

УДК 785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-3>

Олена Іллівна Зінакова
ORCID: 0000-0002-5674-8494

аспірантка кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,
викладач відділу камерного ансамблю та концертмейстерства
Одеського державного музичного ліцею імені П. С. Столярського
lenazinakova90@gmail.com

СЕМАНТИКА КАМЕРНОСТІ В СТИЛЬОВИХ ПРОЯВАХ ЯНА ФРЕЙДЛІНА

*Метою роботи є дослідження творчості Яна Фрейдліна в контексті здобутків одеської композиторської школи, яка народила плеяду талановитих митців, кожен з яких йшов неповторним творчим шляхом, обираючи унікальні жанрово-стильові шляхи у вираженні власних художніх намірів. Звернення до творчості Яна Фрейдліна обумовлено тим, що у сучасній музикознавчій науці та музичній виконавській практиці існують певні «білі плями» стосовно періодизації творчості композитора та визначення певних жанрових пріоритетів, притаманних конкретному творчому періоду. В роботі зроблений акцент на камерно-ансамблевих творах композитора, написаних в різні етапи його життєвого шляху; досліджуються стильові прояви камерності як смислової концентрації на глибинно-психологічних шарах людської свідомості та окреслюються індивідуально-стилістичні засоби художнього вираження авторських задумів. Проводиться текстологічно-виконавський аналіз творів: «Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано, Концерт «Готичні вітражі» для шести виконавців (написаних в одеський період), а також Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано (створеного в еміграції). У дослідженні семантики камерності в опусах Яна Фрейдліна увагу фокусовано на художньо-стильових засобах, які запропоновані автором як мобільні, тобто уможливають смислово варіантність відтворення виконавцями художньої авторської ідеї твору. **Методологія роботи** поєднує аналітичний, історичний, культурологічний, виконавсько-текстологічний методи дослідження. **Новизна роботи.** Вперше творчість Яна Фрейдліна розглядається з точки зору семантичних проявів камерності; досліджуються композиційні та художньо-виразові засоби їх відтворення; вивчаються маловідомі етапи творчості композитора, досліджуються камерно-ансамблеві твори, які раніше не ставали предметом виконавського та музикознавчого аналізу. **Висновки.** Камерна інструментально-ансамблева музика*

Я. Фрейдліна є прикладом глибокого занурення автора до особистісно-психологічних шарів людської свідомості: композитор презентує не тільки певний музично-психологічний образ, а й договориє/домальовує життєву історію свого персонажу. Музика Яна Фрейдліна потребує як від виконавців, так і від слухачів певної підготовленості, оскільки джерелами натхнення для композитора є література, архітектура, живопис. Не випадково більшість камерно-ансамблевих творів композитора мають програмну назву, що дозволяє виконавцям/слухачам ставати співучасниками сюжетної драматургії. Його довіра до виконавців, впевненість, що високий естетичний смак музикантів відайде гармонійне рішення в епізодах *ad libitum*, де композитор відпускає їхню художню фантазію, дозволяє виконавцям створювати композицію в процесі виконання («тут і зараз»). Це певною мірою спрямовує до традицій барокового періоду, коли виконавець поставав співавтором твору, і збільшує вагомість виконавського фактору в процесі втілення авторського задуму, оскільки саме від виконавця значною мірою залежить концепційно-кульмінаційний етап художньої реалізації.

Ключові слова: камерно-ансамблева творчість Яна Фрейдліна, семантика камерності, програмність, інструментально-ансамблеве виконавство.

Zinakova Olena Ilivna, Postgraduate Student at the Department of Chamber Ensemble of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Lecturer at the Department of Chamber Ensemble and Concertmaster of the Odesa State Music Lyceum P. S. Stolyarsky

The semantics of chamberliness in Jan Freidlin's stylistic manifestations

Research objective. The purpose of the work is to study the work of Jan Freidlin in the context of the achievements of the Odessa School of Composers. This school gave birth to a constellation of talented artists who chose unique genre and style paths in expressing their own artistic intentions. Turning to the work of Jan Freidlin is due to the lack of periodization of the composer's work and the definition of certain genre priorities inherent in a specific creative period in modern musicology and musical performance practice. The work focuses on the chamber-ensemble works of the composer, written in different times; stylistic manifestations of chamberness as a semantic concentration on deep psychological layers of human consciousness are investigated and individual stylistic means of artistic expression of the author's ideas are outlined. The textual and performance analysis of the works: "Sonata in Three Sheets" for violin and piano, Concerto "Gothic Stained Glass" for six performers, as well as Trio No. 2 for violin, cello and piano is carried out. In the study of the semantics of chamberness in the works of Jan Freidlin, the attention is focused on artistic and stylistic means, which are proposed by the author as mobile, that is, they enable the semantic variability of the reproduction of the author's artistic idea by the performers. **The methodology** of the work combines analytical, historical, cultural, performance-textological research methods. **The novelty of the work.** For the first time, the works of Jan Freidlin is considered from the point of view of semantic manifestations of

chamberness; compositional and artistic expressive means of their reproduction are investigated; little-known stages of the composer's work are studied, chamber-ensemble works that were not previously the subject of performing and musicological analysis are studied. Conclusions. J. Freidlin's instrumental and ensemble chamber music is an example of the author's immersion into the personal and psychological layers of human consciousness: the composer presents not only a certain musical and psychological image, but also describes the character's life story. Jan Freidlin's music requires a certain level of preparation from both performers and listeners, as sources of inspiration for the composer are literature, architecture, and painting. It is not by chance that most of the composer's chamber-ensemble works have a program title, which allows performers and listeners to become complicit in the dramatic story. The composer's trust in the performers allows the performers to create a composition in the process of performance ("here and now"). This directs us to the traditions of the Baroque period, when the performer appeared as a co-author of the work, and increases the importance of the performance factor in the process of realizing the author's idea, since it is the performer who largely depends on the conceptual and culminating stage of artistic realization.

Key words: *chamber-ensemble work of Jan Freidlin, semantics of chamber music, music program, instrumental-ensemble performance.*

Актуальність. Одеська композиторська школа народила багато талановитих митців, кожен з яких йшов неповторним творчим шляхом, обираючи унікальні жанрово-стильові шляхи у вираженні власних художніх інтенцій. За часи формування одеська композиторська школа пройшла декілька етапів: біля витоків стояли видатні музиканти, учні М. Римського-Корсакова – В. Малішевський (перший ректор Одеської консерваторії), П. Молчанов та В. Золотарьов, завдяки яким на ґрунті композиторського та музикознавчого відділень Одеської консерваторії була сформована учбово-педагогічна база для подальшого розвитку професійної композиторської школи; наступні покоління мали змогу навчатися або у самих засновників одеської композиторської школи, або у їхніх учнів. Значні творчі досягнення одеської школи надали можливість створити у 1937 році одеську композиторську організацію, головою якої став М. Вілінський (учень В. Малішевського); до організації увійшли К. Данькевич, О. Коган (учні В. Золотарьова), С. Орфеев, Л. Гуров, трохи пізніше – Т. Сидоренко-Малюкова. В 60-х роках ХХ століття яскраво засяяв талант О. Красотова (учня Т. Сидоренко-Малюкової).

До плеяди молодих одеських композиторів, які збагатили українське музичне мистецтво новими жанрово-стильовими

підходами, увійшов і композитор Ян Фрейдлін, випускник ОДК імені А.В. Нежданової (клас О. Л. Когана, учня В. Золотарьова). У 70–80 роках Ян Фрейдлін очолював теоретичний відділ ССМШ імені П. Столярського, викладав теорію музики та композицію, одночасно вів клас композиції в одеській консерваторії. З 1990 років Я. Фрейдлін працював у музичній академії Тель-Авіва (Ізраїль) та в музичному коледжі “Lewinsky College of music”.

Твори яскравого та талановитого композитора одразу привернули увагу виконавців та музикознавців; вони знайшли своїх прихильників як в Україні, так і за кордоном, були видані в США та багатьох країнах Європи, де постійно виконуються на різних концертних просторах.

Творча скарбниця композитора охоплює велику кількість різноманітних музичних жанрів – симфонічних, концертних, камерних. Ян Фрейдлін є автором чотирьох симфоній, яскравого твору «Весняні ігри» для двох струнних оркестрів та ударних, фортепіанних концертів, «Рапсодії для струнних» та численних творів для фортепіано та камерних ансамблів. Резюмуючи свої емоційні та художні враження від знайомства з різними національними культурами, на початку 2000-х років композитор написав оркестрову програмну «Сюїту подорожей», яка складається з п'яти так званих психологічних пейзажів: «Шлях в нікуди», «Пейзаж крізь дощ», «Танець листя», «Замерзлий пейзаж» та «Водоспад». Вже саме назви частин твору говорять про тонкий вплив стилістики французького імпресіонізму на композиторський стиль Я. Фрейдліна. Живопис, література, філософія, музика – з цих джерел черпає автор свої художні враження та втілює їх у своїх творах з «виключною цільністю задуму та ясністю його втілення» [5, с. 95]

Наше звернення до камерно-ансамблевої творчості Яна Фрейдліна обумовлено тим, що у сучасній музикознавчій науці та музичній виконавській практиці існують певні «білі плями» стосовно періодизації творчості композитора та визначення певних жанрових пріоритетів, притаманних конкретному творчому періоду. Зокрема, твори, які написані у його одеський період, відомі музичному загалу і досить часто звучали в концертах у 80–90 роки. У зв'язку з від'їздом композитора, одеська музична спільнота на деякий час втратила можливість постійно знайомитися з новими творами Яна Фрейдліна та тримати «руку на пульсі» його творчого натхнення.

У 2000-х роках відновилася творча співпраця композитора з одеськими митцями та встановився зв'язок з одеською публікою: прозвучали нові симфонічні твори у виконанні Симфонічного оркестру Одеської філармонії; камерні опуси тривалий час представляли чудові музиканти ансамблю «Гармонії світу». Також виконавці отримали змогу познайомитися з творами, написаними вже після від'їзду з Одеси – це нові камерно-ансамблеві опуси: Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано (1994), «Музика сутінок» для флейти, скрипки та фортепіано (1997), «Тиха соната» для флейти та фортепіано (2001) тощо.

Одеська публіка та музичні критики могли констатувати, що попри стильові зрушення в композиторській манері, нові образи та композиційні прийоми, творчий імпульс Я. Фрейдліна не змінився із виїздом з рідної Одеси – камерність як провідний засіб художнього мислення залишилася притаманною його інструментально-ансамблевим творам.

Метою нашої роботи є дослідження семантики камерності в інструментально-ансамблевих творах Яна Фрейдліна як філософської концентрації на глибинно-психологічних шарах людської свідомості та окреслення індивідуально-стилістичних засобів художнього вираження авторських інтенцій.

Новизна роботи. Вперше творчість Яна Фрейдліна розглядається з точки зору філософсько-психологічних інтенцій камерності, вивчаються маловідомі етапи творчості композитора, досліджуються камерно-ансамблеві твори, які досі не ставали предметом виконавського та музикознавчого аналізу.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці ХХ століття науковцями відзначається суттєве розширення меж традиційного поняття камерності, що веде до підсилення уваги до виконавських аспектів камерної творчості як генетично закладеної традиції виконавсько-ансамблевої свободи у відтворенні художнього змісту інструментально-ансамблевої музики [4, с. 105]. Досліджуючи категорію камерності як цілісну семантичну структуру, Л. Повзун зазначає, що смислова цілісність камерності утворюється складним художньо-комунікативним конструктом «автор – твір – виконавець – ансамбль – акустичний простір – слухач», дія якого сприяє примноженню смислів з безперечним правом першості семантичного авторського вмісту та художнього виконавського відтворення. Структурно-смислові шари взаємодіють,

активізуючи смислові інтенції твору та інтелектуальний потенціал виконавців, формуючи «екзистенційний мікст» змісту [4, с. 3]. Вивчаючи семантику камерності в творчості Яна Фрейдліна, ми акцентуємо увагу на художньо-стильових аспектах, які запропоновані автором як мобільні, що уможливорює смислову варіантність відтворення виконавцями художньої авторської ідеї твору.

Камерно-інструментальна музика представлена в творчості Я. Фрейдліна багатим жанровим переліком – це ансамблеві склади з різноманітним кількісним та тембральним наповненням; найбільшу популярність серед виконавців отримали: Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано, «Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано, сюїта «Лісові картини» для скрипки та фортепіано, Соната для віолончелі та фортепіано, Сонатина для кларнета та фортепіано, «Готичні вітражі» для шести виконавців (флейта, фортепіано та струнний квартет).

Показово, що більшість творів автор наділяє програмною назвою, спрямовуючи художню фантазію виконавців та слухачів до певного образного змісту. Заглиблення в психологічно-особистісні шари людської свідомості, що є провідною ознакою семантичних проявів камерності, є притаманними авторському світогляду і в кожному з його творів проявляється особливими засобами художнього вираження.

«Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано Я. Фрейдліна, створена в 1985 році, одразу стала улюбленою серед виконавців і досі продовжує звучати на філармонійних та концертних сценах.

Соната створена за новелою Анрі Барбюса «Ніжність», лаконічною за формою та надзвичайно психологічно-глибокою за змістом. В основу сюжету покладено майже детективну історію, в якій листи закоханої жінки до предмета свого кохання були написані перед її самогубством. Отримувач мав поступово, через багато років, дізнаватися, що його кохана вже давно пішла з життя.

Це п'ять листів жінки до свого коханого, з яким вона була вимушена розлучитися. Перший лист герой твору отримує на другий день після розлучення (25 вересня 1893 року), другий – через рік, третій – ще через п'ять років, четвертий – в 1904 році. І тільки з останнього листа, написаного, як і інші, одночасно з першим, ми дізнаємось, що героїні сюжету вже

20 років немає серед живих – вона добровільно пішла з життя на другий день після розставання з коханим. Її листи пересилали йому «вірні та шанобливі руки» [2] протягом багатьох років.

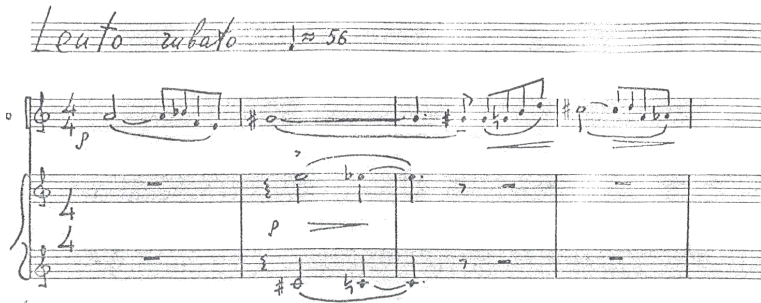
Тримаючи інтригу, автор новели нічого не розповідає про життя цієї жінки, надаючи читачу можливість «домалювати» життєві обставини та події, які спричинили такий трагічний фінал. Автор надає можливості читачу, а, відповідно, композитору та виконавцю, наділити героїв певними рисами характеру, образними характеристиками.

Новела А. Барбюса «Ніжність» – це саме листи його героїні, про яку сам автор нічого не розповідає читачам. Ми майже нічого не знаємо про жінку, яку невідомі непереборні обставини змусили розстатися з коханим: ні її вік, ні умови життя, ні що саме стало між неї та її коханим. В своєму зверненні до нього вона називає його «дорогим маленьким Луї», а розлучення необхідно для того, щоб він зміг «почати нове життя». З цього можна зробити висновок, що він був зовсім молодим чоловіком, а вона вже досить дорослою жінкою. Вона пише листи, «сидячі за нашим столом, оточена нашими речами, в нашому чарівному куточку». Героїв новели могли розділяти не тільки роки, а й будь які обставини життя (наприклад, її тяжка хвороба).

Перед читачем постають чоловік та жінка, їх глибокі почуття любові та жорсткого болю від неминучої розлуки. Вона хоче пом'якшити трагедію їх розлуки та створити ілюзію власної присутності в його житті завдяки листам, які він продовжує отримувати після її смерті. І тільки останній лист розкриває герою новели жорстку правду. Цей лист подолав «величезну відстань у часі, подолав вічність» [2].

«Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано Яна Фрейдліна не є простою ілюстрацією до новели А. Барбюса. Вона передає особливості драматургії літературного твору з її проявами психологічної напруги, гострого душевного болю, станів безнадійності та упадку, страждань від жорстоких обставин життя.

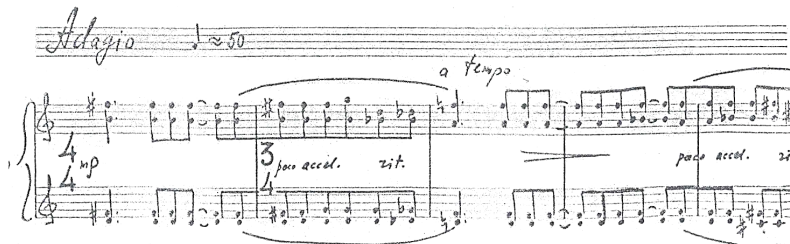
«Лист перший» Сонати – це звертання героїні до свого коханого, спроби переконати його прийняти неминучість розлуки з нею. Це передає речитативна тема скрипки, сповнена гострими інтонаціями.



Ця тема буде звучати в інших частинах циклу, змінюючи свій характер в залежності від сюжетно-драматургічних обставин.

«Лист другий» сповнений гострої експресії, надзвичайної душевної схвильованості. Це яскраво передається сполученням *pizzicato* скрипки та гострих штрихів фортепіано, сплесками контрастної динаміки. Розділ *Sostenuto* миттєво переключає настрій слухача до стану спогадів, а також, як пише героїня в своєму листі, «тих божевільних мрій, неминучих, коли любиш і коли любов величезна, а ніжність безмежна» [2].

Настроями відчайдушності, протесту проти жорстокої долі сповнена третя частина Сонати. Це мабуть ті відчуття, які переживає через багато років коханий героїні. На піку кульмінації всієї Сонати звучить Постскрипtum – хоральне проведення головної теми в партії фортепіано, яка поступово смиренно затихає.



Необхідно відзначити, що при гостро-експресивній наскрізній драматургії циклу окремі його частини відрізняються лаконізмом, логічністю композиції, стрункістю музичних форм.

Характерним стильовим проявом камерності Я. Фрейдліна є Концерт для шести виконавців (флейта, фортепіано та струнний квартет) під назвою «Готичні вітражі» (1985 рік). Цей твір закарбовує авторські враження від храмів епохи готики – їх архітектури, внутрішнього вбрання, музики, яка звучала під їх склепіннями. Але перш за все – це враження від готичних вітражів, коли сонячні промені проникають крізь їх багатобарвність у внутрішній простір храму, і в сполученні з музикою, що звучить під величними склепіннями, створює неповторну емоційну атмосферу.

Окремо треба відзначити особливі колористичні прийоми, які застосовує автор для втілення духу готичної епохи. Це перш за все «музика дзвонів», яка передається засобами фортепіано, а також «співи без слів», які доповнюють звучання інструментів. Подібні художні прийоми автор використовував і в інших своїх творах, наприклад в Тріо №2 для скрипки, віолончелі та фортепіано:

«Готичні вітражі», Куранти

Тріо № 2, II частина

Цикл «Готичні вітражі» складається з трьох частин-«вітражів», кожна з яких в свою чергу поділена на розділи, в яких можна спостерігати спірання на певну жанрову основу. Я. Фрейдлін звертається до жанрів, які існували в західноєвропейській музиці в Середні віки: від ранньої готики XII століття до XVI століття (високий Ренесанс). В цей період

виникають такі жанри духовної музики, як гімн, мотет, меса, відбувається «розвиток одноголосся в напрямку гетерофонії, контрапункту, імітаційної поліфонії, мажоро-мінорної тональної організації...» [5, с. 101].

Для назв частин композитор обирає різні, відмінні композиційні прийоми письма, кожен з яких відповідає певному художньому звуковираженню-ефекту. Зокрема, частини першого «Вітража» мають такі назви: Куранти, Секвенція, Діафонія, Хорал та Антифон (*антифон* — в перекладі з грец. «музика, що звучить у відповідь іншим жанрам»; *діафонія* — в перекладі з грец. «дисонанс», термін, який у Середні віки був науковою назвою багатоголосного співу і також мав назву «органум»).

У другому «Вітражі» композитор поєднує в єдиному тематичному розгортанні різні жанри, зокрема, Балада, Пастурель, Рондо змінюють одне одного. Баладу (від лат. ballo «танцюю») Я. Фрейдлін трактує як жанр пісенно-танцювального жвавого характеру (*Allegro energico*), як це було прийнято в Середні віки у романських народів. Також у цьому розділі звучать Пастурель (від французького *pastourelle* «пастушка»), що було різновидом любовних пісень трубадурів та Рондо як коло з незмінним/змінним повтором рефренів.

В третьому «Вітражі» після Курантів, які створюють певну смислову арку з першою частиною твору, звучить Ричеркар (італ. *ricercare* «шукати»), що передбачає імпровізаційність фактурного викладу, в середині якого народжуються риси майбутньої фуги, такі як однотемна імітаційна форма, тоніко-домінантові співвідношення, стрети, збільшення, зменшення, звернення руху теми.

Таким чином, цикл «Готичні вітражі» можна розглядати як своєрідну композиційну інтроспективу до жанрів старовинної музики, які трансформуються крізь призму свідомості та світогляду сучасної людини.

Камерні твори Яна Фрейдліна знайшли емоційний відгук не тільки у вітчизняних музикантів, але й стали співзвучними виконавцям багатьох країн світу. Наприклад, у травні 1998 році у Парижі на Міжнародній радіо-трибуні прозвучало Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано Я. Фрейдліна. Цей твір був написаний у 1994 році та присвячений пам'яті відомого режисера Андрія Тарковського. Експресивна естетика Тарковського з образами зруйнованого внутрішнього

світу людини, повернення від гармонії до хаосу, самотності людини у чужому оточенні інших світів, безумовно, перегукується зі звуковими образами Тріо № 2 Я. Фрейдліна.

Тріо складається з семи достатньо лаконічних частин, об'єднаних тематичним задумом. Кожна частина перетікає в іншу (*attacca*), не відокремлюючись традиційними каденціями. І частина *Prologue* першими же дисонантними протестуючими вигуками одразу вводить слухача у надзвичайно емоційно-схвильований стан.

The image shows the beginning of the Prologue from Trio No. 2 by J. Freydlin. It consists of three staves: Violino (Violin), Cello, and Piano. The tempo is marked *Agitato* and the time signature is 12/8. The key signature has one flat (B-flat). The music starts with a *ff* (fortissimo) dynamic. The Violino and Cello parts feature dissonant intervals and a driving, rhythmic pattern. The Piano part has a complex, syncopated rhythm with triplets and a *Con Ped. sempre* marking. There are various musical notations including accents, slurs, and dynamic markings.

Як символ роз'єднаності людей в сучасному світі, звучать одночасно дві різко індивідуальні теми струнних, кожна з яких має свій ритм, свій динамічний розвиток, своє смислове наповнення. Одночасне звучання двох струнних ніяк не сприймається як дует – так буває, коли двоє людей говорять одночасно, не чуючи одне одного.

The image shows a close-up of the Piano part from the same piece. The tempo is marked *molto zabato*. The music features a complex, syncopated rhythm with triplets and a *ff* (fortissimo) dynamic. The key signature has one flat (B-flat). The piano part is characterized by sharp, rhythmic chords and a driving, syncopated pattern.

Різкі акорди фортепіано, як сильні удари, вриваються у збуджену музику струнних.

Треба відзначити, що в цьому творі Я. Фрейдлін широко використовує алеаторичні прийоми композиторської техніки – одна музична фраза повторюється нефіксованою кількістю разів (в Тріо часто зустрічається ремарка “Repeat these ca ≈ 16” або інша кількість разів). Сама музична фраза точно виписана автором, тому цей вид алеаторики є обмеженим і має назву «фактурної алеаторики». Таким прийомом композитор передає відчайдушні «пошуки виходу» (у струнних), які перериваються рішучим та впевненим «висновком» фортепіано.

The image shows a musical score snippet with five staves. The top two staves (treble and bass clef) contain a melodic line with a bracketed section labeled '16|' indicating a repeat. The bottom two staves (treble and bass clef) show piano accompaniment with a wavy line and the text 'ca ≈ 16"' indicating a repeated section. The middle staff is empty.

Кульмінаційна нота «до», яка завершує першу частину поступово затихає, плавно переходячи до II частини Тріо – Contemplation (Споглядання). Ми чуємо тихе звучання церковних дзвонів у фортепіано (колеристичний прийом, характерний для Я. Фрейдліна), хорал струнних. Спокійна піднесеність музики цієї частини ніби нагадує слухачеві про звернення до вічного, божественного, де тільки й можливо отримати справжню гармонію думок та почуттів.

The image shows a musical score for a piece titled "II - Contemplation". The score is written for piano and includes several staves. The tempo is marked "Andante". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include "ff" (fortissimo) and "staccato sempre". There are also markings for "attacca" and "Ped." (pedal). The score is in 3/4 time and includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Однак II частина твору знов різко переривається короткою реплікою фортепіано *subito ff*. Ця репліка буде ритмо-інтонаційним зерном III частини Тріо – Expression I. Чітко організуючим началом частини є перш за все пружний ритм. Саме він єднає окремі короткі репліки всіх інструментів. Далі головним ритмічним стрижнем музичного матеріалу стає басове остинато в партії фортепіано.

The image shows a musical score for a piece titled "Expression I". The score is written for piano and includes several staves. The tempo is marked "Andante". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include "ff" (fortissimo) and "staccato sempre". There are also markings for "attacca" and "Ped." (pedal). The score is in 3/4 time and includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

III частина досить велика за формою, але сприймається цілісно саме завдяки невблаганному остинатному ритму, на фоні якого звучать стривожені, відчайдушні репліки інших інструментів. На наш погляд, такий композиційний прийом викликає певні асоціації щодо сучасного світу технічних революцій, у якому все підкорено роботі механізмів і людина не завжди легко знаходить своє місце.

IV частина – Impression. Незвичний тембровий колорит традиційних інструментів в цієї частині передає враження від звучання стародавніх музичних інструментів країн Сходу. Також відразу згадується таке явище східної культури, як мантра – набір звуків, який має резонансний (активуючий), психологічний та духовний вплив на людину. Нідерландський вчений-індолог Фріц Сталь вважає, що мантри виникли

раніше, ніж сформувалися мови. В індуїзмі мантри перетворилися в сполучення науки та мистецтва завдяки тому, що їх мелодії мають математичну структурованість. Партія фортепіано складається тут з однієї «section» (термін Яна Фрейдліна), яка в динаміці *piano* багато разів повторюється на протязі всієї частини. На її фоні архаїчні звуки нібито східних інструментів складають таємничі образи прадавніх часів.

IV частина *Impression* переходить в V частину – *Meditation*. Спочатку відбувається народження терцової інтонації, яка поступово змінює метро-ритмічну пульсацію і стає безперервною і в триольному ритмі набуває характеру зосередженості. На її фоні виникає та дуже повільно розквітає головна тема:

A musical score snippet showing a piano accompaniment and a violin part. The piano part is in the lower register, starting with a *p* dynamic and *dolcissimo* marking. The violin part is in the upper register, starting with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Поступово розширюється її інтервально-інтонаційний та динамічний діапазон звучання, завдяки чому тема набуває більш яскравого тембрального забарвлення.

Завершальний розділ V частини є одночасно переходом до VI частини *Expression II*. Тихі насторожені застигли інтонації раптово перетворюються у вихри в партії віолончелі, в сполученні з вкрай стривоженими короткими репетиційними інтонаціями скрипки та фортепіано. Далі вихроподібний рух віолончелі підхоплює скрипка, і ось вже в обох струнних інструментах летять ці беззупинні вихори. При цьому в партії фортепіано починає проростати тема, з'являючись у важкому нижньому регістрі та немов би ритмічному розширенні, поступово прискорюючи темп, немов нова планета у вихорах космічного хаосу. Розвиток теми ніби відкидають назад грізні вигуки в басу фортепіано. Однак тема поступово

набуває сили, фактура стає чотириголосною, а далі прирощуються нові голоси. Найяскравіший кульмінаційний зліт раптово переривається приголомшливою тишею генеральної паузи. Оразу після цього, немов страшна невідома космічна сила, звучать завивання та похмурі полутонові вібрації струнних в сполученні з грізним гулом в партії фортепіано.

The image shows a musical score for Violin (V-no), Cello (Celle), and Piano (P). The score is in 4/4 time. A box labeled '39' highlights a section of the music. The Violin part has markings for 'Scordatura', 'gliss.', and 'mf'. The Cello part has markings for 'mf' and 'gliss.'. The Piano part has markings for 'fff' and 'con Ped.'. A box highlights a specific passage in the Piano part.

Однак темрява поступово розсіюється, звучання затихає, і ті ж самі полутонові інтонації, але в динаміці *pp* переносять слухача в VII частину Тріо – Epilogue. На фоні, що коливається, в партії фортепіано звучать початкові інтонації теми V частини (Meditation), однак ці інтонації не отримують розвитку, а нібито застигають. А в партії скрипки починає звучати своя, індивідуальна, тема досить холодного колориту (росо vibrato, flautando – ремарки автора). Поступово вона піднімається в високі регістри, нібито відриваючись від інших інструментів.

В завершальному розділі Тріо безперервний рух малих терцій в партії фортепіано розпадається на окремі інтонації, поряд з темою скрипки виникає підголосок віолончелі у незвичному для неї, дуже високому регістрі. Останній раз у фортепіано звучать тихі дзвони, а окремі терцові інтонації сприймаються як тіні. Рух музики повільно завмирає, останні

звуки розчинюються в тиші. Незважаючи на мінорну тональність наприкінці твору, він завершується світлими красками, так званим «світлом в кінці тунелю», який дарує надію.

Надзвичайна смислова та емоційна концентрація, яка насичує драматургію камерно-інструментальних творів Я. Фрейдліна, потребує від виконавців кропіткої інтелектуальної роботи над відтворенням, засобами художньо-інструментальної виразності, глибоких характерних образів з власними життєвими історіями, емоційними або ліричними монологами/діалогами.

Висновки. Камерна інструментально-ансамблева музика Я. Фрейдліна є прикладом глибокого занурення автора до особистісно-психологічних шарів людської свідомості: композитор презентує не тільки певний музично-психологічний образ, а й договориє/домальовує життєву історію свого персонажу. Музика Яна Фрейдліна потребує як від виконавців, так і від слухачів певної підготовленості, оскільки джерелами натхнення для композитора є література, архітектура, живопис.

Не випадково більшість камерно-ансамблевих творів композитора мають програмну назву, що дозволяє виконавцям/слухачам ставати співучасниками сюжетної драматургії. Його довіра до виконавців, впевненість, що високий естетичний смак музикантів віднайде гармонійне рішення в епізодах *ad libitum*, де композитор відпускає їхню художню фантазію, дозволяє виконавцям створювати композицію в процесі виконання («тут і зараз»). Це певною мірою спрямовує до традицій барокового періоду, коли виконавець поставав співавтором твору, і збільшує вагомість виконавського фактору в процесі втілення авторського задуму, оскільки саме від виконавця значною мірою залежить концепційно-кульмінаційний етап художньої реалізації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антропова Г. Драматургічна єдність циклу Яна Фрейдліна «Лісові картини» Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 118.
2. Барбюс А. Ніжність. Київ Мультимедійне видавництво Стрельбицького 2017 URL: <https://ratelib.com/books/51847-nzhnst> (1).
3. Кравченко А.І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століть): монографія. К. НЕАКККІМ, 2015. 216 с.

4. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів : монографія. Одеса : Друкарський дім, 2018. 288 с. (3).

5. Розенберг Р. Одесская композиторская школа: К 100-летию основания и 75-летию Одессой организации НСКУ: [монография] / Римма Розенберг. Одесса: Астропринт 2013. 328 с.: ил. (2).

REFERENCES

6. Ganna Antropova. The dramaturgical unity of Jan Freidlin's series "Forest Pictures". Scientific Bulletin of the NMAU P.I. Tchaikovsky. Vol. 118.

7. Henri Barbusse. «La Tendresse». Kiev, 2017 URL: <https://ratelib.com/books/51847-nzhnst> (in Ukrainian).

8. Anastasia Kravchenko (2015). Cultural dimensions of the chamber-instrumental art of Odessa (end of the 20th – beginning of the 21st centuries): monograph Kiev, 2017 (in Ukrainian).

9. Povzun L. The phenomenon of intimacy in the system of instrumental-ensemble genres: monograph. Odessa: Drukarskiy dim, 2018. 288 s.

10. Rimma Rozenberg (2013). Odessa Composer's School: To the 100th anniversary of the foundation and the 75th anniversary of the Odessa organization of the NUCU: [monograph]. Odessa, 2013 (in Russian).