

**Яковчук Надія Данилівна,**  
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського,  
вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, м. Київ, 02000

ORCID iD 0000-0002-5617-3547

## **«МАЛЕНЬКЕ ТРІО» ДЛЯ КЛАРНЕТА, ФАГОТА І ФОРТЕПІАНО ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

У статті висвітлено феномен творчості сучасного українського композитора Олександра Яковчука в контексті розвитку камерно-інструментальної ансамблевої музики останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. Оригінальні та майстерно написані твори відображають мистецький світ композитора доби постмодернізму, є визнаними в музичному житті України та за її межами. Розглянуто розгалужену жанрову систему — сонати, тріо, сюїти, квартети, капричіо, мініатюри, зокрема, проаналізовано твір «Маленьке тріо» для кларнета, фагота і фортепіано (1980), який є проявом неокласичної тенденції в авторському стилі митця.

**Ключові слова:** камерно-інструментальний ансамбль, фортепіанне тріо, ансамблі духових інструментів з фортепіано.

**Яковчук Н.Д.**

**«Маленькое трио» для кларнета, фагота и фортепиано Александра Яковчука:  
жанрово-стилевой аспект**

В статье освещен феномен творчества современного украинского композитора Александра Яковчука в контексте развития камерно-инструментальной ансамблевой музыки последней трети ХХ — начала ХХІ в. Оригинальные и мастерски написанные произведения отражают творческий мир композитора эпохи постмодернизма, признаны в музыкальной жизни Украины и за ее пределами. Рассмотрена разветвленная жанровая система — сонаты, трио, сюиты, квартеты, капричио, миниатюры, в частности, проанализировано произведение «Маленькое трио» для кларнета, фагота и фортепиано (1980), которое является проявлением неоклассической тенденции в авторском стиле композитора.

**Ключевые слова:** камерно-инструментальный ансамбль, фортепианное трио, ансамбли духовых инструментов с фортепиано.

**Yakovchuk N.D.**

**“Little Trio” for clarinet, bassoon and piano by Oleksandr Yakovchuk: genre-style aspect**

The chamber-instrumental ensemble music in the Ukrainian musical culture of the last third of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries occupies one of the leading places and is characterized by powerful processes in its development. Such circumstances caused the Ukrainian musicologist interests to the problems of chamber-instrumental music creativity and performance. There are appeared researches in the field of theory, history and performance problems covering the most important questions like chamber music definitions, specific genre issues, the growing function of piano in the Ukrainian chamber music, the increasing questions of technique and timbre importance of modern instrumental ensembles. In the significant multifaceted creative work of contemporary Ukrainian composer, Oleksandr Yakovchuk, the genre of chamber instrumental ensemble music represents a complex and interesting phenomenon. Original and skillfully written compositions reflect artistic world of the composer of postmodern time and gained recognition in music life of Ukraine and beyond. These works are highly appreciated in performing practice of our days. The purpose of the article is to analyze the work — “Little Trio” for clarinet, bassoon and piano (1980), which has the signs of neoclassical tendency in the composer’s style. The methodological basis of this research is a comprehensive approach in theoretical understanding

of the subject of research (the methods of textology, source study as well as the method of interviewing the author were used). The scientific novelty of this article is in the priority of its main provisions, since the "Little Trio" entered the scientific circulation for the first time. The three-movement "Little Trio" (1980) is notable for the light feeling of timbre colours and the shape clarity. The 1<sup>st</sup> movement — *Allegretto giocoso* — is written in a sonata form following all classical traditions. Quite interesting are the two monologues of clarinet and bassoon from the 2<sup>nd</sup> movement, they represent very modern line in Ukrainian chamber music — the possibility of sincere confession which comes through the solo cadence. In the 3<sup>rd</sup> movement, the composer took advantage from the folk Ukrainian dance "hopak" using the rhythm of it and creating dance character of the Final.

**Key words:** chamber-instrumental ensemble, ensembles of wind instruments with piano, piano trio.

© Яковчук Н.Д., 2018

## **П**остановка проблеми.

Камерно-інструментальний ансамбль на сучасному етапі розвитку українського музичного мистецтва є предметом активної уваги науковців, яка фокусується навколо аспектів його теорії, історії, а також виконавства.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Великий внесок на етапі започаткування науково-теоретичної оцінки жанру камерно-ансамблевої музики належить Т. Гайдамович, яка визначила (вперше в науковій літературі) саме поняття камерного ансамблю: «...спільне виконання музикантами п'єси для декількох інструментів, спільний спів декількох голосів чи, нарешті, поєднання співаків з інструменталістами, яке обов'язково передбачає художню узгодженість і спільність естетичних намірів його учасників» [4, 6]. Дослідниця наголосила, що типовими музичними жанрами для камерно-інструментального ансамблю є жанри сонати, тріо, квартету. Т. Гайдамович, спираючись на історичний контекст, оцінює сонатну форму як засадничу для жанру камерно-інструментального ансамблю.

І. Польська у фундаментальній монографії пропонує більш розширену дефініцію камерного ансамблю, що спирається на синтез принципів спільності й узгодженості (означників поняття «ансамбль») та камерності (означника поняття «камерна музика»). Музикознавиця виводить класифікацію виконавських складів ансамблю за принципом кількісної диференціації ансамблевого складу. Натомість якісну диференціацію камерних ансамблів, на її думку, визначають такі параметри: «1) приналежність до інструментальних чи вокальних жанрів; 2) акустична структура; 3) типологія інструментального складу (для інструментальних жанрів); 4) ступінь стабільності» [10, 58]. За акустичним фактором І. Польська поділяє ансамблі на темброво-неоднорідні (змішані), темброво-однорідні та моно-темброві.

Інша дослідниця, Е. Купріяненко, виокремлює три складові у понятті «камерно-інструментальний ансамбль»: камерність, інструментальність, ансамблевість. Музикознавиця подає

класифікацію типових ознак фактури камерно-інструментального ансамблю: поліфонічні засади, взаємозамінюваність матеріалу в партіях, «ланцюговий» зв'язок фактурних ланок і типів фактури у формі твору.

Г. Асталаш розглядає виражальні можливості фортепіано як складового інструмента камерно-інструментального ансамблю, його еволюційний шлях у процесі становлення і розвитку жанру в Україні. Дослідниця запропонувала власну періодизацію цього процесу, виділивши в ньому п'ять етапів. Характеризуючи четвертий етап (1960–1970-ті рр.), Г. Асталаш відзначає «зародження постмодернізму в національній музичній культурі, освоєння технічного арсеналу європейських модерністів» [1, 8]. Прикметою наступних десятиліть (1980–1990) вона називає «стильовий плюралізм, формування естетичних концепцій у творчості українських митців» [1, 9]. Авторка дослідження виводить три тенденції трактування фортепіано у сучасних камерно-інструментальних ансамблях — ударне, сонорне та темброво-фонічне, тобто ударно-сонорне. Ці тенденції «спричинили низку нових виконавських прийомів та якісно новий підхід до традиційних виконавських засобів виразності» [1, 15].

У працях Л. Волкової увага фокусується на жанрі фортепіанного тріо, зокрема на його здобутках в українській музиці 1970–1980-х рр. Цей період дослідниця характеризує як час посиленого розвитку жанру, показовий «і зростанням виконавського інтересу, і активним зверненням до нього композиторів різних поколінь» [3]. На прикладі творів В. Бібіка, В. Губи, Ю. Іщенко, В. Сильвестрова проаналізовані новації тембрової організації, трактування фортепіано в ансамблі (розширення технічних та колористичних можливостей), у розумінні фактури. Л. Волкова зазначає, що у зазначений період тембровий контраст в тріо помітно підсилюється. На її думку, «його основними засобами є сольна індивідуалізація інструментальних партій, використання різниці у діапазоні інструментів, різноманітності їхнього звучання у різних засобах "вимови"» [3, 6].

Камерно-інструментальні ансамблеві твори Олександра Яковчука посідають вагомі позиції

в сучасному українському мистецькому просторі. Вони представляють складний і багатогранний феномен: сонати, тріо, сюїти, струнні квартети, капричіо, мініатюри. Поціновані виконавською практикою камерно-інструментальні ансамблі композитора здобули визнання в Україні та за її межами. Цим і вмотивований вибір теми даної статті.

**Мета статті** — висвітлити феномен творчості сучасного українського композитора Олександра Яковчука в контексті розвитку камерно-інструментальної ансамблевої музики останньої третини ХХ — початку ХХІ ст.

**Методологічною основою** аналізу твору композитора став комплексний підхід у теоретичному осмисленні предмета дослідження. При розгляді рукопису та надрукованого твору застосовано метод текстології, при вивченні музикознавчої літератури — джерелознавчий метод, а для уточнення особливостей задуму композиції — метод інтерв'ювання композитора.

**Виклад основного матеріалу.** «Маленьке тріо» для кларнета, фагота і фортепіано (1980) складається з трьох частин і належить до творів раннього періоду творчості Олександра Яковчука, коли молодому композитору було притаманне різноманітне і стабільне освоєння жанрів камерно-інструментального ансамблю. Твір написаний для доволі рідкісного змішаного ансамблевого складу; до речі, окрім О. Яковчука, в Україні до такого складу камерно-інструментального тріо зверталися С. Колобков (1973) та К. Цепколенко (1983).

I частина — *Allegretto giocoso* — має сонатну форму. Виклад головної партії грайливо-скерцозного характеру розділено між двома інструментами — кларнетом і фортепіано (тт. 1–8). Партія кларнета проводиться у найбільш зручному для природи його звучання регістрі «кларіно» (перша і друга октави). Фагот виразними *staccato*, що припадають на кожну долю такту, окреслює контури мелодичного малюнку головної партії; легкі акорди фортепіано підтримують його ритмічну пульсацію (тт. 1–3). Невеличкий дует кларнета з фаготом (сполучна партія, ц. 1 тт. 1–4) приводить до побічної партії. Її наспівно-лірична тема, досить велика за обсягом (16 тактів), звучить у кларнета *mp dolce* на фоні остінатно-коливаючого руху та протискладень у партіях фортепіано та фагота. Заключна партія, контрастних побічних, є стрімким діалогом обох духових інструментів, побудованим на висхідній (кларнет) та низхідній (фагот) мажорних гамах: *G-dur*, що починається з III ступеня та *F-dur* — від VII. Такий діалог приводить до кульмінації, яка представлена фактурним суголоссям усіх трьох партій на основі фортепіанного арпеджіо *F-dur* (ц. 5 тт. 5–6). Важливим елементом форми є своєрідна інтермедія (ц. 5), яка викладена лише

у партії фортепіано *solo subito p*. Її музична тканина, зіткана з легких вісімок у партії лівої руки, в той час як стрімкими низхідними пасажами долучається права рука, створює таємничу атмосферу переходу до наступного розділу — розробки (ц. 6). Тут спершу видозміни стосуються побічної партії (фагот); кларнет веде протискладення, фортепіано проводить імітації. У наступній фазі розробки виразно звучить головна партія у збільшенні (фортепіано *solo f*, ц. 8 тт. 1–4). Змінена за характером із грайливо-скерцозного на триумфуючий, вона переходить до кларнета і викладена на фоні широких арпеджіо у фагота і фортепіанних акордів *arpeggiato*. Реприза *Piu mosso* (ц. 9 т. 9) починається з фрагментів головної партії у кларнета і фагота, повністю вона з'являється пізніше (ц. 10 тт. 1–6, ц. 11 тт. 1–2). Наступна, сполучна партія (дует кларнета і фагота) органічно приводить до побічної партії (ц. 12), яка звучить у кларнета із новим протискладенням (фортепіано); фагот проводить імітації. Заключна партія (ц. 13 т. 10) підводить до останніх трьох тактів, які побудовані на матеріалі інтермедії. Відбувається трансформація музичного матеріалу: таємниче *solo subito p* у партії фортепіано (ц. 5) перетворюється на яскраве *ff* у партіях всіх інструментів.

II частина — *Moderato non troppo* — написана у простій двочастинній формі та починається монологом фагота *solo p*. Він має заглиблено-філософський характер; мелодичний рух іде за принципом «хреста» (коливання від основного тону). Виразне звучання фагота у низькому регістрі великої октави має тьмяно-таємниче забарвлення. Секундова інтервалака його руху, плавний кульмінаційний підйом до *f*, паузи, які розділяють речення, низхідний поступ мелодії створюють атмосферу очікування появи наступного учасника — кларнета. Діалог фагота з кларнетом у низькому регістрі, що побудований за принципом комплементарної поліфонії, іде неспішно. Фортепіано долучається лише у т. 42 (ц. 3), його партія заснована на арпеджіо по звуках септакордів *D-dur, fis-moll, E-dur*. Ці акорди доповнюють діалог і, як відгук на них, змінюється напрям руху духових інструментів: їхні тематичні лінії викладаються послідовно-імітаційно (4 т. перед ц. 4). На кульмінаційній точці розвитку звучить фортепіано з септакордом *D-dur arpeggiato f*. У репризі *a tempo* (ц. 5) тема виникає у партії кларнета, фагот проводить канонічну імітацію, а згодом — у ц. 6 — протискладення. Вступ фортепіано (ц. 7, кода) з акордовим викладом надає всій фактурі більш насиченого тембрального забарвлення.

Фінал — *Allegro scherzando* — написаний у тричастинній формі  $(A+B+C+B)+D+(A+B+C+B)$ . Його образне спрямування автор вирішив у гумористичному плані, використавши тематизм танцювального характеру, який у тембрі фагота набирає незграбності та створює гумористичний

ефект. Фінал розпочинається із 4-тактового фортепіанного *solo*, яке вводить слухача у грайливо-жартівливий настрій. Це *solo* цікаве з погляду ладо-тональних особливостей — розширена тональність на основі центру «a» (низький II ступінь, високі VI та VII ступені), мажорне звучання «*fis*» у партії правої руки. Вступ фагота (т. 5), а згодом і кларнета (ц. 1 т. 1) перетворюють фортепіанне *solo* на остінатну ритмічну основу-супровід, що залишається незмінною протягом 12 тактів. Проведення першої теми (А) доручено фаготу (*staccato mf*), він природно продовжує фортепіанний виклад; політональність підсилює гостроту дисонуючих *staccato* (фагот звучить в *Des-dur*, фортепіано — в «a»). Кларнет *mf* вступає на синкопі (ц. 1 т. 1), виникає дует духових інструментів, в якому фагот викладає тему, кларнет — її імітаційне синкоповане проведення (із запізненням на одну вісімку), фортепіано продовжує остінатний супровід. Ритмічний унісон всіх трьох інструментів настає у ц. 2 (тт. 1–3) — цей епізод виконує роль сполучника. Виклад другої теми (В, ц. 2 тт. 4–7) розподілено між партіями кларнета і фагота, а фортепіано має акомпануючу роль. Ця тема за характером (жвавим, енергійним) не контрастує з першою; вона, радше, відрізняється тембровим різнобарв'ям: її мотиви розділені почергово поміж кларнетом і фаготом, а в другому проведенні (ц. 3 тт. 1–4) ще й фортепіано відповідає імітаційними репліками. Невеличкий епізод, в якому кларнет *mf* проводить нову активну тему, а фагот акомпанує (ц. 3 тт. 5–8), є завершальним у першому розділі усієї форми фіналу. Повторення другої теми (ц. 4 тт. 1–4) постає більш інтенсивним внаслідок прийому *stretta*. Фанфарне проведення фортепіано *solo* (ц. 4 т. 5) та синкоповані акорди *fusix* учасників є переходом до теми D (ц. 5 тт. 1–4). Її виклад доручено партії фортепіано у високому регістрі четвертої октави — дуже рідкісному та незвичному для проведення теми. Фагот і кларнет ведуть у терцію низхідну лінію протискладення. Реприза (ц. 7), зберігаючи найхарактерніші риси експозиційного першого розділу, вносить деякі відмінності. Зокрема, тональна основа початку твору «a» перетворюється на «d», дещо збагачується фортепіанна фактура. Кода (останні два такти) цікава єдиним ритмічним синкопованим рухом у партіях всіх інструментів.

Для «Маленького тріо» характерні яскрава мелодійність, структурна чіткість, легкість тембральних барв. I частина має сонатну форму; проведення головної партії розподілено між кларнетом (у супроводі фагота і фортепіано) та фортепіано *solo*. Побічна партія, яку проводить кларнет, має значно більший, ніж головна, обсяг звучання (16 тактів). У розробці побічна партія варіаційно розвивається, переходить до партії фагота. Трансформується також і головна партія: виклад у збільшенні змінює характер з грайливого на триумфуючо-переможний. Автор використовує поліфонічні прийоми розвитку: протискладення, імітації. У II частині розгорнутий монолог фагота, його діалог з кларнетом у низьких регістрах виявляє багатство тембральної палітри духових інструментів. Партія фортепіано, викладена арпеджіо по звуках септакордів, підтримує звучання у вузлових моментах розвитку, тим самим підсилюючи *crescendo*. Фортепіанні арпеджіо рельєфно виділяють мелодичні лінії фагота і кларнета, надають їм більшої тембральної наповненості. Цікаво написаний фінал, який має танцювальний характер; його походження від ритмів та інтонацій українського народного танцю гопак очевидне. Остінатний супровід фортепіано, політональність, яка виникає із вступом фагота, імітаційне синкоповане проведення першої теми у партії кларнета створюють атмосферу доброзичливого гумору. Друга тема не контрастує з першою; вона, розподілена між партіями духових інструментів, відрізняється тембровою різноманітністю.

**Висновки.** У «Маленькому тріо» для кларнета, фагота і фортепіано Олександра Яковчука спостережено прояви тенденції неокласицизму (звернення до жанру тріо, значна роль лінарного мислення, використання поліфонічних прийомів). Разом з тим музична мова твору є напрочуд мелодійною, виразною; автор звертається до метроритміки народного танцю (III частина). Композитор залучив цікавий змішаний інструментальний склад — кларнет, фагот, фортепіано, — доволі рідкісний не тільки в українській, але й у світовій виконавській практиці. «Маленьке тріо» О. Яковчука постає вагомим внеском композитора до скарбниці української камерно-інструментальної музики.

## ДЖЕРЕЛА

1. Асталаш Г. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03/ Г. Асталаш. — Л., 2013. — 20 с.
2. Боровик І. Український камерний ансамбль / І. Боровик. — К., 1996. — 128 с.

3. Волкова Л. Українське фортепіанне тріо 1970–1980-х років в аспекті виконавських проблем : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Л. Волкова. — К., 1997. — 21 с.
4. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли / Т. Гайдамович. — М. : Гос. муз. изд., 1960. — 64 с.
5. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Денисенко. — К., 2006. — 19 с.
6. Дика Н. Творча діяльність українських камерно-інструментальних ансамблів тріо в 60–80-х роках ХХ століття / Н. Дика // Камерний ансамбль: історія, теорія, практика : зб. ст. — Л. : СПОЛОМ, 2002. — Вип. 7: Молоде виконавство. — С. 111–120. — (Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка).
7. Зінків І. Камерно-інструментальна музика // Історія української музики. — К. : Наукова думка, 1989. — Т. 2: Друга половина ХІХ ст. — С. 284–305.
8. Метлушко В. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент в творчості композиторів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Метлушко. — Х., 2014. — 20 с.
9. Омельченко Т. Монологізм як провідна тенденція камерно-інструментальної музики ХХ ст. (на матеріалі сонат для скрипки і фортепіано сучасних українських композиторів) / Т. Омельченко // Київське музикознавство: зб. статей. — К., 2009. — Вип. 30. — С. 153–163.
10. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : моногр. / И. Польская. — Х. : ХДАК, 2001. — 396 с.

## REFERENCES

1. Astalosh, H. (2013). *Evolutsiia fortepiannoi vyrazovosti v kamerno-instrumentalnykh ansambliakh ukrainskykh kompozytoriv ostannoi tretyny XX st. (na prykladi tvorchosti M. Skoryka, Ye. Stankovycha, V. Sylvestrova)* [Evolution of Piano Expression in Chamber-instrumental Ensembles of Ukrainian Composers of the last third of the 20th century (on the example of M. Skoryk, Ye. Stankovich, V. Silvestrov)]. Extended abstract of Candidate's thesis, Lviv, 20 (in Ukrainian).
2. Borovyk, I. (1996). *Ukrainskyi kamernyi ansambl* [Ukrainian Chamber Ensemble]. K., 128 (in Ukrainian).
3. Volkova, L. (1997). *Ukrainske fortepianne trio 1970–1980-kh rokiv v aspekti vykonavskykh problem* [Ukrainian Piano Trio of 1970–1980s in the Aspect of Performing Problems]. Extended abstract of Candidate's thesis, K., 21 (in Ukrainian).
4. Gaidamovich, T. (1960). *Instrumentalnye ansambli* [Instrumental Ensembles]. M.: Gos. Muz. Izd., 64 (in Russian).
5. Denysenko, M. (2006). *Tembrova modalnist u kompozytsii (na prykladakh ukrainskoi instrumentalnoi muzyky ostannoi chverti XX stolittia)* [Timbral Modality in Composition (on the examples of Ukrainian instrumental music of the last quarter of 20th century)]. Extended abstract of Candidate's thesis, K., 19 (in Ukrainian).
6. Dyka, N. (2002). *Tvorcha diialnist ukrainskykh kamerno-instrumentalnykh ansambliv trio v 60-80-kh rokakh XX stolittia* [Creative Activity of Ukrainian Chamber — Instrumental Trio Ensembles in 60–80s of 20th century]. Lviv: SPOLOM, *Kamernyi ansambl: istoriia, teoriia, praktyka: zbirnyk statei*, Vyp. 7: *Molode vykonavstvo*, 111–120 (in Ukrainian).
7. Zinkiv, I. (1989). *Kamerno-instrumentalna muzyka* [Chamber-instrumental Music]. *Istoriia ukrainskoi muzyky*. K.: Naukova dumka, T. 2: *Druha polovyna XX st.*, 284–305 (in Ukrainian).
8. Metlushko, V. (2014). *Klarnet yak solno-ansamblevyi instrument v tvorchosti kompozytoriv XX stolittia* [Clarinet as a Solo-ensemble Instrument in Composer's Works of 20th century]. Extended abstract of Candidate's thesis, Kharkiv, 20 (in Ukrainian).
9. Omelchenko, T. (2009). *Monolohizm yak providna tendentsiia kamerno-instrumentalnoi muzyky XX st. (na materialii sonat dlia skrypky i fortepiano suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv)* [Monologism as the leading trend of chamber-instrumental music of the 20th century (based on sonatas for violin and piano of contemporary Ukrainian composers)]. K., *Kyivske muzykoznavstvo: zb. Statei*, 30, 153–163 (in Ukrainian).
10. Polskaia, I. (2001). *Kamernyi ansambl: istoriia, teoriia, estetika* [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics] [monohrafiia]. Kh.: KhDAK, 396 (in Russian).