

ЕТЮДИ ТА КАПРИСИ (КАПРИЧЧІО) В УКРАЇНСЬКІЙ СКРИПКОВІЙ МІНІАТЮРІ

В історії скрипкового мистецтва значне місце посідають жанри етюду та капрису, оскільки вони є технічною базою для скрипалів. Беручи до уваги той факт, що скрипка справедливо носить ім'я найвіртуознішого серед струнних смичкових інструментів, стає зрозумілим, – ці жанри є найскладнішими та найпоказовішими для будь-якого виконавця. У наш час чимало митців звертаються до віртуозних жанрів, які мають цікаву історію та власну жанрово-стильову динаміку розвитку. Отже, **актуальним** є вивчення специфіки вказаних жанрів у сучасній скрипковій музиці.

Українська скрипкова мініатюра є **об'єктом** дослідження, **предметом** – жанрово-стильові різновиди етюдів та каприсів (каприччіо). Автор поставив за **мету** визначити специфічні особливості жанрів етюду та капрису, які знайшли прояв в українській скрипковій мініатюрі. У зв'язку з цим необхідно вирішити такі **завдання**: виявити жанрово-стильову динаміку розвитку скрипкової мініатюри, специфіку засобів художньої виразності, надати класифікацію жанрів етюду та капрису (каприччіо). **Матеріалом** дослідження став доробок українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

У скрипковій літературі жанри етюду та капрису досить тісно переплетені. Існують етюди, які автори позначають як каприси, та каприси, що позначені як етюди. Наприклад, збірка П. Роде так і називається – «24 каприси у формі етюдів». Є «Етюди-каприси» ор. 10 та ор. 18 у спадщині Г. Венявського, «24 етюди-каприси» у Д. Алара, відомі «24 етюди-каприси» Е. Соре. Втім, споріднені жанри можуть і не позначатися композиторами, а лише явно відчуватися у специфічних особливостях твору, притаманних цим жанрам.

Дійсно, у скрипковій музиці *етюд* і *каприс* поєднані чималою кількістю спільних рис. Насамперед, це – віртуозність та спрямованість на розвиток одного або декількох технічних засобів. Слід зауважити, що у навчальній та виконавській практиці більшість музикантів не бачить особливої різниці між етюдом та каприсом. Проте, зберігаючи свою віртуозну сутність, каприс претендує на більшу змістовність та художню привабливість, ніж етюд. Звичайно, композитор ставить

у капрісі певні технічні завдання, але вони вирішуються за допомогою широкого використання засобів художньої виразності. З метою виявлення специфічних рис цих жанрів, звернемося до їх витоків та визначення в науковій літературі.

У «Словнику іноземних мов» дається таке визначення: «*етюд* (від фр. *étude* – «навчання») – інструментальна музична п'єса, яка заснована на застосуванні певного технічного прийому гри та призначена для вдосконалення майстерності виконавця; взагалі – музична п'єса концертно-віртуозного характеру» [13, с. 608]. У словнику Г. Римана уточнюється, що у етюді розробляється який-небудь один технічний елемент або декілька споріднених [12]. О. Ніколаєв у своїй «Школі гри на фортепіано» додає, що характерною особливістю етюдів є одноманітність технічної фігури, яка витримується протягом всієї п'єси, чи значної її частини [10, с. 190].

Г. Рیمان також вказує на те, що перші етюди з'явилися досить давно. Відомості про них зустрічаються у старовинних підручниках гри на органі, фортепіано (1593 р.), та скрипці – «*Division Violine*» Плайфорда (1688–1693 рр.). Пізніше етюдом стали називати невелику музичну п'єсу віртуозного характеру, або ж музичну п'єсу концертно-віртуозного плану. У скрипковій літературі відомі, наприклад, «Концертний етюд» Ф. Лауба або етюд Г. Ернста «Остання троянда літа» (написаний, доречі, у формі варіацій), а також «Шість концертних етюдів» А. В'єтана. У «Великій Російській енциклопедії» зазначається, що у композиторів-романтиків етюд стає художньо значущим твором, трактованим або як яскрава концертна п'єса, або як мініатюра типу прелюдії.

У словнику О. Островського (1949) зазначається, що етюд може існувати як художній твір і як вправа. Автор надає два визначення жанру «етюд»: «1) Віртуозний музичний твір, в якому у досконалому використовуються виразні та музично-технічні властивості будь-якого інструменту. Етюд завжди може бути використаний як вправа для розвитку технічних навичок гри. Однак існує багато етюдів, зміст котрих далеко виходить за рамки технічної вправи та досягає високого ідейно художнього змісту. 2) Вправа для розвитку будь-якого виду техніки гри на музичному інструменті. Наприклад, етюди К. Черні для фортепіано, або Р. Крейцера для скрипки» [11, с. 212].

У скрипковій літературі існує безліч етюдів. Серед численних авторів етюдів для скрипки найбільш відомі Р. Кайзер, П. Гавіньєс, Ф. Фіорилло, Р. Крейцер, Ж. Мазас, Л. Шпор, Ш. Данкля, Я. Донт,

А. В'єтан, Ф. Вольфарт, Г. Венявський, Г. Шрадик, Г. Ернст, Е. Соре, К. Мострас. Багато з творів вказаних композиторів носять характер суто технічних вправ як для початківців, так і для більш розвинених музикантів (етюди Ф. Вольфарта, Р. Крейцера, Я. Донти та ін). В цьому, далеко не повному, переліку є приклади, що дозволяють визначати етюд і каприс не тільки як технічні вправи, але й як твори посправжньому змістовні з точки зору художньої виразності. П. Гавіньє (1728–1800 рр.), наприклад, першим у скрипковій літературі підняв жанр етюд-вправи на новий рівень, представлений як жанр художнього етюд (або капрису) [7]. Тобто автор, окрім технічних завдань, поставив перед виконавцем також і художні.

Згодом естафету підхопили відомі скрипалі-віртуози А. В'єтан та Г. Венявський. Окрім вищезгаданих концертних етюдів ор. 16, у А. В'єтана є «36 етюдів» ор. 48. Багато з них поєднують інструктивну спрямованість з художнім змістом. За словами самого А. В'єтана, він замислив ці твори з метою виховування не тільки вправних інструменталістів, але й чуйних музикантів. Серед його етюдів можна зустріти етюд у жанрі тарантели (№ 25), поліфонічний за фактурою етюд № 28, етюд-арію (№ 15) та навіть етюд у формі варіацій на тему відомого гавоту А. Кореллі (№ 32).

Цікава збірка «Етюдів-каприсів» ор. 10 належить перу Г. Венявського (1853). З восьми етюдів, у перших чотирьох автор ставить за мету суто технічні завдання, які він віддзеркалює у назвах: «Сотійє», «Рухливість», «Етюд», «Стаккато». Окрім того, кожна з них ще й доповнена підзаголовком «Вправа». Наступні ж чотири за своєю образністю та яскравим мелодизмом продовжують традиції художніх каприсів і етюдів Н. Паганіні, Г. Ернста та К. Ліпінського. Наприклад, це етюд № 6 «Прелюдія», крайні частини якого написані у стилі поліфонічних «Сонат для скрипки соло» Й. С. Баха, або блискуче-віртуозний етюд № 7, що має назву «Каприс-каденція».

У словниках Г. Римана, О. Должанського, Ю. Булучевського також зазначається, що в жанрі етюд створено чимало високохудожніх творів, що розраховані на публічне виконання. Характерним для них залишається обов'язкова наявність технічних труднощів. У словниках існує чимало визначень терміну *capriccio* (італ. *capriccio*; фр. *caprice* – буквально означає «каприз», «примха»). У головному вони ідентичні, але різниця полягає в окремих доповненнях та уточненнях. Наприклад, О. Должанський вказує на те, що це: «п'єса, зазвичай

віртуозна, примхливого характеру, вільної побудови. Часто в основу каприччіо композитори кладуть народні мелодії» [6, с. 133]. Ю. Булучевський доповнює, що характерною для каприччіо є яскрава зміна образів, настрою. Дж. Гроув вважає, що «це жанрове визначення відноситься, в основному, до віртуозних одночасних або багаточасних інструментальних творів вільної структури» [9, 382]¹.

Цікаве визначення каприччіо знаходимо у словнику Г. Римана: «Capriccio – синонім *Fantasia* для фугообразних п'єс. Назва не обумовлює певної форми, а тільки вказує на те, що п'єса пікантна за ритмом та взагалі багата на оригінальні, неочікувані звороти. В наслідок цього каприччіо важко відрізнити від скерцо; п'єси, подібні до Скерцо *b-moll* Ф. Шопена, з однаковим правом могли б називатися Capricci» [12].

Вельми лаконічно та містко надано визначення жанру І. Ямпольським у «Музичній енциклопедії»: «Каприччіо – інструментальна п'єса вільної форми у блискучому віртуозному стилі» [14, с. 710]. Він також підкреслює, що каприс має бути написаний саме у віртуозному стилі (на відміну від етюду, який може бути і кантиленним, і поліфонічним). У своєму визначенні цього жанру скрипкової мініатюри автор звертає увагу на вільну форму цієї інструментальної п'єси [там само].

Цікаво прослідкувати генезу цього жанру. І. Ямпольський зазначає, що у XVI ст. каприсами називались багатоголосні вокальні п'єси типу мадригалів. У «Великій Російській енциклопедії» зазначено, що з XVII ст. це був поліфонічний фугований твір, подібний фантазії, річеркару або канцони [8]. Каприс навіть був одним із витоків фуги. З ранніх каприсів для скрипки відоме «Примхливе каприччіо» для скрипки соло К. Фарина (1627), що являло собою серію жанрових замальовок у народному стилі. У XVIII ст. сольні каприси мали ознаки імпровізованих каденцій, які дозволяли виконавцеві продемонструвати багатство своєї фантазії. Засновником такого роду каприсів був відомий скрипаль П. Локателлі. Ці каприччіо-каденції існували спочатку як закінчення швидких частин його концертів, але згодом саме

¹ У словниках Ю. Булучевського, Гроува та «Великій Російській енциклопедії» [під редакцією Г. Келдиша] зазначено також, що існують каприччіо й для оркестру, найбільш відомі серед яких «Італійське каприччіо» П. Чайковського, «Іспанське каприччіо» М. Римського-Корсакова, «Каприччіо на циганські теми» С. Рахманінова. Ці твори відзначені національним колоритом та оркестровим блиском.

П. Локателлі надав їм розвиненої самостійної форми. Однак, найвищого рівня у своєму розвитку скрипкові каприси сягнули, звичайно ж, у творчості видатного Н. Паганіні².

Відомі також каприси для скрипки П. Роде, К. Ліпінського, О. Львова. Нагадаємо, що П. Роде, як уже згадувалося, визначав свої твори як каприси у формі етюдів. Вони невеликі за розміром, як зрештою і каприси Н. Паганіні. На відміну від них К. Ліпінський створює каприси великомасштабні, подібні за формою та розміром до розгорнутих драматичних сцен, героїко-епічні образи яких навіяні національно-визвольною боротьбою польського народу. Отже, з XIX ст. термін «каприс» став означати яскраво віртуозний твір, або невелику п'єсу імпровізаційного характеру, або оркестровий твір у жанрі попури на народні чи широко відомі теми.

Проаналізувавши літературу з питань історії та теорії жанрів етюдів і капрису, перейдемо до розгляду цих жанрів на сучасному етапі. Надамо класифікацію етюдів та каприсів у творчості вітчизняних авторів. В основу класифікації покладені наступні критерії: 1) функціональне призначення (оволодіння технічними труднощами, демонстрація віртуозних можливостей, виконання у камерній обстановці чи концертному залі, тощо); 2) ступінь художньої спрямованості. Отже, твори можна класифікувати таким чином:

1. *Етюди та каприси як інструктивний матеріал у навчальному процесі, що за своїм значенням наближається до вправи* (О. Станко, 8 етюдів для скрипки соло. 1963).

2. *Етюди та каприси як п'єси*. Різновиди творів з технічними труднощами, що мають більш яскраву образність, ніж інструктивні, та спрямованість на концертне виконання (М. Скорик. Каприс для скрипки соло, [вісімдесяті]; В. Кирейко. Каприччіо, 1961; В. Сечкін. Каприс, 1965; В. Флис. «Каприз», 1969; Г. Глазачьов. Концертний етюд, 1981; О. Грінберг. «Саргіссіо» для скрипки соло, 1996; О. Пушкаренко. Каприси для скрипки соло, 2003). Ці твори написані як для скрипки соло, так і для скрипки у супроводі фортепіано.

3. *Етюди та каприси як програмні віртуозні п'єси*. Особливий різновид етюдів та каприсів, що мають назви та конкретний програмний

² Саме він відкрив у власних творах небачені обрії скрипкового виконавства, сполучаючи блискучу віртуозність із художньою глибиною та виразністю. Завдяки каприсам, Н. Паганіні вважається засновником романтичного напрямку в інструментальній музиці.

задум. Для них є характерним розгорнуте формотворення і яскраво виражена віртуозність. Наприклад, Каприччіо для скрипки з камерним оркестром В. Губаренка, яке складається з трьох п'єс за назвою «Заплачка», «Співанка», «Веселий музика», або «Етюд-картина» В. Довженка для скрипки та фортепіано. До програмних творів також відносяться етюди-п'єси з національним колоритом, відображеним не тільки у музичній стилістиці, але й також у назві. Серед них – «Гуцульське каприччіо» для скрипки з фортепіано Г. Жуковського, «Українське каприччіо» для скрипки з оркестром К. Домінчена та «Слов'янське каприччіо» Л. Колодуба.

Для характеристики кожного з видів запропонованої класифікації, звернемося до аналізу конкретних музичних творів.

У скрипковій музичній літературі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є небагато прикладів етюдів та каприсів українських митців, спрямованих на розвиток саме технічних можливостей виконавців. Музиканти у своїй практиці, як правило, користуються, в основному, надбаннями західно-європейських композиторів (П. Гавіньє, Ф. Фіорилло, Р. Крейцер, Ж. Мазас, Л. Шпор, Ш. Данкля, Я. Донт, А. В'єтан, Г. Венявський). Однак є вітчизняні композитори, які цілеспрямовано звертаються до жанру етюд як інструктивного матеріалу у навчальному процесі. В цьому аспекті інтерес має цикл О. Станка «8 етюдів для скрипки соло». Він є яскравим прикладом характерних рис етюдів як жанру. Наприклад, автор використовує певний технічний засіб протягом усього твору та одну ритмо-формулу, котра витримується довгий час.

Етюд № 1 G-dur О. Станка розвиває технічні можливості правої руки і націлений на вдосконалення плавного співучого з'єднання двох та трьох струн по вісім легато. Твір містить невеликий вступ і закінчення, це вказує на пропорційну побудову. Автор позначає темп – *moderato*, підкреслюючи, що етюд може виконуватися, в порівнянні з каприсом, у більш помірному темпі. Дещо перегукується з першим за технічними завданнями етюд № 4. Написаний він також у темпі *moderato*, але більш ускладнений ритмічно завдяки триольному руху. Певну складність має триольність у поєднанні з регістровими переключеннями (відповідно, перекид смичка через струни). В етюдах № 2 та № 8 композитор ставить за мету розвиток техніки подвійних нот у різному сполученні. Етюд № 3 мі мінор спрямований на вдосконалення змін позицій, що розташовані поруч, та складного інтонування

інтервалів у незручних для скрипаля тональностях. Темп етюд не швидкий. Етюд № 5 також спрямований на розвиток зміни позицій лівої руки, але у триольному русі. З середини етюд ускладнюється появою нової ритмічної формули та відхиленнями у інші тональності. Етюд № 6 – *Andante*. За своїми рисами твір наближається до капрису. У формі це виявляється завдяки яскравому контрасту між крайніми частинами та середнім розділом (*Allegro*). Відбувається зміна темпу та артикуляції (штрих *legato* змінюється на *sautillé*).

Етюд № 7 наближається до п'єси поліфонічного складу. Перший розділ (*Andante*) викладений подвійними нотами, переважно у кварто-квінтових сполученнях. Середній розділ (*con moto*) – мелодія із супроводом: тремоло у нижньому голосі та виразна мелодія у верхньому.

Закінчується цикл віртуозним етюдом (*Allegro giocoso*), спрямованим на розвиток техніки подвійних нот у сполученні з комбінованим штрихом (*legato* та *staccato*). Особливістю цього твору є наявність розвиненого середнього розділу, поліфонічного за складом, з виразною мелодією, з позначкою «*meno mosso cantabile*», яка утворює різкий контраст з крайніми частинами. Можна припустити, що цей етюд має підсумкове значення та виконує фінальну функцію в циклі.

Отже, в циклі етюдів О. Станка витримується один або декілька технічних засобів (мелодико-ритмічна формула або прийом, наближений до неї, що отримує варіантний розвиток); кожний етюд націлений на вдосконалення певних технічних навичок. Це збереглося від етюдів у «чистому» вигляді (тобто, етюдів-вправ). Цикл підтверджує думку про те, що етюд може бути написаний як у швидкому, так і в повільному темпі. У ХХ ст. зберігається акумулююча тенденція жанру, тобто він вбирає в себе також риси капрису (віртуозної п'єси, вільної за формою, яка сполучає в собі декілька тем, або образів).

Цикл побудований за принципом контрастності – темпової, фактурної, технічної. Деякі п'єси містять також тематичний контраст, тому що вони написані у простій тричастинній формі з контрастними серединами. Таким чином, композитор продовжує західноєвропейську традицію, поєднуючи в одній збірці етюди-вправи та художні етюди, як це робили, наприклад, визнані майстри епохи романтизму – Г. Венявський, А. В'єтан. Етюд на межі ХХ–ХХІ ст. демонструє жанрово-стильову динаміку. Композитор, використовуючи типологічні особливості етюдів, створює п'єси, які увібрали в себе риси спорідненого жанру, в даному випадку капрису.

Прикладом концертного твору може бути «Каприс для скрипки соло» М. Скорика. Первісно, якщо композитор працює над створенням п'єси другого типу нашої класифікації, він повинен враховувати психологію слухачького сприйняття. На це ми й звернемо увагу під час аналізу. Які ж аспекти пріоритетні для слухача? Перш за все, це – яскрава образність, характерність, наявність контрастного зіставлення тем, фактурні переключення. Якщо скрипка звучить у супроводі фортепіано, то має бути виконавський діалог, різноманітна артикуляція, динаміка, тобто усе те, що стимулює зацікавленість аудиторії.

Каприс написаний у варіантно-фазовій формі з контрастними тематичними вкрапленнями. У побудові форми цілого автор залишився вірним традиції жанру, він створив вільну композицію, засновану на варіантно-фазовому розвитку первісного тематичного матеріалу. Схематично це виглядає так:

A	A1	A2	Coda
Тема	Варіант теми	Другий варіант теми	Presto з елементами репризи

Тема капрису декламаційного складу звучить вельми експресивно та напружено в *a-moll* на *f*. Напряг досягається завдяки альтераціям несталих щаблів, декламація ж – численними акцентами у сполученні із штрихом *detashe*. Кожна фаза розвитку є яскраво вираженим варіантом теми, – то декламаційно-напруженим, то, як у варіанті A1, – з контрастним ліричним елементом. Доречі, цей ліричний елемент автор повторює у розділі двічі у незмінному вигляді, що також спрямовано на слухачьке сприйняття.

Віртуозність у творі виявляється у постійній зміні штрихів, артикуляції, нагромадженні технічних труднощів – акордів, подвійних нот, гамо- та арпеджіо-подібних пасажів, тремоло та *pizzicato* у лівій руці, рухах на складні хроматичні інтервали, варіантно-ритмічному перетворенні теми, варіантно-фактурному розвитку. Присутні динамічні контрасти на межі та в середині розділів. Взагалі, динаміка варіюється в межах від *p* до *ff*. Мають місце також характерні контрасти, наприклад у розділі A2: *dolce* – *pesante*.

Отже, всі застосовані композитором віртуозні засоби розвитку сприяли створенню п'єси з яскравою примхливою образністю. В межах розвитку одного тематичного матеріалу гранично виявляють

себе контрастні елементи, які базуються на яскравій зміні фактури, технічних засобів, динаміки. Автор демонструє віртуозність в тематичній розробці початкового тематичного матеріалу: максимальний розвиток звуковисотного, артикуляційного, темброво-регістрового та метро-ритмічного параметрів теми.

Прикладом каприччіо як програмної віртуозної п'єси є «Слов'янське каприччіо» Л. Колодуба для скрипки та фортепіано. Твір написаний у варіантній формі, складові частини якої побудовані за принципом контрасту. Починається каприччіо одноголосним звучанням скрипки соло в темпі *Lento*, що є первинним інтонаційно-конструктивним утворенням (термін О. Верби [2]) (тт. 1–15). Епізод *Lento* виконує в цьому творі функцію вступу. В ньому закладене тематичне зерно, котре розповсюджується на всю п'єсу. Тема, побудована на основі секундової наспівки та її варіантного розвитку, має народно-пісенну основу та яскраво виражений національний колорит (ц. 1)³. Вона звучить під акомпанемент фортепіано, що виконує функцію гармонічного оформлення у вигляді сталих акордів нетерцевої побудови з інтервалом секунди у середині. Секундова інтонація, закладена у вступі, перейшла у гармонічну вертикаль фортепіанної фактури (тт. 16–29). У другому проведенні теми (тт. 30–42) з'являється квартова інтонація (низхідні інтервали у скрипки та у фортепіано). Вона передусь різкоконтрастуючому епізоду до всього попереднього розвитку. Темп змінюється на *Molto vivace*. В партії скрипки тема набуває вираженого танцювального характеру, а в партії фортепіано з'являються відривчасті акорди з акцентами на *ff*. У подальшому фактура скрипкової партії обтяжується акордами (ц. 5). Тематичний розвиток відбувається на основі варіантного проростання (по В. Бобровському) і на цій основі виникають нові теми, контрастуючі з основною, але засновані на первинній інтонаційній заданості. Наприклад, у дев'ятій цифрі проведення теми схоже з початковим, а наступний епізод є контрастним. Секундово-квартова інтонація переміщується в партію фортепіано. Фігураційне викладення фактури та остинатне повторення однієї й тієї ж мелодико-ритмічної формули додає музиці нового відтінку – неспокійного, несталого. В партії скрипки в той же час з'являються висхідні квартові ходи, що чергуються з низхідними у штриху *ricochet*. Квартова інтонація (ц. 17) варіантно перетворюється

³ Несиметрична побудова теми та перемінний розмір притаманні слов'янській народній музиці.

ся завдяки репетиціям на нижній ноті висхідної кварта також у сполученні зі штрихом *ricochet*.

Схований в нижньому голосі скрипкової партії, викладеної подвійними нотами, черговий варіант теми звучить дуже експресивно на *ff*, на фоні епізодичного фортепіанного супроводу (ц. 18). Подальше повнозвучне проведення теми відбувається в партії фортепіано. Поступово фігураційний рух переходить в партію скрипки, а фортепіано акомпанує короткими синкопованими остинатними нотами в нюансі *ppp* спочатку в октавному викладенні, далі – тризвуками та, нарешті, повноцінними багатозвучними акордами на постійному *crecendo* (ц. 24). Це нагадує попередній розвиток музичного матеріалу (ц. 11). Нарешті, відбувається фактурна кульмінація – *Pesante* (ц. 26). Тема набуває вигляду дуже віддаленого від свого первинного викладення. Її звучання за всіма параметрами сильно відрізняється від початкового. Тема набуває максимально експресивного характеру завдяки арпеджійованим широким акордам на *ff*, акцентам, синкопованому ритму, кластерним акордовим структурам в партії фортепіано та регістровому розширенню фактури. Вона звучить ваговито та могутньо. І все ж, виявляється її тематична спорідненість з первинним інтонаційно-конструктивним утворенням (секундово-квартові побудови). Контрастна у співвідношенні з первинною – завдяки варіантному розвитку, кульмінація сприймається як логічний підсумок розвитку на основі тематичного проростання.

Після кульмінації повертається тема, максимально наближена до свого початкового звучання (ц. 1). При цьому лунає вона в партії скрипки у нюансі *pp*, у приглушеному мерехтливому тембрі *sul tasto* як спогад, на фоні розрідженої фортепіанної фактури в акомпанементі. Автор надає архаїчній наспівці власну трактовку засобами сучасного музичного мовлення, зокрема політональністю.

Примхливий, неочікуваний характер розвитку каприччіо підкреслює закінчення п'єси (*Tempo I*, останні 7 тт.). У партії скрипки висхідний триольний рух на секундово-квартовій інтерваліці закінчується ствердженням початкової секундової інтонації, але на *ff*. Таким чином, «Слов'янське каприччіо» Л. Колодуба є інструментальною п'єсою вільної форми та фантазійного, мінливого характеру, з типовою для жанру капрису примхливою зміною епізодів і настрою. Проведений аналіз дозволяє зробити висновки про те, що в цьому творі виявилися характерні риси капрису як жанру. А саме: віртуозність,

відкритість (вільні переходи від одного розділу до іншого). Непередбачуваність та примхливість цього жанру підкреслена широким використанням та контрастними зіставленнями динаміки (від *pp* до *ff*), фактури (одно- та двоголосність, акорди, фігурації), артикуляції, тембрів (скрипкові прийоми *sul tasto*, *sul ponticello*, флажолети, різноманітні регістри), штрихів (*détaché*, *sautiléle*, *ricochet*, дубль-штрих). Завдяки специфічним особливостям жанру – віртуозності та вільному розвитку, автор яскраво виявляє власну композиторську фантазію. Використовуючи принцип варіантної техніки письма, він максимально розвиває невелике тематичне зерно, вибудовує виразні музичні теми, доводячи їх до найвищого ступеня експресії. Жанр капрису не є суворо регламентованим, завдяки чому композитору та виконавцю надається можливість виявити власну творчу фантазію.

ВИСНОВКИ. Розглянуті різновиди етюдів і каприсів дозволяють зробити наступні узагальнення.

Обидва жанри мають свою жанрово-стильову динаміку розвитку. Вони тісно переплетені та поєднані чималою кількістю спільних рис. Насамперед, це віртуозність та спрямованість на оволодіння певними технічними засобами. Однак, каприс більш змістовний та художньо привабливий жанр. До каприсів у цій якості наближений концертний етюд.

Етюд – п'єса, що переважно націлена на розвиток певних технічних навичок та заснована на певній мелодико-ритмічній формулі. Такі ж риси притаманні і каприччіо, хоча вони можуть будуватися на основі тематичного контрасту. Для етюдів найбільш характерним є фактурна та темпова одноманітність, чітке формоутворення, а каприси, що в цілому мають більшу художню спрямованість, імпровізаційність, демонструють різноманітність форм та змісту (тричастинна форма, з рисами рондо, варіаційна, варіантна тощо).

В деякій мірі етюд і каприс мають різне призначення. Вони можуть різнитися формою та змістом. Поєднує ж їх віртуозна спрямованість музики, зазвичай, відносно невеликі розміри, та головне, що і етюд і каприс можуть водночас використовуватись виконавцями як технічна вправа, і як концертна, художньо-змістова, яскрава віртуозна п'єса.

Українські композитори, котрі працювали у жанрах художнього етюдів та капрису, створювали зразки, подібні за специфічними властивостями до етюдів та каприсів західноєвропейської традиції, до творчості таких композиторів як А. В'єтан, Г. Венявський, та, звичай-

но, Н. Паганіні. Однак, у творчості наших митців ці жанри набувають своїх характерних рис, які найбільш яскраво виявилися у творах художньої спрямованості. В них явно відчувається опора на народний словянський, зокрема, український мелос, що іноді відбивається і у програмному задумі.

На сучасному етапі розвитку скрипкової мініатюри в українській музиці жанри етюду та капрису представлені досить широко та різноманітно. Вони виступають і як твори для навчальних цілей, і як концертні п'єси. Але специфіка цих жанрів у творчості українських авторів здебільшого характеризується **концертною спрямованістю**. Саме в цих п'єсах, призначених для блискучого, яскравого виконання, музиканту надається шанс продемонструвати власні технічні можливості. Сучасних композиторів не задовольняють лише складні віртуозні завдання. Всі різноманітні технічні засоби спрямовані не стільки на вирішення складних віртуозних завдань, скільки на розкриття художнього змісту твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Булучевский Ю., Фомин В. *Краткий музыкальный словарь для учащихся [Текст]* / Ю. Булучевский, В. Фомин. – Л. : Музыка, 1990. – 344 с.
2. Верба О. *Вариантность и ее композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70–90 гг. XX века) [Текст]* : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство / О. Верба. – Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2001. – 22 с.
3. Гинзбург. Л. Анри Вьетан : монография [Текст] / Л. Гинзбург – М. : Музыка, 1983. – 176 с.
4. Григорьев В. Генрик Венявский [Текст] / В. Григорьев. – М. : Музыка, 1966. – 118 с.
5. Григорьев В. Кароль Липиньский. *Жизнь и творчество [Текст]* : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / В. Григорьев. – Москва, 1967. – 23 с.
6. Должанский А. Н. *Краткий музыкальный словарь [Текст]* / А. Должанский – Л. : Музыка, 1964. – 520 с.
7. Гинзбург Л., Григор'єва В. *Історія скрипкового мистецтва : у 3-х вип. [Текст]* : підручник / Л. Гінзбург, В. Григор'єва. – М. : Музыка, 1990. – Вип. 1. – 285 с.
8. *Музыкальный словарь Гроува [пер. с англ.]*. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.
9. Николаев А. *Фортепианная игра [ноты]* / А. Николаев. – М. : Музыка, 1978. – 192 с.

10. Островский Л. Краткий музыкальный словарь [Текст] / Л. Островский. – Л. – М., 1949. – 213 с.

11. Риман Г. Музыкальный словарь [Текст] / Г. Риман. – М. : Издат-во Юргенсона, 1896. – 1536 с.

12. Словарь иностранных слов. – 7-е изд., перераб. – М. : Русский язык, 1979. – 624 с.

13. Этюд // Энциклопедия [под ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. – С. 659.

14. Ямпольский И. Каприччио / И. Ямпольский // Муз. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 710.

МЕЛЬНИК А. ЕТЮДИ ТА КАПРИСИ (КАПРИЧЧІО) В УКРАЇНСЬКІЙ СКРИПКОВІЙ МІНІАТЮРІ. Розглядаються жанрово-стильові різновиди етюдів та каприсів (каприччіо) у скрипковій мініатюрі; надається їх класифікація та визначаються специфічні особливості.

Ключові слова: етюд, каприс, каприччіо, жанрово-стильова динаміка, мініатюра, українська скрипкова мініатюра.

МЕЛЬНИК А. ЭТЮДЫ И КАПРИСЫ (КАПРИЧЧИО) В УКРАИНСКОЙ СКРИПИЧНОЙ МИНИАТЮРЕ. Рассматриваются жанрово-стилевые разновидности этюдов и каприсов (каприччио) в скрипичной миниатюре; дается их классификация и жанровая типология.

Ключевые слова: этюд, каприс, каприччио, жанрово-стилевая динамика, миниатюра, украинская скрипичная миниатюра.

MELNIK A. ETUDES AND CAPRICES (CAPRICCIOS) IN THE UKRAINIAN VIOLIN MINIATURE: CLASSIFICATION AND GENRE TYPOLOGY. The article examines the genre-stylish varieties of etudes and caprices (capriccios) in a violin miniature, their classification and genre typology is given.

Keywords: etude, caprice, capriccio, genre-style dynamic, miniature, Ukrainian violin miniature.

УДК 78.071.2 : 788.6 (477.54/.62)

Валерий Алтухов

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ИГРЫ НА КЛАРНЕТЕ В СЛОБОЖАНЩИНЕ

Кларнет, будучи самым молодым инструментом, в семействе деревянных духовых инструментах появился в Германии в нача-