

typology, of gold products Galicia eighteenth and twentieth centuries based on samples that are stored in the museums of Lviv, Ternopil, Kyiv, Warsaw, Krakow, Lodz, Wroclaw, outlined the artistic and stylistic features, of gold zones with regard to mutual eastern (Persian and Turkish) models, people weaving traditions of Galicia and European artistic styles.

The origins and development of the Ukrainian Soviet studied tapestry H. Cusco, also made its typology and revealed the specific aspects of synthesis in the interior.

Consider other monographs and dissertations studies that Ukrainian is the subject of a special fabric analysis.

The author pays particular attention to art education in this context, analyzing R. Shmahala monographic study, which analyzed the functioning of artistic and industrial and craft education in Galicia, Bukovina, Transcarpathia, Volyn, Eastern Ukraine, higher artistic schools in Kyiv, Kharkiv, Odessa. Formed methodological model of art education and art-craft movement.

The author proved that as subdystypliny art criticism art education has all the original scientific and theoretical parameters, including the main subject of study is recognized and its methodology.

Motivated and have concluded that the historically proven inability to long-term and proper functioning of artistic education only on the basis of patronage without adequate financial support from the state.

One of the leading trends of the 90-s – «geometrizm» continuation of the search was to create sculpture and figurative compositions also received appropriate coverage in the literature.

In the late 50-ies of XX century in Europe and the United States emerged widespread phenomenon, in art criticism had received different names «new tapestry», «art fabrics», «fiber art», but in domestic art criticism lacked information about textile art of the West.

Innovative in this regard was an article Cusco G. «New Textiles: emergence, progress and outlines phenomena» [12]. Covering the period end 50 – the end of the 80 th century. The author uses the following terms: textiles monumental, three-dimensional form, expression, intuitive search, not «Machinery» technique.

**Key words:** art textiles, weaving, art education, art, research, types of textile art, gold weaving, native cultural practices, carpet, typology, Lviv National Academy of Arts.

#### Аннотация

**Цуркан К.С. Исследование художественного текстиля Украины в специальной литературе как предмет научного интереса**

Среди важных направлений современной культурной практики рассматривается художественный текстиль. Виды художественного текстиля разных временных периодов народного или современного были объектами значительного количества искусствоведческих научных трудов. Анализу важнейших научных работ в отрасли художественного текстиля посвящена данная статья.

**Ключевые слова:** художественный текстиль, ткачество, художественное образование, искусствоведение, исследование.

Надійшла до редакції 7.10.2014 р.

УДК 781

С. Гданський

#### ОРНАМЕНТИКА ЯК ЗАСІБ ВИРАЖАЛЬНОСТІ У КЛАСИЧНІЙ КОНЦЕРТНІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ КЛАРНЕТУ

Останнім часом спостерігається значна динамізація еволюційних процесів, що торкнулися ледь чи не кожної сфери людської життєдіяльності. В таких умовах чергова спроба оновлення напрямів наукової думки у мистецтвознавстві є органічно актуальною: здається, на сучасному етапі для дослідників відкрилися небачені обрії осмислення та переосмислення багатьох явищ, що лежать на стику культур і культурних традицій.

З сфери музичного мистецтва у фокусі дослідницької уваги опинилося і таке оригінальне явище як імпровізація, що, за визначенням, не піддається фіксуванню з одного боку і все ж, наявне у нотному позначенні каденцій та специфічних орнаментально-декоративних елементів мелодичного варіювання у сольній і ансамблевій грі.

*Темою статті* обрано один із феноменів музичного мистецтва імпровізації. Це – орнаментика: з одного боку, вона є формою імпровізації, з іншого, – музично-риторичним виявленням експресії та емоційно-образного змісту, позначеного на письмі певними символами. Новизна такого ракурсу дослідження пов'язана з сферою теорії музичного виконавства, що досліджує шляхи оновлення засобів музичної виразності у сучасному виконавському мистецтві.

Найяскравіше орнаментика виявляє свої колористичні та семантичні ознаки у фольклорі багатьох народів світу, у музиці бароко та неobarоко, численних академічних напрямках сучасної композиції, а також, у джазі й фольклорному напрямі популярної музики. Явище музичної орнаментики (від лат. ornamentum – прикраса) достатньо досліджене у науковій літературі минулих віків: так, серед дослідницької літератури добре відома таблиця розшифровки орнаментики в бароковій музиці, складена Й. А. Бахом (батьком композитора Й.С.Баха) та праці Л. Моцарта (як наприклад, його «Скрипкова школа» – «Violinschule», 1756) [9].

*Мета статті* – акцентувати увагу на імпровізаційній основі орнаментальних елементів, що мають виражальний зміст і виступають у тексті концертних творів для кларнету в якості риторичних формул.

Український дослідник феномену імпровізації Ю. Глушенко визначає її як «одну з головних категорій у виконавському мистецтві» [7; 3], «мобільну форму (мистецтва – С.Г.) з суб'єктивно-емоційною моделлю сприйняття дійсності» і порівнює її з класицистичним типом – «стабільною формою мистецтва з об'єктивно-раціональною моделлю сприйняття реальності та схильністю до канонізації структури» [6; 5-6]

Зокрема, він пропонує здійснювати аналіз категорії імпровізації у деяких випадках разом з її діалектичною протилежністю – інтерпретацією нотованих структур, оскільки в імпровізаціях завжди присутні «ознаки інтерпретації інтонаційного «блоку» індивідуальної пам'яті виконавця-імпровізатора...» [6; 5-6]. На нашу думку, тут мова йде саме про інтонаційну єдність нотованого і вільно компонованого імпровізатором-виконавцем тексту, що формує особливості форми, фактури та її усвідомлення виконавцем. Зокрема, така дихотомічність властива і орнаментики як формі «текстової імпровізації», що виявляється у мелодизації пасажів оригінальними інтонаційними формулами – як по вертикалі, так і по горизонталі – пошуках варіативності мелодичного викладу при повторенні тем.

Як відомо, орнаментика визначається в музиці за мелодичними зворотами зі звуків невеликої тривалості (пасажі, тиради, мелізми, фігурації, фіореттури, колоратура, глоси та ін.), що прикрашають основну мелодичну лінію, а також посилюють її експресивність, при цьому демонструючи віртуозність виконавця. Два типи орнаментики застосовуються у виконавській практиці: а/ позначена в нотах обов'язкова орнаментика (групетто, мордент, форшлаг, трель і т.ін.)<sup>1</sup> та б/ імпровізаційна орнаментика (колоратура, рулади, трелі і т.д.), обрана за смаком та розсудом виконавця.

Велику увагу виконавців й теоретиків музичного виконавства привертає мелізматика – найпоширеніша сфера декоративного прикрашання мелодичної лінії, що межує з звуконаслідуванням. З початку виникнення цієї сфери музичної декоративності (морденти відомі з XV-XVI ст.), і, зокрема, в епоху бароко (XVII-XVIII ст.), коли мелізми стають одними з найпопулярніших в інструментальній музиці мелодичних формул, виконання їх залежало від музичного контексту. Сучасна музика також активно використовує мелізматику; так, в естрадній музиці, зокрема, джазовій, поширені мелізми, запозичені з класичної музики<sup>2</sup>.

Універсальна праця М. Бейшлага з теорії орнаментики [5] наводить розлоге визначення предмету німецьким дослідником Георгом фон Дадельсенем: «...прикрасами (нім.: Verzierungen, Manieren, Ornamente; Fiorette, Fioriture, Abbelimenti; франц.: Agréments, Broderies; англ.: Graces, Ornaments) називаються формулоподібні розфарбовування та обігрування мелодичного звуку, які вказуються у нотному тексті...». Розрізняючи «початкові» прикраси (форшлаг, аншлаг, шлейфер, мордент, пральтріллер, шнеллер), «наступні» (нахшлаг, групето після ноти) та «заповнюючі» (трель, групето, тремоло, вібрато), а також, «арпеджіо», що належать як до однієї ноти, так і до звуків акорду, він пояснює, що ці форми часто комбінуються між собою. «Прикраси належать до поширених у всіх музичних культурах імпровізаційних або ж нотованих фігурацій та варіацій заданої мелодії. В цьому сенсі їх можна розглядати в якості основних фігур варіаційної та імпровізаційної техніки, поступово застиглих і перетворених на формули; вони вже належать до основного фонду, з якого формується будь-яка інструментальна чи вокальна мелодія (переклад мій – С.Г.)» [5; 303]. Тобто, ця цитата підкреслює тезу про те, що орнаментика є «застиглою» формою імпровізації, відтвореною у музичному тексті.

У численних етнологічних дослідженнях з теорії орнаментики, зокрема, щодо її фольклорного походження<sup>3</sup>, увага звертається на поетику цього явища, як природної форми музичного мислення виконавців етнічної традиції, підкреслюється міфопоетична основа орнаментики, її органічний зв'язок з вічними категоріями існування й законами природи. Відзначено, що упродовж еволюції музичних засобів, орнаментика відзначає усталений фактурний тип – як в метро-ритмічному, так і ладо-інтонаційному відношенні, викристалізовується система типологічних критеріїв образно-художньої сфери інтонування [2; 96]. Більш того, в орнаментіці фольклору дослідники відзначають її транспаративну властивість засвоєння і перетворення іншокультурних елементів, схильність до орієнтальної традиції мікромелізматичного орнаментування, що вказує на її давнє походження (арійсько-іранське та тюрксько-валахське) [2; 96-97] та на її тривале існування як тенденції інструментального звуконаслідування звуків природи.

У дослідженнях М. Друскіна [7] та А. Алексеєва [1] йдеться про активне використання мелізматики протягом усього передкласичного періоду<sup>4</sup>, наприкінці якого стало помітним, що більшість фігурацій складено з різноманітних орнаментальних формул; тут же відзначено функцію орнаментики не тільки як суто зовнішньої прикраси мелодики, але і як внутрішнього енергетико-мелодичного ресурсу, міцно пов'язаного з основами інтонаційності твору.

У згаданому вище підручнику з орнаментики М. Бейшлага відслідковується виявлення орнаментики саме як глибинної властивості музики (імпрізаційності – С. Г.) на прикладі генези специфічних мелізматичних символів від стародавніх часів – до кінця XIX ст. та огляду специфіки їх виконання у різні періоди та у різних національних школах. При цьому відзначено наслідування сучасними імпрізаторами-виконавцями старовинних формул дімініції, їх формальна незмінність [5; 300]<sup>5</sup>.

Відомо, що у XVIII ст., у період розквіту музичних мистецтв, вправність в імпрізації набуває нових форм. Вона стає обов'язковою нормою виконавства, викликанною до життя слухачькими потребами. Відповідно, імпрізація при виконанні чужих творів, мала певні функцію та місце у композиції; найчастіше, їй була відведена каденція.

Так, за словами дослідника в галузі мелодії Р. Лаха: «Колоратура або мелізматика є продуктом формування мелодії, що стосується тільки архітектонічно відповідальних місць, і в першу чергу, застосовується щодо прикрашання музичних закінчень...Виділення, можливо найбільш гостре підкреслення – така завжди і всюди головна мета застосування орнаментальних формул» [5; 303].

Великого значення імпрізація як форма орнаментального (музично-виражального) мислення набула у клавірному мистецтві того часу. Вона розвивалася у трьох напрямках: орнаментування мелодики, ритміки та фактури (як, наприклад у Ф.Куперена) [7; 177]. У даному столітті провідним напрямом у музиці стає зв'язок імпрізаційності та композиційності: «...те, що раніше жило в імпрізаційній практиці...у наступному столітті отримує значення одного з основних композиційних чинників, що визначив структуру мелодики Баха та його попередників»<sup>6</sup> [1; 64]. У підручнику А. Алексеєва згадуються найбільш видатні імпрізатори тієї доби, причому підкреслюється той факт, що найбільш популярні з них володіли усім діапазоном імпрізаційних форм<sup>7</sup>.

Переходячи до аналізу виражальних можливостей орнаментики та риторики у класичних концертних творах для кларнету, звернімо увагу, що сплески цікавості до виконавства на кларнеті визначаються двома періодами: перший з них припадає на другу половину XVIII-XIX ст., другий – на першу половину XX ст. Їх об'єднує, зокрема, ключова роль імпрізації, в якій яскраво виявлявся особистісно-творчий потенціал виконавця.

Відомий англійський мандрівник, мистецтвознавець Ч. Бьорні, у своїх «Щоденниках...», після здійснення подорожей різними країнами Європи (Англія, Франція, Швейцарія, Італія, Бельгія, Чехія), створених у 1770-ті роки, постійно згадує про мистецтво імпрізації в зв'язку з практикою використання духових інструментів, у тому числі і кларнета [4; 24]. Показовим є надзвичайно широкий діапазон використання цієї музики (від вулиці до храму, від військового маршу до ораторій, від аматорських гуртів до сталих професійних колективів). Зі свідчень Бьорні стає зрозумілим, що імпрізація часто виступає єдино-можливою формою існування музичного твору (спонтанні композиції у кабачках, просто на вулиці), а інколи, вона є спеціально організованим елементом усталеного жанру (типу концерту для солюючого інструменту у супроводі оркестру).

Інакше кажучи, у другій половині XVIII ст. існувала низка жанрів – від сольних до оркестрових, – у яких мала той чи інший прояв духової імпрізації. Її вершиною, тобто найбільш розвиненим і актуальним музичним втіленням, як на той час, виступав саме сольний концерт.

Стосовно орнаментики та її виражальних властивостей у концертних творах для кларнету цього періоду, дослідники однозначно вказують на вплив вокальної (колоратурної) орнаментики.

Типове розуміння ролі нотації мелізмів з'явилося в час, коли імпровізація була найбільш поширеною формою музикування, а нотація композиторів надавала виконавцям можливість різного прочитання вокальних затримань, варіантів вимови. Уявлялося, що таким чином зростає життєвість та природність музичної інтерпретації [3; 367]. Водночас орнаментика впливала і на сенс та виразність музичного висловлювання: вищим ступенем віртуозності виконавця було майстерне імпровізування фрагментів або навіть цілого твору на задану тему.

Широке за своїм використанням поняття орнаментики включало як мелодичні, так і ритмічні, темпові й динамічні градації, а також, зміни тривалостей та різноманітні види артикуляції. Таким чином, виконання ставало «прикрашеним». «Прикрашати» виконання певного твору, на думку І. Кванца, значило видозмінити, дивувати, вражати і, навіть, обманювати [5; 306]. Багато хто з авторів писав про багатоступеневі прискорення, які підкреслювали сенс прикрашення музики при повторенні [5; 307]. У міру наближення до кінця епохи Бароко, прикрашання ставало все більш багатим; зміна частин у концертних творах – орнаментованих та звичайних – сама собою створювала колористичний характер, відзначаючи орнаментуванням повторення тематичних відрізків [5; 308].

Щодо особливостей виконання орнаментальних фігур, відзначимо існування полярних підходів у питанні розшифровки запису мелізмів: з одного боку, існували т. зв. «музиканти-догматики», що раз і назавжди засвоїли ряд елементарних правил прочитання прикрас та «заборонених», «табуєваних» вимог щодо використання їх у виконавській, методичній і редакторській практиці. Мав місце і зовсім інший підхід – полярно протилежне ставлення до орнаментики: нічим не обмежена суб'єктивістська свобода.

Одним з майже обов'язкових імпровізаційних прийомів, до яких зверталися при повторенні тематичного матеріалу, була варіаційність. К. Рейнеке наводить приклад із творчості В.А.Моцарта, який приблизно записуючи тему, кожний раз по іншому виконував її, прикрашаючи варіаційними змінами мелодики<sup>8</sup> [3; 191]. При повторенні ритмічного мотиву більше двох разів, Моцарт, скоріше за все, передбачав орнаментальне збагачення його, колорування.

Винайдений на зламі XVII-XVIII ст. кларнет конструктивно був ще значно недосконалим щодо сучасного вигляду, і остаточне формування його, зокрема, завдяки активній діяльності виконавців-кларнетистів, припало на другу половину XVIII – поч. XIX ст. Саме той період характеризується поступовим переходом каденційних побудов із сфери імпровізаційного вжитку до сфери письмової фіксації. Важливим, на наш погляд, для ілюстрації характерних для цього часу композиційних прийомів, що будуються на методі імпровізаційного варіювання основного тематизму твору, є Концерт для кларнету з оркестром Й. Б. Вангалья (справжнє ім'я – Ян Крштїтел), чеського композитора та музичного педагога, якого дослідники відносять до представників школи мангеймців<sup>9</sup>.

Пропонуємо власний спосіб виявлення т. зв. «інтегрованої» («застиглої») орнаментики: у лінії певного мелодичного малюнку порівнюємо тривалісну віддаленість семантичних елементів в умовах загальної функції окремих мовних компонентів, тобто знаходимо похідний контраст (або співставлення) в одному такті чверток та шістнадцяток при коливальному типі мелодичного малюнку і розв'язанням у першу долю наступного такту (як, наприклад, у т.1 головної партії, оркестрова експозиція).

Концерт Вангалья з точки зору авторського використання імпровізаційно-варіаційних елементів (або «застиглої» / «інтегрованої» орнаментики) демонструє їхню наявність вже на початку оркестрової експозиції з перших тактів головної партії (тт.1, 3, 5, 6, 8, 9).

Мелодична лінія заснована загалом на звуках тонічного тризвуку, що подекуди (тт. 11, 12, 17, 18) отримує значення деякого мелодичного утвердження, контрастного до мінливого характеру секвентних повторень зв'язуючої партії оркестрової експозиції (13-16 тт.).

Щодо невеликого за обсягом розробкового матеріалу оркестрової експозиції (10 тактів), можна припустити, що автор спробував покласти в основу цього розділу принцип контрастного співставлення.

Головна партія у соліста починається висхідними стрибками (з затакту до т.50) з подальшим частковим заповненням низхідним гамо подібним рухом у межах октавного діапазону. Подібні кварто-квінтови «стрибки» породжують аналогію з звучанням мисливського рогу або іншого етнічного духового інструменту горян<sup>10</sup>.

Наступний блок із трьох складових головної партії, переважно базується на побудовах орнаментального типу (тт. 52, 53, 54). Відзначимо повторність та наявність елементів варіаційності у цьому фрагменті вже на самому початку сольного вступу.

Використання певних «галантних зворотів» наприкінці сольної головної партії (у ритмі дві шістнадцятки-вісімка, тт. 56-58), що з'явилися уже в розробковій частині оркестрової експозиції (тт. 30, 32), а в партії соліста виявилися в процесі її розгортання, говорить про ймовірне намагання автора розширити жанрово-стилістичну палітру мелодики твору: наприклад, такими є початок побічної партії (затакт до т. 62), «замасковані» повторення (тт. 69, 70), та варійоване обігравання

другого мотиву (т. 74) в розробці (тт. 96, 97) та в репризі (тт. 117, 130) Відзначимо, що подібні мелодичні звороти – буквальні та варійовані – зустрічаються і у кларнетовому концерті Ф. Крамаржа (див. тт. 59, 60, 72, 73-74, 76, 77 Концерту І. Б. Вангала).

Секвенційний виклад сольного мелодичного матеріалу в розробці першої частини (тт. 101-111) в поєднанні з повторністю деяких сольних мелодичних зворотів (тт. 112, 113, 114) створює ефект підґрунтя, очікування відповіді, яку соліст має висловити під час ферматної зупинки руху (т. 116).

Після короткої зв'язуючої побудови з активного форшлагу розпочинається реприза (затакт до т. 117), де матеріал головної партії змінено на мелодичному та ритмічному рівнях за рахунок введення «галантного» звороту (описаного нами вище) на самому початку репризи (т. 117). Головна партія трохи розширена, попри збереження загальної структури експозиції.

Найбільш значні вияви імпровізаційності та орнаментального начала передбачаються у каденції Концерту; загалом, вона демонструє вільне ставлення автора до матеріалу і структури, проте у ній виділяються три умовні частини. Цікавим є те, що написана значно пізніше (вірогідно, навіть, на початку ХХ ст.), вона специфічно поєднує різні стильові норми. «Чужий», редакторський текст каденцій до кларнетових концертів був явищем закономірним, що, з одного боку, свідчило про не відкрystalізований нотний текст концерту, а з іншого про своєрідну апробацію цього жанру в репертуарі не одного покоління. Цікаво спостерігати, як композиторський текст каденції демонструє зміну ставлення до концерту, «витримку часом». У різний історичний час у творах різних жанрів намітилися певні форми, що передбачали імпровізаційний виклад; в цьому сенсі, каденція першої частини концерту, як складова форми сонатного алегро, привертала до себе увагу солістів, надаючи їм можливість показу їхньої виконавської майстерності.

Каденція – енергетичний згусток, де спроможність виконавця організувати цей згусток динамічно, свідчила про його зрілість – особистісну та музично-віртуозну<sup>11</sup>.

Історична обумовленість переходу або трансформування допоміжного (орнаментального) нотного тексту до статусу основного істотно вплинула на мелодико-ритмічний малюнок деяких зворотів, які поступово набували рис риторичних фігур (у т.ч. і в кларнетовій музиці). Риси індивідуального композиторського мислення почали виявляти себе і в доборі різноманітних імпровізаційних засобів, – як редакторами, так і авторами каденцій: превалювання прикрас від найдрібніших елементів орнаментики (форшлаги, морденти) – до більш розгорнутих (пасажи та каденційні вставки) пов'язувалося зазвичай з кларнетовою виконавською специфікою: наприклад, з усіх можливих виражальних засобів вибиралося те, що зручніше з позиції аплікатури, регістру, акустики, при цьому враховувалися правила використання різноманітних імпровізаційних елементів та особливості їхнього застосування конкретним автором оригінального твору.

Та все ж таки, порівняння нотації (при всіх перевагах збереження імпровізованого тексту) й імпровізації, за словами Ф. Бузоні, стало подібним до порівняння портрету і живої моделі [8].

### Примітки

<sup>1</sup> Мелізми (від грец. *melos* – пісня, мелодія) – невеликі мелодичні прикраси та їх умовні позначки, один з різновидів музичної орнаментики. До мелізмів належать: *gruppetto* (іт. *gruppetto* – маленька група) – тип мелізмів, виконання у відносно швидкому темпі чотирьох нот, у певному порядку, згідно системи запису; *mordente* (іт. *mordente*, букв. – гострий, їдкий, кусючий) – тип мелізмів, швидке чергування основного звуку і допоміжного (секундою вище або нижче за головний). Всі морденти виконуються за рахунок тривалості основної ноти. Мордент (як і вібрато, і трель), позначається на письмі своєрідною хвилястою лінією. Існують такі різновиди мордентів: простий, перекреслений, подвійний верхній, потрійний; *трель*, *тріль* (від іт. *trillare* – деренчати, дзеленчати) – тип мелізмів, швидке багаторазове чергування двох суміжних (віддалених на малу або велику секунду) звуків. В окремих вокальних творах зустрічається велика трель, де відстань між звуками може переважати цілий тон; в інструментальних творах трель, в яких відстань між звуками більша за тон, звичайно називають тремоло; *форшлаг* (від нім. *Vorschlag* – попередній удар) – один або кілька дрібних звуків, які виконуються за рахунок скорочення зазначеної тривалості однієї із сусідніх з ним нот. розрізняють короткий та довгий форшлаг [10].

<sup>2</sup> Зокрема джазовій музиці властиві *lip trill* (губна трель), *wide lip trill* (вільна губна трель з великим інтервалом), *shace* (мордент з сильним вібрато), які наприкінці фрази виконували труба, тромбон, група труб, а також вокалісти.

<sup>3</sup> Як, наприклад, у наукових працях українських дослідників С. Грици, М. Хая, В. Атаманчука, О. Бута.

<sup>4</sup> Зокрема в А. Алексеєва йдеться про орнаментуку у творах Г. Персела, Ф. Куперена, К. Дакена – включно до Й. Гайдна і В. Моцарта [1; 96].

<sup>5</sup> Низка дослідників відзначає спрощене ставлення багатьох методистів та виконавців до проблеми орнаментики, беручи до уваги, передусім, її зовнішньо-декоративну функцію – прикраси, обробки основного мелодичного матеріалу. Влучно говорить про це М.Бадура-Скода: «походження терміну «мелізми» (від

грецького *melisma* – мелодія, спів), давно забуте...уся ця термінологія...та запис орнаментики дрібними нотками та значками...призводять до того, що навіть у музиці Моцарта виконавець розглядає мелізми як дещо зовнішнє, прикрашаюче, розфарбовуюче, декоративне...». По-справжньому ж роль прикрас можна зрозуміти, лише визнаючи за останніми їхні можливості: висловлюючись словами Ф. Е. Баха «розкрити (або пояснити-*erklären*) зміст (мелодії – С. Г.)» [3; 350].

<sup>6</sup> Такий зв'язок композиторської та некомпозиторської практик тривав, примірно, до кінця XVIII ст.

<sup>7</sup> «Бах (мається на увазі Йоган Себастьян) укладав з неї твори різноманітних типів – від вільної прелюдії до найскладніших фуг». Майже теж саме Алексєєв засвідчує і у ставленні до Генделя [1; 172]. Їхні наступники (Філіп Емануїл Бах, Ян Ладіслав Дусик та ін.) полюбляли так. зв. «вільне фантазування» [1; 92]; [1; 108]. Імпровізація була обов'язковим елементом так зв. «музичних академій» [1; 105–106].

<sup>8</sup> До питання про специфіку моцартівської варіантності: «Початок теми він залишає незмінним і рідко вносить якісь суттєві варіанти раніше третього такту. І при подальших викладах теми він також зберігає у незмінному вигляді цілі такти» [3; 193].

<sup>9</sup> Й. Б. Вангаль (1739–1813 рр.) займався викладанням гри на фортепіано у Відні. Перебуваючи на службі придворним музикантом у князя Ердьоді, жив в Угорщині та Хорватії; фольклорні музичні витоки цих країн мали беззаперечний вплив на його творчість.

<sup>10</sup> Припускаємо, що подібні мелодичні структури відтворювали і характерний тембр кларнету тієї пори, з урахуванням його конструктивно-акустичних особливостей.

<sup>11</sup> Створення каденцій до кларнетових концертів стає популярним у XX ст.; так, свого часу Ф. Бузоні написав знамениту каденцію до скрипкового концерту І. Брамса.

### Список використаної літератури

1. Алексєєв А. История фортепианного искусства : учебник. Ч.І–ІІ. – 2–е изд., доп. / А. Алексєєв, А. Алексєєв. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
2. Атаманчук В. Орнаментика в музично-інструментальній традиції гуцулів / В. Атаманчук // Фольклористичні зошити / Сучасність. – К. : ІМФЕ, 2009. – С. 95–105.
3. Бадура-Скода Е. Интерпретация Моцарта / Е. Бадура-Скода. – М. : Музыка, 1972. – 376 с.
4. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешественника, 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Берни. – М. ; Л. : Музыка, 1962. – 290 с.
5. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / А. Бейшлаг. – М. : Музыка, 1978. – 320 с.
6. Глущенко Ю. П. Импровизация как категория музыкального исполнительства : дис. ... канд. искусств. / Ю. П. Глущенко. – К., 1991. – 140 с.
7. Друскин М. Клавирная музыка XVI-XVIII вв. / М. Друскин. – Л. : Гос. муз. издат., 1960. – 284 с.
8. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 235 с.
9. Риман Г. Мордент / Г. Риман // Музыкальный словарь [пер. с нем. Б. П. Юргенсона]. – М. : Директ Медиа Паблшинг, 2008.
10. Юцевич Ю. Є. Музыка : слов.-довід. / Ю. Є. Юцевич. – Т. : «Навч. кн. – Богдан», 2003. – 352 с.

### Резюме

Зроблено спробу висвітлення феномену орнаментики як засобу імпровізації, що має місце у класичному концерті для кларнета. Орнаментика була не тільки мелодичним прикрашенням, але й отримала значення певного сенсоутворюючого засобу в певних розділах форми. Найбільш виразно її дія спостерігається у каденціях класичних концертів, де орнаментика сприяє активізації творчих можливостей виконавця, його особистісному самовираженню.

**Ключові слова:** кларнет, орнаментика, класичний концерт, мелізми, каденція, імпровізація.

### Summary

#### **Gdanski S. Ornament as the impressive means in classical concerts for clarinet**

The article is an attempt to highlight the phenomenon as a means of ornamentation improvisation that takes place in the classical concert for clarinet.

Ornamentation was not only melodic embellishment, but also gained a certain importance sensoutvoryuyuchoho product in certain sections of the form. Its effect is most clearly seen in cadence classical concerts where ornaments helps enhance creative possibilities of the artist, his personal expression.

Most clearly reveals their colorful ornaments and semantic features in the folklore of many nations, in music of the Baroque and Neo-Baroque, numerous academic areas of contemporary compositions as well as jazz and folk in the direction of popular music. The phenomenon of musical ornaments (from the Latin. Ornamentum – decoration) sufficiently explored in the scientific literature of past centuries.

As for performance features ornamental figures, we note the existence of polar approaches the issue of deciphering melisms record: on the one hand, there were so. Called. «Musicians dogma» that once and learned a number of basic rules of jewelry and read «prohibited», «taboo» requirements for use in performing, teaching and editorial practice. There was a completely different approach – diametrically opposite attitude to ornaments: no limits subyektyvistska freedom.

One of the almost obligatory improvisational techniques, which turned the repetition thematic material, was variatsiynist.

The article offers own way of identifying v. BC. «Integrated» («frozen») ornamentation: the lines of a certain melodic figure compare tryvalisnu remoteness semantic elements in terms of the overall function of individual linguistic components, ie find the original contrast (or mapping) in one cycle chvertok and shistnadtsyatok in oscillatory type melodic figure and solutions' Liabilities in the first tact next fate (for example, in the lead role v. 1, orchestral exposition).

This method is demonstrated by the example of consideration of the author of a musical work for clarinet and number B. Vanhelya, F. Kramarzha.

Historical conditionality transition or transformation support (ornamental) Note Text to primary status significantly influenced melodic-rhythmic pattern of certain phrases, which gradually acquired features of rhetorical figures (in t. Ch. Klarinetoviy and music). The features of the individual composer's thinking began to show itself in a variety of selection tools of improvisation – as editors and authors cadences: the prevalence of the smallest elements of decoration ornaments (grace notes, Mordent) – to a deployed (kadentsiyni passages and inserts) usually associated with klarinetovoyu performing specific example, of all possible means of expression chosen that comfortable with the position fingerings, case, speakers, while using various rules considered improvisational elements and their application to specific features of the original work.

And yet, compared notation (with all the advantages of saving improvised text) and improvisation, according to F. Busoni was similar to comparing a living portrait and model, emphasizes the author.

**Key words:** clarinet, ornaments, classical concert melisms, cadence, improvisation, music, engineering decoration piece of music, instrumental music, variation, research, construction of musical text styolistyka music, creativity, Doers.

#### Аннотация

**Гданский С. Орнаментика как средство выразительности в классической концертной музыке для кларнета**

Рассматривается орнаментика как выразительная форма импровизации, имеющая место в классическом концерте для кларнета. В это время орнаментика была не только украшением; ее значение состояло в качестве определенного смыслообразующего средства, задействованного в определенных разделах формы. Наиболее выразительно действие орнаментики наблюдается в каденциях классических концертов, где она способствует активизации творческих возможностей исполнителя, его личностному самовыражению.

**Ключевые слова:** кларнет, орнаментика, классический концерт, мелизмы, каденция, импровизация.

*Надійшла до редакції 10.11.2014 р.*

УДК 78.087.68(477):78.01

*Н. Синкевич*

#### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ФУНКЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Проблематика функцій мистецтва чи культури загалом доволі часто піднімається у спеціальній літературі – працях з естетики чи культурології, особливо в сучасних виданнях. Це пояснюється прагненням авторів наблизити різні галузі людського пізнання, буття й діяльності, показати їхню взаємообумовленість. Як правило, кількість і змістове наповнення таких функцій у різноманітних версіях варіюється, проте деяким складовим властива усталеність. У відомих класифікаціях (як, наприклад, авторства Л. Левчук, М. Заковича, Я. Чорненького, посібника за ред. І. Тюрменко) найчастіше зустрічаються пізнавальна, виховна, компенсаторна, прогностична, релаксаційна, терапевтична, знаково-