язаний з інструментом, містить три складові:

– пам'ять, яка покликана «утримувати предметний шар об'єктивної реальності» [там само] (сюди входить і сам інструмент з навичками гри на ньому);

– волю у вигляді «енергії та здатності її являти світу в потрібній кількості» [68, с. 556];

– увагу – «здатність, прийнявши в себе, відати іншим у концентрованій і досконалій за красою формі» [68, с. 557].

У кожному інструментальному сімействі, які, за класифікацією Е. М. Хорнбостеля та К. Закса, розподіляються на ідіофони, аерофони, хордофони, ефірофони, існують свої закономірності щодо стильових якостей.

Це відображується у загальному визначенні поняття «стиль інструмента» [18], запропонованому в дисертації О. Жерздева [18]. Автор трактує цей феномен як різновид інструментально-видового стилю, що відзначається цілим рядом якостей, притаманних тому чи іншому тембро-фактурному інструментальному комплексу, на який орієнтуються творчі особистості – виконавці, композитори, виконавці-композитори [18, с.7].

Розвиваючи цю ідею на прикладі гітарної стилістики. В. Ткаченко виділяє систему класифікації «образу-стилю» [59] інструмента, яка включає такі рівні:

- 1) інструмента як візуально-акустичного об'єкта;
- 2) функціонування інструмента в історико-стильових умовах його застосування;
- 3) загальномовної еволюції звукових структур;
- 4) виконавської технології;
- 5) музикознавчого та інформаційного забезпечення [59, с.5 – 6].

Виходячи на простір соціуму, інструменти, за Є. Назайкінським, виступають у комунікативній системі «музикант – твір – слухач» [45], пронизуючи всі складові цієї тріади. Більш того, «...відокремившись від живого голосу й наслідуючи його, інструменти розширили образне, смислове,

семантичне поле музики, перетворивши його в інструментальне уподоблення антропоцентричного макрокосму дійсності» [44, с.51].

Що стосується безпосередньо флейтового стилю, то поряд з іншими стилями інструментів, згадку про нього знаходимо у трактатах авторів епохи Бароко – А. Кірхера, Ф. Деброссара, Й. Маттезона, стилі інструментів у цих авторів класифікувались згідно до теорії афектів, яка вважалася тоді основою музичного змісту.

Кожному інструменту приписувалися певні типові властивості, здатні відображувати певний емоційний стан людини. Зокрема, як зазначає М. Лобанова, стиль скрипок характеризувався як веселий, стиль труб войовничий, стиль лютні – як вкрадливий, стиль флейти – як томний [35].

Флейта відноситься до дерев'яних духових інструментів найдавнішого походження. Згадки про неї зустрічаються у міфах багатьох народів світу, хоча різновиди інструменту були найрізноманітнішими: багатоствольна так звана флейта Пана, продольна флейта, поперечна флейта, похідні від народних сопілок.

Флейта відноситься до числа титульних інструментів концертуючого стилю (так на Заході частіше за все називають музичне Бароко XVII ст.). Як зазначається у дисертації В. Качмарчика, «у першій половині XVIII ст. флейта з клапаном *Dis* була практично єдиним видом основного інструмента й отримала найбільше поширення у виконавській практиці. Для неї створювались основні “школи”, а композитори з огляду на її специфіку використовували зручні тональності з обмеженою кількістю знаків. Тому визначення “флейта бароко”, яке часто застосовується як назва одноклапанного інструмента, є виправданим та логічним через те, що відноситься до одного конкретного типу» [24, с.8].

Барокова флейта стала еталоном практично всіх подальших відтворень образу цього інструменту у виконавській та композиторській практиці та слухацькому сприйнятті. Еволюція стилю флейти мала характер

діалектичного процесу, у якому взаємодіяли та поєднувалися дві протилежні тенденції – специфіка та універсалізм.

Перше означало збереження особливостей звукообразу флейти у його сталому, історично апробованому у семантичному значенні, пов'язаному з пасторальністю, камерною салонністю, емоційно ігровою стихією рафінованих почуттів, образами плерного характеру тощо. Специфіці такого рівня відповідали і усталені прийоми гри, описані у класичних методиках та школах, зокрема, у Й. Й. Кванца у трактаті «Досвід настанови по грі на поперечній флейті» (1752).

Другий напрям в еволюції флейтового стилю – універсалізм, зміст якого полягає у збагаченні виразально-конструктивних ресурсів інструмента за рахунок його «спілкування» з іншими. Сучасна флейта у своєму стилі (приклад цьому – творчість таких майстрів, як Я. Кларк) здатна відтворювати значний образно-емоційний діапазон та велику кількість артикуляційних засобів – як традиційних, так і нетрадиційних.

Діалектика процесу тут полягає в тому, що поглиблення специфіки флейтового стилю є одночасно її подоланням, тобто універсалізацією (Є. Назайкінський) [44].

Визначаючи етапи розвитку флейти і здійснюючи класифікацію основних її видів, В. Качмарчик констатує, що «...в епоху Класицизму, і тим більше Романтизму, у виконавській практиці використовувалися флейти не однієї моделі, як це було характерно для пізнього Бароко, а численні конструкції з різною кількістю клапанів» [24, с. 8].

Так звана багатоклапанна флейта (термін Й. Г. Тромліца), на якій було від двох до дев'яти клапанних важелів, на думку дослідника, не сприяла «...істотному покращенню механіко акустичної системи інструмента» [24, с. 8].

Остаточне реформування флейти поперечного зразку здійснив Т. Бьом, найважливішим досягненням якого стало формування акустичної системи інструмента на основі рівномірної температури.

В. Качмарчик виділяє у цілому наступні ключові етапи історичного процесу розвитку конструкції поперечної флейти. Це:

I. Створення одноклапанного інструменту діатонічного строю.

II. Формування багатоклапанної моделі зі змішаним діатоніко-хроматичним звукорядом.

III. Реформа Т. Бьома з двох етапів: а) створення конічної флейти з кільцеподібними клапанами і хроматичним звукорядом, б) створення циліндричної флейти з хроматичним звукорядом на основі рівномірно темперованого строю [24, с. 9].

У сучасному флейтовому виконавстві, орієнтованому на множинність історичних різновидів інструмента (аутентика або *HIPP* – історично інформована виконавська практика) можна зустріти використання різних типів інструмента, хоча основною залишається циліндрична флейта Теобальда Бьома.

Його творчість, на думку В. Качмарчика, знаменувала четвертий етап розвитку флейтового стилю, «...дозволила підняти на якісно вищий рівень технічно та виражальні можливості інструмента і відкрила нову сторінку в загальносвітовій історії флейтового мистецтва» [24, с. 10].

На завершення першого Розділу даної магістерської роботи пропонуємо зведену дефініцію поняття «*флейтовий стиль*», який є:

- *різновидом інструментально-видового стилю;*
- *відноситься до стилю сімейства дерев'яних аерофонів, тієї їхньої моделі, яка визначається як лабіальна;*
- *конститується цілим комплексом виражально-технічних засобів, здатних відтворювати цілісну картину світу в межах своєї «образної компетенції» – від лірики, епіки до драматизму, але в особливих тонах, притаманних цьому вишуканому та по-особливому рафінованому інструменту.*

Як видається, творчість Я. Кларка є сучасним уособленням флейтового стилю. У ній, поряд з яскравою індивідуальністю цього митця як

композитора-виконавця, відобразилися традиції флейтового мистецтва попередніх епох, з яких найактуальнішою була барокова з притаманним їй різноманіттям змісту та вишуканістю інтонаційної лексики.

Про це йде мова у наступному Розділі даної роботи, який за характером є власне аналітичним.

Висновки до Розділу I

Стиль в музиці – один з двох глобальних семантикоутворюючих феноменів, який виступає поряд з іншим, рівнозначним йому – жанром. При цьому стиль є категорією-інтровертом, а жанр – екстравертом (В. Холопова), що відображується на рівні конкретного музичного твору через його стилістику – сукупність прийомів і методів, за допомогою яких створюються і виконуються музичний текст (Є. Назайкінський).

Здійснений нами аналіз наявних на сьогоднішній день визначень стилю в мистецтві, зокрема, музичному (О. Лосєв, Є. Назайкінський, В. Холопова, С. Тишко, О. Катрич та інші автори) показав, що його «територія» розташована між змістом і формою. Стиль в музиці чуттєво сприймається і є «останньою реальністю художнього лику» (О. Лосєв) [37], він розповсюджується на всю систему виражально-конструктивних засобів, створюючи єдину цілісну систему (Є. Назайкінський) [46],.

Норми-ознаки стилю (Б. Асаф'єв) [8] – історичного, національного, жанрового, індивідуального – складають смислові поля, які переходять у відповідні до них системи виражальних засобів (С. Тишко). Серед останніх виділяються інструменти, включно з людськими голосами як природними знаряддями музичного інтонування.

Доведено, що стиль інструмента – не метафора у повному розумінні цього слова; адже інструмент – «це теж людина» (Є. Назайкінський) [46], продовження людини, яка його винайшла для своїх власних художніх потреб, яка на ньому грає, для нього пише музику, слухає цю музику.

У існуючих системах стильової класифікації – ієрархічній (М. Михайлов, В. Холопова) та концентричній (О. Катрич) – своє належне місце займає категорія «стиль будь-якого виду музики» (В. Холопова) [63], в межах якої існують і стилі інструментів. Вони, з одного боку, є факторами надособистісного порядку і виступають як артефакти культури, а з другого – невід’ємними атрибутами творчої особистості, насамперед, виконавця, для якого інструмент є його другим «Я».

У найзагальнішому культурологічному змісті інструменти є детермінантами стилю, репрезентованого людиною-творцем, здатною підкорювати собі, включати до орбіти свого світовідчуття та світопізнання все, з чим вона має справу у реальному житті (Є. Назайкінський) [46],.

Правомірність використання поняття «стиль інструмента» доводиться за допомогою цілого ряду наукових прецедентів, зокрема, з робіт музикознавців харківської школи, які спеціалізуються на тому чи іншому виконавському профілі (концертно-фортепіанний стиль в дисертації О. Кріпак, гітарний – в дослідженнях О. Жерздева та В. Ткаченко, скрипковий – у роботі І. Гребневої, альтовий – у Е. Купріяненко та Г. Косенко). Наявні також досвіди дослідження стилів духових інструментів, зокрема, тромбонового (дисертація О. Дубки).

На цих теоретико-методологічних засадах базується і запропоноване у даній магістерській роботі визначення стилю такого інструмента, як флейта. Зазначено, що образ флейти можна знайти у міфах багатьох народів світу, а у практиці суспільного музикування, починаючи з часів Бароко, цей інструмент стає одним з найрозповсюдженіших.

Здійснений нами історіографічний огляд, що базувався на дослідженнях В. Качмарчика, дозволив виділити етапи розвитку флейтового стилю та класифікувати різновиди інструмента, серед яких найактуальнішим є поперечна флейта циліндричної форми з темперованим хроматичним строєм, остаточно реконструйована Т. Бьомом у ХІХст., а ще до того описана у школі гри Й. Й. Кванца (середина ХVІІІ ст.). У даній магістерській роботі

запропоновано оригінальне визначення поняття «флейтовий стиль», у якому враховуються наступні чинники:

- 1) віднесеність цього стилю до категорії інструментально-видових стилів;
- 2) приналежність цього феномену до стилю сімейства дерев'яних духових аерофонів з лабіальним способом звуковидобування;
- 3) специфічність звукообразу флейти у її сприйнятті як інструмента різноманітних емоційних характеристик з домінуванням ліричних, лірико-ігрових, навіть епіко-драматичних стилістичних нахилів витонченого, рафінованого змісту.

Конкретизація флейтового стилю завжди відбувається на рівні творчих особистостей, з яких однією з найпоказовіших для музики Новітнього часу є постать британського композитора-флейтиста Яна Кларка, творчості якого присвячено другий Розділ даного магістерського дослідження.

РОЗДІЛ 2

ФЛЕЙТОВА ТВОРЧІСТЬ Я. КЛАРКА

2.1. Композиторський та виконавський доробок Я. Кларка: загальна характеристика

Як свідчать англомовні джерела (серед українських на сьогоднішній день можна назвати лише статтю Ю. Данильченко [14]), Я. Кларк (народився 1964р.) належить до плеяди провідних виконавців-композиторів у світі флейти [80]. Його флейтові композиції отримали велику популярність на п'яти континентах та були представлені у численних сольних концертах їхнього автора, включаючи чотири поспіль фінали конкурсу «BBC Young Musician Woodwind».

У численних відгуках та рецензіях у ЗМІ Я. Кларк характеризується як багатогранний музикант, який випускає компакт-диски різного тематичного змісту, де представлена його власна музика у блискучому авторському виконанні. Як зазначається в одній з рецензій, «...геній Я. Кларка полягає в його здатності використовувати розширену техніку флейтової гри таким чином, щоб вона була повністю всеохватною, природною і доступною в музичному плані» [80, с. 51].

Як і більшість сучасних музикантів, Я. Кларк сполучає у своїй діяльності три складові – виконавську, викладацьку, композиторську. Перші дві з них відображені у його численних виступах (сольні концерти та майстер-класи) в Канаді, Італії, Бразилії, Франції, Ісландії, Словенії, Угорщині, Нідерландах та США. Він є провідним діячем британської асоціації флейтистів (BFS), а також Національної асоціації флейтистів США (NFA).

Як відзначають фахівці, його знаменитий компакт диск «Within» (2009) є одним з бестселерів у світі флейти, а його інший диск – «Deep Blue» – увійшов до десятки кращих у номінації Classical Artist Chart.

Я. Кларк як педагог-методист постійно дає майстер-класи у Королівській музичній академії (Англія), Школі музики і драми Гілдохолда, Королівській шотландській академії, Королівському Північному, Королівському Валійському і Трійняті-коледжі музики. У 2014 році він провів майстер класи у Нью-йоркському Джульярді – одному з найпрестижніших музичних закладів світу.

За свою багаторічну кар'єру Я. Кларк виступив у найрізноманітніших жанрах – від класичної опери до участі у складі рок групи Я. Андерсона «Jethro Tull».

Я. Кларк отримав якісну та багатогранну профільну освіту, зокрема, у таких видатних педагогів-флейтистів, як С. Хант, А. Уільямс і К. Лукас із музичної школи Гілдохла у Лондоні. Паралельно він вивчав математику в Імперському коледжі в Лондоні, який закінчив з відзнакою. Його математична підготовка багато у чому допомогла митцю і в галузі композиторської творчості, зокрема, у побудові форми музичних творів.

В якості консультанта з питань техніки композиції Я. Кларк користувався допомогою композитора та виконавця С. Пейнтера. Їхньою спільною роботою є музика для кіно і телебачення, саундтреки якої увійшли до альбому під загальною назвою «Diva Musik».

Зараз Я. Кларк, продовжуючи свою виконавську та композиторську роботу, є професором по класу флейти в Школі Музики та драми Гілдохла у Лондоні.

Як композитор Я. Кларк відрізняється полістилістичною всеохватністю. В одному зі своїх інтерв'ю він зазначає з приводу свого найвідомішого компакт-диску «Within», що його п'єси писалися роками і відобразили вплив різних композиторів-флейтистів, серед яких Р. Дік (Robert Dick), Д. Хіт, а

також музикантів-інструменталістів інших спеціалізацій – від О. Пітерсона, Дж. Голузі, «Весни священної» І. Стравинського до рок групи Pink Floyd [80].

Цікавить Я. Кларка і музика авангардного напрямку, зразки якої він виконує і вивчає. Зокрема, це твори К. Штокхаузена, які музикант з успіхом виконував на концертах у Канаді та США. Він спеціально вивчав колекцію флейтової музики К. Штокхаузена, захоплюючись технікою мікротонової мови цього автора, вплив якого є особливо відчутним в альбомі «Zoom Tube».

Свої флейтові твори Я. Кларк насичує, за його власними словами, філософськими та емоційними ідеями, прикладом чого слугує один з його найновіших альбомів під назвою «Touching the ether» («Дотик до небес»). Процес створення музики Я. Кларк розглядає переважно на основі імпровізації, хоча не виключає і поступового визрівання музичних ідей в голові.

Тут виникає ключове для нього, як і для багатьох сучасних митців, питання про баланс між створенням і виконанням музики. Відповідаючи на це питання, Я. Кларк на перший план, навіть з практичної його сторони (мається на увазі дефіцит часу), ставить виконавську діяльність яка є його улюбленою справою. Але створення музики для флейти – постійна потреба цього музиканта, хоча процес підходу до цього завжди є вельми складним [80, с. 76].

Будучи музикантом-віртуозом універсального типу, який володіє не лише блискучою технікою гри, композиторською майстерністю, але й навичками практичних занять – самостійних та з учнями, Я. Кларк описує особливості своєї методики роботи над вправами і репертуаром. Головна її особливість – поєднання художніх та технічних завдань. Виступаючи з майстер-класами, він вивчає досвід колег як по флейтовому «цеху» так і по іншим виконавським спеціалізаціям. У своїй педагогічній діяльності Я. Кларк в якості пріоритета висуває творчий підхід до виконуваного музичного зразка. Відношення до флейтового виконавства як до творчості може бути, на думку Я. Кларка більш ефективним, якщо учень флейтист спробує займатися

композицією, нехай навіть спочатку на аматорському рівні. Адже ці дві професії є міцно поєднаними і у майбутній професійній діяльності завжди взаємосполучаються.

Відзначає Я. Кларк і важливість вибору інструменту, обираючи для себе флейту виробництва японської фірми Miyazawa. На думку музиканта флейти цієї фірми відрізняються високою якістю звучання, особливо в середньому регістрі. Я. Кларк використовує для виступів два типи інструментів – товсту флейту фірми Miyazawa з впаяними звуковими отворами, а також інструмент фірми GS.

Показовим є наступне зауваження Я. Кларка, яке стосується флейтового стилю – категорії, яка є основою термінологічного апарату даного магістерського дослідження: «Незважаючи на те, що виконавець домінує у відношеннях зі своїм інструментом, флейта – це дуже особиста справа» [80]. Злиття віртуоза з інструментом, про яке говорить Я. Кларк, є ключовим моментом індивідуального флейтового стилю, яким володіє цей всесвітньо відомий музикант.

Ще однією особливістю стилю Я. Кларка є, як він сам відзначає, його пошуковий характер. Даючи поради флейтистам-початківцям, музикант відзначає: «Боріться за саму незвичайну ноту, фразу, виконання і прагніть до цього кожного разу! <...> Зрозуміло, що потрапити до цього вдається дуже рідко, але підібратися якомога ближче – це справжній кайф!» [80, с. 52].

Свої індивідуально-стильові уподобання Я. Кларк, який не отримав, як і багато його колег по флейтовому світу, спеціальної композиторської підготовки, відтворює у численних компакт-дисках різної тематики (усього їх більше 30).

Показовим для флейтового стилю Я. Кларка є вже перший з цих дисків, записаний ще у 1986 році з групою «Diva Musik» (альбом було випущено наступного року під назвою «Invironmental Images». Музика п'єс альбому засновується на домінуванні звуків флейти з використанням особливих прийомів гри і квазі-структурованої імпровізації. Флейтова імпровізація

Я. Кларка як соліста групи добре корелює з електрогітарами та синтезаторами інших учасників групи, відображуючи на самому початку композиторсько-виконавської кар'єри музиканта особливості його творчого підходу до звукообразу свого інструмента, який у його інтерпретації стає універсальним, зберігаючи свою видову специфіку.

Головні новації у своєму флейтовому саунді Я. Кларк вбачає у використанні імітації на цьому інструменті способів змін висоти тону, що йдуть від електронних звучань, які у подальшому стають характерними для стилю джаз-рок. Для цього використовуються спеціальні конструкції інструментів, про які вже згадувалося вище, що передбачають зміни висоти звуку всередині пів тону (додаткові клапани або «дірочки» у основних клапанах).

Загалом же, як зазначає С. Монієр (S. Monier) – авторка єдиної на сьогоднішній день монографії про Я. Кларка «Three works for flute by Ian Clarke : An analysis and performance guide» [80], його музика містить новий і цікавий флейтовий репертуар з широким використанням авангардної техніки, а також традиційних класичних структур; вона включає використання розширених технік флейтової гри у вигляді мультифонік, додавання співу до гри, імітацію блюзових за походженням «dirty tons», різноманітних прикрас у вигляді трелювання, штрихової техніки та мелізматики.

Поряд з випуском компакт-дисків, Я. Кларк регулярно публікує нотні тексти своїх творів для флейти, серед яких:

- для флейти і фортепіано – «Sunstreams» (Сонячні потоки) (1986), «Sunday Morning» (Недільний ранок) (1982), «Orange Down» (Помаранчева зоря) (1992), «Spiral Laments» (Спіральний плач) (1994), «Hypnosis» (Гіпноз) (1994), «The Mad Hatter» (Божевільний шляпник) (1994), «Spiral Lament» (Спіральний плач) (2003), «Touching the Ether» (Дотик до небес) (2006), «Hatching Aliens» (Виступ прибульців) (2009);

- для флейти соло – «The Great Train Race» (Велика гонка на поїздах) (1993), «Zoom tube» (1999);
- для декількох флейт – «Within... » (Всередині...) для сімох флейт (1999 – 2003), «Maya» (Майа) для двох флейт з фортепіано (2000), «Walk Like This» для чотирьох флейт (2002), «Midnight Creep» для флейтового тріо (2009), «Zig Zag Zoo» для хора флейтистів (2009);
- для флейти з електронними інструментами – «TRKs, Ян Кларк та Саймон Пейнтер для флейти у супроводі CD) (2001), «Tuberama» (Туберама) (2008), «Within...» для флейти соло у супроводі компакт-дисків (2008).

2.2. Жанрова стилістика творчого доробку Я. Кларка: аналітичні етюди

Термін «жанрова стилістика» є відносно новим у музикознавстві. Він означає поєднання категорій жанру і стилістики, а не стилю і жанру, як про це йдеться у понятті «жанровий стиль», введеним до музичної науки А. Сохором [57]. Поняття «жанрово-стилістичний комплекс музичного твору» знаходимо, зокрема, у дисертаційному дослідженні Є. Чорної, де цей феномен визначається як «...проміжний між жанровими та стильовими знаками музичного тексту і такий, що відсилає до вищих проявів музичної стилістики – національної, історичної, індивідуальної в особі видатних композиторів, виконавців, часто композиторів та виконавців в одній особі» [67, с.7].

У попередньому підрозділі були окреслені основні напрями стилю Я. Кларка як композитора-флейтиста, для якого обидві сторони творчого процесу – композиторська та виконавська – злиті воєдино. Тим не менш, відштовхуючись від виконавських завдань, Я. Кларк обирає у своїй творчості різні жанрово-стилістичні моделі, керуючись попереднім досвідом,

накопиченим в музиці для флейти різними авторами різних епох та національних шкіл.

Відтворюючи ці моделі (невипадково деякі його опуси мають назву «Within...» – всередині), композитор-флейтист не стилізує у повному змісті цього слова, а йде шляхом індивідуалізованого рішення в галузі композиційної форми та виконавських засобів, прагнучи надати нову інтерпретацію обраної жанрово-стилістичної моделі.

У даній магістерській роботі в якості матеріалу для аналітичних етюдів обрано два твори Я. Кларка – концертну п'єсу «Hypnosis» для флейти з фортепіано (як зразок імпресіоністичного звукообразу) та флейтовий дует з фортепіано «Maaya» (як відтворення ідеї концертності у відносно великій розгорнутій формі).

2.2.1. Концертна п'єса «Hypnosis» для флейти з фортепіано як зразок імпресіоністичного звукообразу

П'єса «Hypnosis» за своєю жанровою стилістикою є певним сполученням моделей французьких клавесиністів (за формою фортепіанного викладу вона навіть дещо нагадує «Зозулю» Дакена) та звукопису в дусі К. Дебюссі (флейтова партія подекуди містить майже прямі асоціації з «Післяполудневим відпочинком Фавна»).

На цій підставі виникає своєрідна побудова драматургії та форми твору, що є складною тричастинною композицією, розділи якої не стільки контрастують, скільки співвідносяться як єдине ціле з досягненням спільної загальної кульмінації у точці «золотого перетину», безпосередньо перед початком репризи форми (водночас, сама реприза є динамізованою і завершується новою кульмінацією, що підтверджує наскрізний характер форми п'єси, відображений у динамічному профілі її фактури).

Перший розділ форми (т. 1-30, 4/4, великий період з елементами повторної побудови, тональність *e-moll*) містить виклад основної теми. Її

характер позначено авторською ремаркою *legato e leggiero*, для піаніста – *sustain pedal*, що створює ефект близький звучанню клавесину.

До фігурації шістнадцятими у партії правої руки піаніста приєднується виразна речитативна лінія басового голосу (партія лівої руки піаніста), що зберігається протягом усього розділу форми. З кінця 6-го такту з'являється мелодія флейти, яка поступово ніби розкачується, набирає більш широкого дихання, періодично досягаючи місцевих кульмінацій.

У процесі руху флейтова партія насичується орнаментикою та мелізматикою, особливо характерної для викладу умовної другої теми першого розділу (від кінця т. 15), в основі якої лежать пентатонічні звороти. На тлі безперервного руху фортепіанного остинато виникає перша значна кульмінація, представлена в умовній репризі початкової теми флейти з досягненням найвищої теситури та динаміки *f*, яке виникає в результаті роздування витриманого звуку «мі» третьої октави, взятого з початку на *pp* (тт. 27-28)

Далі слідує нова тема (середина складної тричастинної форми), яка призвана відтінити меланхолійно-пасторальний образ теми першого розділу. Зміни, які відбуваються тут, стосуються цілого комплексу стилістичних прийомів. Це: зміна тональності на мажорну (*D-dur* замість *e-moll*), активний пунктирний ритм в партії правої руки піаніста, переміщення фігураційного фону шістнадцятими у більш низький регістр (у партії лівої руки піаніста).

На цьому тлі виникає новий образ флейти, який вже не гіпноотично заворожує, як перший (тема попереднього розділу), а змальовує якийсь імперативний елемент, що ніби тане спочатку у віртуозних пасажах тридцятьдругими (т. 36), а потім поступово згасає до *pp* на витриманих звуках (тт. 39-42), вимальовуючи низхідну секундову інтонацію.

Від цього моменту намічається перехід до репризи форми, представлений спочатку у вигляді *фактурного перед'йому* (термін Г. Ігнатченка [18]): акомпанементна формула з першого розділу форми п'єси

постає у початковому вигляді – з фігурацією у партії правої руки піаніста – ще за 7 тактів до початку власне тематичної репризи у т. 46.

У репризі повністю відтворюється матеріал першого розділу форми з додаванням декількох нових варіантів пасажів. Загалом тут діє принцип динамізації форми, спрямований на досягнення її безперервності, невпинного становлення аж до самого кінця, про що свідчить кульмінація, розмішена у структурному плані вже за точкою «золотого перетину» (тт. 63–64), після якої залишаються лише пентатонічні мотиви флейти та фортепіано (авторські ремарки – *a piacere* – довільно, вільно, *perdendos* – щезаючи, завмираючи).

У виконавському плані п'єса «*Hypnosis*» відрізняється великою роллю засобів артикуляції – дихання флейтиста, штрихової техніки в обох партіях, динаміки та агогіки. У даній магістерській роботі аналіз здійснювався на основі авторської виконавської версії Я. Кларка, флейта якого звучить напрочуд об'ємно і, водночас, приглушено-таємничо, створюючи ефект гіпнотичного стану, у якому умовні драматургічні події сприймаються як віртуальні, ілюзорні, такі що реально не відбуваються.

2.2.2. Відтворення принципу узагальненої програмності у флейтовому дуєті з фортепіано «*Maaya*»

Даний камерний ансамбль, з одного боку, репрезентує ту ж саму, що і у п'єсі «*Hypnosis*» образно семантичну лінію, з другого боку розкриває її нові грані, генетично пов'язані з індійською філософією. Про це свідчить сама назва п'єси: слово *maaya* означає особливу силу чи енергію, яка одночасно і приховує істинну природу світу, і забезпечує багатоманітність його проявів.

Людина в силу свого «авідья» (на санскриті – «відсутності знань») вибудовує у свідомості помилкові уявлення про світ, які і є власне «*maaya*», тобто ілюзією. У буддизмі та індуїзмі «*maaya*» асоціюється з постійною зміною абрисів хмар, бульбашками на воді тощо.

Саме цю безперервну плинність людського буття та навколишнього світу прагне передати у своїй композиції Я. Кларк, обираючи для цього жанр флейтового дуету у супроводі фортепіано.

Композиція п'єси Я. Кларка «*Maya*» (Moderato, 12/8, основна тональність *E-dur*, складна тричастинна форма) відображує зазначену вище ідейно-образну програму, відтворену через артизацію індійської раги. Про це свідчить фактура, що складається з трьох вертикальних шарів. Перший із них (найвищий) представлено першою флейтою, другий – другою флейтою, третій (акомпануючий) – фортепіано. Проте у ході викладу фактурні функції цих партій змінюються, що відповідає принципу рівнопотенційності партій камерного ансамблю, який є «системою жанрів» (І. Польська [47]) та особливим родом музичного мислення.

Загалом, у першому розділі форми п'єси «*Maya*» панує модус медитації-імпровізації, відображений через остинатну повторюваність ритмо-мелодичної фігури у партії другої флейти (авторська ремарка *evenly* – рівномірно), яка звучить на фоні витриманих на педалі арпеджованих акордів фортепіано (тт. 1 – 4).

Далі характер викладу частково змінюється: вступає перша флейта, партія якої відрізняється витриманими на весь такт тривалостями (авторська ремарка – *cantabile solo*), а в фортепіанній партії акордове арпеджування змінюється на контрапункти-імітації, які являють собою варіанти однієї і тієї ж мелодичної фігури, похідної від остинато другої флейти, яке зберігається у незмінному вигляді (тт. 5 – 12).

Наступна фаза варіантно-варіаційного розвитку є другим періодом простої двочастинної форми, представленої як перший розділ (експозиція) загальної структури п'єси (тт. 13 – 24). В межах остинатного викладу, який спочатку охоплює всі три «поверхи» фактури, тут виділяється солююча мелодія, доручена другій флейті, характер якої є меланхолійно-відстороненим, таким, що сприймається як пасторальний награвш (тт. 17– 24).

Середній розділ загальної композиції, який починається далі (від т. 41), є продовженням і, водночас, новою модифікацією фактури першого, експозиційного. Тут представлено нову тональність (*E-dur* змінюється на «міксолідійський» *h-moll*), після чого мелодичний рельєф, представлений у чотиритактовому *solo* першої флейти, знову ніби розчиняється в остинатному ритмо-мелодичному фігуруванні всіх інструментів ансамблю з тим, щоби повернутися у спільному викладі обох флейт, підтриманому гармонічною фігурацією та контрапунктом в партії фортепіано (тт. 33 – 40).

У середньому розділі загальної форми п'єси звертає на себе увагу виникнення певної експресії (авторські ремарки *espressivo*, *loco*, динаміка *mf* замість попереднього *pp*), підкресленої артикуляційно (трелі в партіях обох флейт у тт. 35 – 36).

У заключному розділі форми п'єси «*Maya*» (тт. 41–76) міститься не лише реприза експозиції, але й середини, що дозволяє вбачати тут ознаки три-п'ятичастинної структури типу *A-B-A-B1-A1*. Це висуває перед виконавцями додаткове завдання – подолати одноманітність повторів, що частково передбачено і з самим Я. Кларком у тексті, де з'являються нові, порівняно з обома експозиціями, варіанти динаміки та штрихів, а також фактурних осередків.

Остаточний підсумок підводиться невеликою кодою (тт. 77 – 81), де залишається лише «відлуння» ритмо-мелодичного остинато, яке пронизує всю п'єсу, а наприкінці ніби щезає, припиняється з перспективою можливого нового повтору. Це – типова ознака імпровізаційних жанрів східної традиції, яка у роботі Т. Джані-заде визначається як «імпровізація на лад» [16]. У даному випадку вся п'єса виникає з початкового мелодико-гармоніко-ритмічного комплексу, який далі лише розгортається у різних варіантах.

Висновки до Розділу 2

Стиль відомого британського композитора-флейтиста Я. Кларка (народ. 1964 р.) вирізняється цілим рядом особливих якостей. Перш за все, це – поєднання у ньому двох начал – виконавського та композиторського – з домінуванням першого. Виступаючи як виконавець-соліст, Я. Кларк, який, до речі, як і багато інших його колег по виконавсько-композиторському цеху, так і не здобув фахової композиторської освіти, постійно поповнює свій репертуар оригінальними творами для флейти, які широко використовуються і іншими флейтистами, а також становлять сучасну основу навчально-педагогічного репертуару.

Усього у творчому доробку Я. Кларка налічується більш, ніж 30 компакт-дисків із записами більш, ніж 80-ти творів, більшість з яких існує і у нотних виданнях.

Здійснений у даній магістерській роботі загальний огляд композиторських здобутків Я. Кларка показав, що митець працює переважно у галузі програмної музики, створеної насамперед для флейти у супроводі фортепіано, ансамблю флейт та флейти соло. Естетика і поетика його флейтових творів включає різну тематику – від філософії різних течій до неорелігійного напрямку, пов'язаного імпровізаційною технікою східних музичних культур.

При цьому слід зазначити, що мовна поетика творів Я. Кларка є доволі демократичною за комунікацією. Композитор-флейтист користується системою тональної музики, залучаючи до її сфери елементи розширеного ладу, пов'язані з модальністю позаєвропейських музичних стилів, зокрема, індійської раги, арабського мугаму тощо. Вивчаючи та відтворюючи ці пласти, Я. Кларк керується «образом» свого улюбленого інструмента – флейти, трактуючи його як універсальний, здатний до відтворення різноманітних відтінків образу світу та авторського «Я».

Домінуючим у флейтовому стилі Я. Кларка є виконавський аспект. Свою композиторську творчість він розглядає як необхідний компонент, який забезпечує взаємозв'язок двох складових творчого процесу у галузі створення та поповнення оригінального репертуару для даного інструменту. Невипадково у своїй концертній діяльності, а також на компакт-дисках Я. Кларк виступає як виконавець переважно власних творів.

Показовим для флейтового стилю Я. Кларка є вже перший з цих дисків, записаний ще у 1986 році з групою «Diva Musik» Музика п'єс альбому засновується на домінуванні звуків флейти з використанням особливих прийомів гри і квазі-структурованої імпровізації.

Головні технічні новації у флейтовому стилі Я. Кларка вбачаються у використанні імітації на цьому інструменті способів змін висоти тону, що походять від електронних звучань. Для цього використовуються навіть спеціальні конструкції флейти, що передбачають зміни висоти звуку всередині півтону (додаткові клапани або «дірочки» у основних клапанах).

Загалом же музика Я. Кларка, як зазначає С. Монієр (S. Monier), містить новий і цікавий флейтовий репертуар з використанням як авангардної техніки, так і класичних структур. Вона включає використання розширених технік флейтової гри у вигляді мультифонік, додавання співу до гри, імітацію блюзових за походженням «dirty tons», різноманітних прикрас у вигляді трелювання, комбінаторики штрихів та мелізматики.

Відтворюючи різні моделі жанрової стилістики (термін Є. Чорної), перебуваючи ніби всередині них (не випадково, деякі його опуси мають назву «Within...» - «всередині»), Я. Кларк не стилізує у повному змісті цього слова, а йде шляхом індивідуалізованого рішення в галузі композиційної форми та виконавських засобів, прагнучи надати нову інтерпретацію обраному зразку.

У даній магістерській роботі в якості матеріалу для аналітичних етюдів обрано два твори – концертну п'єсу «Hypnosis» для флейти з фортепіано

як втілення імпресіоністичного звукообразу та флейтовий дует з фортепіано «Maуа» як відтворення принципу узагальненої програмності (обидва твори аналізуються вперше).

Зазначено, що перший із них (п'єса «Hypnosis») за жанровою стилістикою є сполученням моделей французьких клавесиністів (за формою фортепіанного викладу вона навіть дещо нагадує «Зозулю» Л. К. Дакена) та звукопису в дусі імпресіоністичного письма К. Дебюссі.

За формою «Hypnosis» є вільно трактованою тричастинною композицією, розділи якої не стільки контрастують, скільки складають єдине ціле монотематичної побудови (лейт-гармонія фортепіанного вступу) зі спільною кульмінацією в зоні «золотого перетину» у динамізованій репризі.

У виконавському плані дана п'єса відрізняється домінуванням засобів «виконавського центру» (термін В. Холопової) – артикуляції, динаміки, агогіки, що підкреслено в авторській виконавській версії Я. Кларка, флейта якого звучить напрочуд об'ємно і, водночас, приглушено-таємничо, відтворюючи ефекти гіпнотичного стану, через який умовна сюжетика сприймається як віртуальна, ілюзорна, втаємничена.

З приводу іншого твору – флейтового дуету «Maуа» – зазначено, що даний камерний ансамбль репрезентує ту ж саму, що і у п'єсі «Hypnosis», образно-семантичну лінію, розкриваючи її нові грані, пов'язані в генезі з індійською філософією (слово «тауа» на санскриті означає особливу силу чи енергію, яка одночасно і приховує істинну природу світу, і забезпечує багатоманітність його проявів). У реальному світі «тауа» асоціюється також зі змінами обрисів хмар, бульбашками на воді тощо, тобто відображеннями плинності людського буття, що і складає у сукупності узагальнену програму флейтового дуету Я. Кларка.

Зазначено, що за музичною формою «Maуа» Я. Кларка є трифазною композицією з повторами розділів, близькою класичній три-п'ятичастинній структурі *A-B-A-B1-A1* у поєднанні з артизацією індійської раги. П'єса відрізняється рівнопотенційністю партій, які за фактурними функціями є

взаємозамінними і відображують типові риси камерності як принципу музичного мислення (І. Польська) [47].

Відсутність чіткого структурування при наявності повторень вимагала у композиції п'єси «*Maia*» виділення об'єднуючого формотворного компонента, яким стає остинатна ритмо-мелодична фігура, що звучить протягом усього твору і доручаються по чергово обом флейтам та фортепіано. В основі тут лежить ідея структурованої «імпровізації на лад» (термін Т. Джані-заде), генетично похідної від східних музичних культур, заснованих на варіантно-імпровізаційних моделях розвитку.

У виконавському плані п'єси «*Maia*» відрізняється провідною роллю збалансованості партій всіх трьох інструментів, представлених у різних фактурних функціях в умовах різних фаз розвитку матеріалу. У технічному відношенні кожна з цих партій не містить значних труднощів, які виникають лише під час спільного музикування і відносяться до виконавської компетенції, що і демонструє використаний у даній роботі варіант виконання під орудою автора музики – Я. Кларка.

ВИСНОВКИ

Дані Висновки узагальнюють основні результати запровадженого дослідження та відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

1. Узагальнено та систематизовано сучасні уявлення про стиль в музиці. Стиль в музиці – одне з двох провідних семантикоутворюючих явищ та понять, виступаючих поряд з жанром. При цьому стиль є категорією-інтровертом, а жанр – екстравертом (В. Холопова) [65], що відображується на рівні конкретного музичного тексту через його стилістику – сукупність прийомів і методів, якими користується автор (Є. Назайкінський) [46].

Здійснений у даній роботі огляд наявних на сьогоднішній день визначень стилю в мистецтві, зокрема, музичному (О. Лосєв, Є. Назайкінський, В. Холопова, С. Тишко, О. Катрич та інші автори) показав, що його «територія» розташована між змістом і формою. Стиль в музиці чуттєво сприймається і є, за О. Лосєвим, «останньою реальністю художнього лику» [36], розповсюджуючись на всю систему виражально-конструктивних засобів.

Норми-ознаки стилю (Б. Асаф'єв) [8] – історичного, національного, жанрового, індивідуального – складають смислові поля, які переходять у відповідні до них системи виражальних засобів (С. Тишко) [58]. Серед останніх виділяються інструменти, включно з людськими голосами як природними знаряддями музичного інтонування.

2. Висвітлено характер осмислення інструментальних стилів, насамперед, флейтового, в сучасному музикознавчому дискурсі. Доведено, що стиль інструмента – не метафора у повному розумінні цього слова; адже інструмент – «це теж «людина» [46] (Є. Назайкінський), продовження людини, яка його винайшла для своїх власних художніх потреб, яка на ньому грає, для нього пише музику, слухає цю музику.

У існуючих системах стильової класифікації – ієрархічній (М. Михайлов [41], В. Холопова [64]) та концентричній (О. Катрич [23]) – своє належне місце займає категорія «стиль будь-якого виду музики» [63] (В. Холопова), в межах якої існують і стилі інструментів. Вони, з одного боку, є факторами надособистісного порядку, а з другого – невід’ємними атрибутами творчої особистості, насамперед, виконавця.

У найзагальнішому культурологічному змісті інструменти є детермінантами стилю, репрезентованого людиною-творцем, здатною підкорювати собі, включати до орбіти свого світовідчуття та світопізнання все, з чим вона має справу у реальному житті (С. Назайкінський) [46].

Правомірність використання поняття «стиль інструмента» доводиться за допомогою цілого ряду наукових прецедентів, зокрема, з робіт харківських музикознавців, які спеціалізуються на тому чи іншому виконавському профілі (концертно-фортепіанний стиль в дисертації О. Кріпак, гітарний – в дослідженнях О. Жерздева та В. Ткаченко, скрипковий – у роботі І. Гребневої, альтовий – у Е. Купріяненко та Г. Косенко). Наявні також досвіди дослідження стилів духових інструментів, зокрема, тромбонного (дисертація О. Дубки).

3. Розглянуто флейтовий стиль в системі музичного інструменталізму. Зазначено, що на цих теоретико-методологічних засадах базується і запропоноване у даній магістерській роботі визначення стилю такого інструмента, як флейта. Зазначено, що «образ» флейти можна знайти у міфах багатьох народів світу, а у практиці суспільного музикування, починаючи з часів Бароко, цей інструмент стає одним з найрозповсюдженіших.

Запропонований в роботі історіографічний екскурс дозволив виділити етапи розвитку флейтового стилю та класифікувати різновиди інструмента, серед яких найактуальнішим є поперечна флейта циліндричної форми з темперованим хроматичним строем, остаточно реконструйована Т. Бьомом у ХІХст., а ще до того описана у школі гри Й. Й. Кванца (за В. Качмарчиком [24]).

У даній магістерській роботі запропоновано оригінальне визначення поняття «флейтовий стиль», у якому враховуються наступні чинники:

- 1) віднесеність цього стилю до категорії інструментально-видових стилів;
- 2) приналежність цього феномену до стилю сімейства дерев'яних духових аерофонів з лабіальним способом звуковидобування;
- 3) специфічність звукообразу флейти у її сприйнятті як інструмента різноманітних емоційних характеристик з домінуванням ліричних, лірико-ігрових, навіть епіко-драматичних стилістичних нахилів витонченого, рафінованого змісту.

4. Надано загальну характеристику композиторського та виконавського доробку Я. Кларка. Підкреслено, що реалізація флейтового стилю завжди відбувається на рівні творчих особистостей, з яких однією з найпоказовіших для сучасної музики є постать британського композитора-флейтиста Яна Кларка. Його стиль відрізняється цілим рядом особливих якостей. Перш за все, це – поєднання у ньому двох начал – виконавського та композиторського – з домінуванням першого. Виступаючи як виконавець-соліст та ансамбліст, Я. Кларк постійно поповнює свій репертуар оригінальними творами для флейти, які широко використовуються і іншими флейтистами.

Усього у творчому доробку Я. Кларка налічується більш, ніж 30 компакт-дисків із записами більш, ніж 80-ти творів, більшість з яких існує і у нотних виданнях.

5. Розкрито жанрову стилістику флейтової творчості Я. Кларка. Здійснений у даній магістерській роботі загальний огляд композиторських здобутків Я. Кларка показав, що він працює переважно у галузі програмної музики для флейти у супроводі фортепіано, ансамблю флейт, флейти соло. Естетика і поетика його флейтових творів включає різну тематику – від філософії різних течій до неорелігійного напрямку, пов'язаного імпровізаційною технікою східних музичних культур.

Естетика та поетика творів Я. Кларка є доволі демократичною за комунікацією. Композитор-флейтист користується переважно здобутками

тональної музики, залучаючи до її сфери елементи розширеного ладу, пов'язані з модальністю позаєвропейських музичних культур, зокрема, індійської раги, арабського мугаму тощо. Вивчаючи та відтворюючи ці пласти, Я. Кларк керується образом свого улюбленого інструмента – флейти, трактуючи його як універсальний, здатний до відтворення різноманітних відтінків образу світу та авторського «Я».

Зазначено, що домінуючим у флейтовому стилі Я. Кларка є виконавський аспект. Свою композиторську творчість він розглядає як необхідний компонент, який забезпечує взаємозв'язок двох складових творчого процесу у галузі створення та поповнення оригінального репертуару для даного інструменту

Головні технічні новації у флейтовому стилі Я. Кларка вбачаються у використанні імітації на цьому інструменті способів змін висоти тону, що походять від електронних звучань. Для цього використовуються навіть спеціальні конструкції флейти, що передбачають зміни висоти звуку всередині півтону (додаткові клапани або «дірочки» у основних клапанах).

Загалом же, його музика містить новий і цікавий флейтовий репертуар з використанням як авангардної техніки, так і класичних структур. Вона включає використання розширених технік флейтової гри у вигляді мультифонік, додавання співу до гри, імітацію блюзових за походженням «dirty tons», різноманітних прикрас у вигляді трелювання, комбінаторики штрихів та мелізматики (Л. Монієр). [80].

Доведено, що, відтворюючи різні жанрово-стилістичні моделі перебуваючи ніби всередині них (не випадково, деякі його опуси мають назву «Within...» - «всередині»), Я. Кларк не стилізує у повному змісті цього слова, а йде шляхом індивідуалізованих рішень в галузі композиційної форми та виконавських засобів, прагнучи надати нову інтерпретацію обраному зразку.

6. Здійснено теоретичний та виконавсько-інтерпретологічний аналіз найхарактерніших для стилю Я. Кларка флейтових творів. У даній магістерській роботі в якості матеріалу для аналітичних етюдів обрано два

твори – концертну п'єсу «Hypnosis» для флейти з фортепіано як втілення імпресіоністичного звукообразу та флейтовий дует з фортепіано «Maaya» як відтворення принципу узагальненої програмності (обидва твори аналізуються вперше).

Зазначено, що перший із них (п'єса «Hypnosis») за жанровою стилістикою є сполученням стильових моделей французьких клавесиністів (за формою фортепіанного викладу вона навіть дещо нагадує «Зозулю» Л. К. Дакена) та звукопису в дусі імпресіоністичного письма К. Дебюссі.

За структурою «Hypnosis» є вільно трактованою тричастинною композицією, розділи якої не стільки контрастують, скільки складають єдине ціле монотематичної побудови (лейтгармонія фортепіанного вступу) зі спільною кульмінацією в зоні «золотого перетину» у динамізованій репризі.

У виконавському плані дана п'єса відрізняється домінуванням засобів «виконавського центру» [64] (термін В. Холопової) – артикуляції, динаміки, агогіки, що підкреслено в авторській виконавській версії Я. Кларка, флейта якого звучить напрочуд об'ємно і, водночас, приглушено-таємниче, відтворюючи ефекти гіпнотичного стану.

З приводу іншого твору – флейтового дуету «Maaya» – зазначено, що даний камерний ансамбль репрезентує ту ж саму, що і у п'єсі «Hypnosis» образно семантичну лінію, розкриваючи її нові грані, пов'язані в генезі з індійською філософією (слово «маауа» на санскриті означає особливу силу чи енергію, яка одночасно і приховує істинну природу світу, і забезпечує багатоманітність його проявів). У реальному світі «маауа» асоціюється також зі змінами обрисів хмар, бульбашками на воді тощо, тобто відображеннями плинності людського буття, що і складає у сукупності узагальнену програму флейтового дуету Я. Кларка.

За формою п'єса «Maaya» є трифазною композицією з повторами розділів, близькою класичній три-п'ятичастинній структурі *A-B-A-B1-A1* у поєднанні з артизацією індійської раги. П'єса відрізняється рівнопотенційністю партій, які за фактурними функціями є взаємозамінними

і відображують типові риси камерності як принципу музичного мислення (І. Польська) [47].

Відсутність чіткого структурування при наявності повторень вимагала у композиції п'єси «*Maia*» виділення об'єднуючого формотворного компонента, яким стає остинатна ритмомелодична фігура, що звучить протягом усього твору і доручаються по черговою обом флейтам та фортепіано. В основі тут лежить ідея структурованої «імпровізації на лад» (термін Т. Джані-заде), генетично похідної від східних музичних культур, заснованих на варіантно-імпровізаційних моделях розвитку.

У виконавському плані п'єси «*Maia*» відрізняється провідною роллю збалансованості партій всіх трьох інструментів, представлених у різних фактурних функціях в умовах різних фаз розвитку матеріалу. У технічному відношенні кожна з цих партій не містить значних труднощів, які виникають лише під час спільного музикування і відносяться до виконавської компетенції, що і демонструє використаний у даній роботі варіант виконання під орудою автора музики – Я. Кларка.

Таким чином, флейтовий стиль Я. Кларка, з одного боку, відображує характерні риси семантики цього інструменту, що склалися у практиці музикування попередніх епох, а з іншого боку, демонструє яскраву індивідуальність автора як виконавця і композитора. Це доводиться здійсненим у даній магістерській роботі виконавсько-інтерпретаційним аналізом ряду найпоказовіших для творчості Я. Кларка творів, які зараз займають належне їм місце у сучасній флейтовій літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджан Г. Новая методика обучения игре на духовых инструментах. Харьков : ХИИ, 1981. 24 с.
2. Адорно Т. В. Камерная музыка . Избранное: социология музыки / сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хорумов. Санкт-Петербург, 1998. С. 79 – 94.
3. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. Пособие. Кн. 2 / Нац. муз. Акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев: Задруга , 2012. 407 с
4. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского . Киев : Задруга , 2006. 432 с.
5. Апатський В. Н. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі Фагота) : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства / Київ. держ. консерваторія ім. П. И. Чайковського. Київ, 1993. 43 с.
6. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва 1987. Вып. 6. С. 5-44.
7. Артемьев С. Е. Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород , 2007. 20 с.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
9. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы). *Эволюционные процессы музыкального мышления* : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Л. Порфирьева. Ленинград, 1986. С. 3-20.
10. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Т. 2. Москва : Музыка, 1972. 532 с.

11. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку ХХ ст.) : монографія. Харків : ФОП Сілічев, 2007. 350 с.
12. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Совет. Композитор, 1978. 427 с.
13. Давыдова В. П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины ХХ века (на примере жанров концерта и сонаты): автореф. дис. ... канд. искусствоведения / РГК им. С. В. Рахманинова; Ростов-на-Дону, 2007. 20 с.
14. Данільченко Ю. Творчий шлях Яна Кларка в контексті формування західноєвропейського флейтового мистецтва на зламі ХХ-ХХІ ст. // Актуальні питання гуманітарних наук, 2020 Випуск 30 т.1 , С. 104-109.
15. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* . Москва, 1986. С. 112-136.
16. Джани-заде Т. Мугамы – импровизация на лад. Современные методы исследования в музыковедении: сб. тр./ Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных. М., 1997. Вып. 31. С. 56 – 82.
17. Докшицер Т. А. Путь к творчеству. Москва : Муравей, 1999. 212 с.
18. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського; Харків, 2011. 18 с.
19. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ...канд. искусствоведения . Киев, 1984. 25 с.
20. Игнатченко Г. Про взаємозв`язок фактурного розвитку і форми // Українське музикознавство : республ. міжвід. наук-метод. зб. Київ, 1981. Вип.15. С.131-141.

21. Ищенко Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Киев, 1977. 23 с.
22. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — муз. мистецтво / Нац. Муз акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
23. Катрич О. Т. Сильова ієрархія та стильова концентричність — два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7 : Музичне мистецтво. С. 115-122.
24. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв.: монография. Донецк : НМАУ, 2008. 311 с.
25. Кияновська Л. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15-22.
26. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 176 с.
27. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
28. Косенко Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960-2000-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського;. Харків, 2018. 18 с.
29. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства / Нац. Муз акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 30 с.
30. Куприяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному асамблї австро-німецької традиції (пізне Бароко — Й. Брамс) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського;. Харків, 2010. 18 с.

31. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков / Моск. Гос. Консерватория им. П. И. Чайковского. 2 -е изд. Москва : Сфера, 2003. 343 с.
32. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1. Ленинград : Музыка, 1973. 263 с.
33. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыки. Ч. 2. Москва : Музыка, 1983. 264 с.
34. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 162-170.
35. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Совет. Композитор, 1990. 224 с.
36. Лосев А. Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст, 1975 : лит.-теор. исслед. / [ред. Кол.: Н. К. Гей и др.]. Москва , 1977. С.240.
37. Лосев А. Ф. Форма, стиль, выражение // Контекст, 1975 : лит. -теорет. Исслед. / [ред. Кол. : Н. К. Гей и др.]. Москва, 1977. С. 211-240
38. Мазель Л. А. О двух типах творческого замысла. *Советская музыка. 1976. №4. С. 132-135.*
39. Мартинов В. Конец времени композиторов. Москва : Рус. Путь, 2002. 296 с.
40. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка. 1979. №3. С. 30-39.*
41. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, Ленингр. Отд-ние, 1981. 264 с.
42. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: Госконсерватория, 1994. 157 с.

43. Муйєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського;. Харків, 2017. 20 с.
44. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988, 254 с.
45. Назайкинський Е. В. Логика в музикальній композиції. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
46. Назайкинський Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.
47. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: монография. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.
48. Понькіна А. М. Саксафон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 19 с.
49. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на турбі в Україні : монографія. Київ : КНУТКіМ, 2006. 400 с.
50. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення // Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. С. 46-56.
51. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Т. 1. Берлин ; Москва ; Санкт-Петербург : Рос. музык. Изд-во, 1913. 180 с.
52. Рогаль-Левицький Д. Р. Об оркестре. Москва : Гос. музык. Изд-во, 1961. 288 с.
53. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71-84
54. Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и

- Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 78 с. (Вопросы истории, теории, методики).
55. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
56. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 220 с.
57. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки* : ст. и исслед. Ленинград, 1981. Т. 2. С. 231-293.
58. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере: Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков : исследование. Киев : Музинформ, 1993. 117 с.
59. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років : автореф. дис... канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського; Харків, 2013. 16 с.
60. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество в «жанре». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 31-38.
61. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1989. 207 с.
62. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1986. 191 с.
63. Холопов Ю. Н. : Принцип классификации музыкальных форм. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт.. Москва, 1971. С. 65-94.
64. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
65. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань 2001. 496 с.

66. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
67. Чорна Є. Б. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського;. Харків, 2015. 16 с.
68. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти; зб. наук. пр. Харків. Держ. Ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип.29: Когнітивне музикознавство. С.549-565.
69. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.
70. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
71. Шнитке А. Политические тенденции современной музыки. *Музыкальные культуры народов : традиции и современность* : материалы. VII междунар. муз. конгресса / отв. ред. Б. М. Ярустовский. Москва, 1973. С. 289-291.
72. Шохман Г. Размышляя о стиле. Совет. Музыка. 1991. № 8 . С. 8 – 12.
73. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Horens und Grundfragen der Musikästhetik. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig, 1978. S. 15-29.
74. Brewer C. E. The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries. Farnham, Surrey, England : Ashgate Pub., 2011.
75. Clarke Ian flautist / composer. URL : <http://www.ianclarke.net> (дата звернення 21. 03. 2020).
76. Davis C. L. (2012) Extended Techniques and Electronic Enhancements: A Study of Works by Ian Clarke: Ph.D. Diss. / University of Southern Mississippi, 2012. 174 с.

77. Dunnivant J. Composer and Flutist Ian Clarke. *Flute Talk*, 28 № 7 (March 2009). P. 6—8.
78. Polk K. (ed.), Tielman Susato and the Music of His Time. *Print Culture, Compositional Technique and Instrumental Music in the Renaissance*. Hillsdale/N. Y., Pendragon Press 2005. 208 p.
79. Polk K. *German Instrumental Music of the Late Middle Ages : Players, Patrons and Performance Practice*. Cambridge University Press, 2004. 272 p.
80. Monier S. L. Three works for flute by Ian Clarke : An analysis and performance guide: D. M. A. diss . / University of Nebraska at Lincoln, 2010. 99 с.
81. Praetorius M. *Suntagma Musicum*. English translation by Harold Blumenfeld. New Haven, C. Yale University, 1949 Appendix, Plate VIII. 36 p.
82. Schumacher S. E. An analytical study of published unaccompanied solo literature for brass instruments: 1950 – 1970. The Ohio State University, 1976. 276 p. URL : https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10P10_ETD_SUBID:132704 (дата звернення : 27.09.2019).
83. Whitwell D. *The Baroque Wind Band and Wind Ensemble. The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble*. Vol. 3. Austin ; Texas ; USA : Whitwell Books, 1983. 286 p.
84. The British Flute Society (2020). URL: <https://bfs.org.uk/>. (дата звернення 21.03.2020).