

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СТИЛЬОВІ КОНСТАНТИ В ТВОРАХ ДЛЯ КЛАРНЕТА
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ**

Магістерська робота

Ващенко Юлії Олександрівни

Науковий керівник:

Кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри

оркестрових духових та

ударних інструментів

Палій Ірина Олегівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Ващенко Ю.О.

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 КЛАРНЕТ В СФЕРІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКУВАННЯ ВІД МИНУЛОГО ДО СЬОГОДЕННЯ.....	8
<i>1.1. Історичний екскурс: поява перших творів для кларнета, розвиток, композиторські цілі та виконавські реалізації.....</i>	8
<i>1.2. Роль кларнета в сучасній системі “композитор-виконавець”</i>	19
<i>1.2.1. Виконавські кларнетні школи в країнах Західної Європи в XX- початку XXI століть.....</i>	19
<i>1.2.2. Кларнет в українському музичному мистецтві</i>	24
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІЗІ	
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ КОНСТАНТИ В ТВОРАХ ДЛЯ КЛАРНЕТА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТОЛІТТЯ.....	33
<i>2.1. Реалізація семантичних амплуа в творах В. Гомоляки (на прикладі Концерту для кларнета з оркестром до мінор)33</i>	
<i>2.2. Втілення художньо-виразального потенціалу кларнета в творчості Є. Станковича (на прикладі Сонати для кларнета соло)39</i>	
<i>2.3. Кларнет в творчості Л. Шукайло.....</i>	46
<i>2.4. Репрезентація акустичних та технічних властивостей кларнета Русланом Каширцевим (на прикладі Концерту в стилі бароко для кларнета та струнного оркестру фа мінор).....</i>	52
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	64
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	70
ДОДАТКИ.....	78

ВСТУП

Актуальність теми. Структуризація української кларнетової музики досі не була цілком дослідженою. Це пов'язано з тим, що першочерговий етап її становлення доволі важко окреслити. Спочатку, кларнет знайшов своє призначення в українській побутовій музиці, однак як інструмент для професійного виконавства ще себе не проявив. Кларнет, порівняно з іншими інструментами, в становленні сольного та професійно-затребованого інструмента, долав доволі специфічний та тернистий шлях.

Науковцями було здійснено багато досліджень стосовно даного інструмента в різних аспектах. Мистецтву виконання на кларнеті присвячено роботи як історичного плану (історія виникнення та еволюція розвитку, як органологічного, так і виконавського — Р. Вовк, В. Носов, наприклад), так і семантичного (В. Громченко). Але в українському музикознавстві аспект розвитку національного кларнетового репертуару не був достатньо досліджений та обрана тема не входила до сфери інтересів ані теоретиків, ані виконавців-кларнетистів.

У музикознавчому доробку налічується багато робіт, в яких досліджуються новітні прийоми гри на кларнеті (В. Алтухов), а також роботи, присвячені аналізу творів для кларнета соло (В. Громченко). Окремі роботи аналітичного напрямку стосовно українських кларнетових композицій можна знайти в монографічних дослідженнях творчості Є. Станковича (О. Зінкевич, Г. Луніна), В. Гомоляки (Ю. Щириця), Л. Колодуба (К. Біла), В. Губаренка (І. Драч) та ін., де вони розглядаються насамперед з точки зору стилевих аспектів, проте досліджень стосовно саме обраних композиторів - В. Гомоляки, Л. Шукайло та Р. Каширцева з чітко систематизованим аналітичним матеріалом кларнетового репертуару - дуже мало. Незважаючи на суто українське явище, творам для кларнета українських композиторів у вітчизняній літературі приділено

недостатньо уваги. Є окремі дослідження конкретних творів для кларнета українського репертуару, наприклад, В. Рунчака, але цим дослідженням не вистачає системності.

Таким чином, актуальність обраної теми полягає в:

- виявленні та систематизуванні стильових констант в творах для кларнета українських композиторів XX-XXI століть;
- необхідності описати та визначити місце кларнета в сучасній картині українського музикування;
- освітленні кларнетового репертуару в доробку українських композиторів;
- структуризації української кларнетової музики.

Мета дослідження — виявити та охарактеризувати стильові константи в творах для кларнета українських композиторів XX-XXI століть та визначити місце кларнета в сфері українського музикування.

Поставлена мета викликає необхідність вирішення низки завдань:

- систематизувати витoki та характер еволюції українського кларнетового мистецтва;
- проаналізувати специфіку місця та ролі кларнета в доробку українських композиторів.
- виявити стильові засади мислення українських композиторів XX — XXI століть;
- здійснити композиційно-драматургічний аналіз вибраних творів для підкреслення окремих стильових рис композиторів;
- охарактеризувати специфіку семантичних амплуа кларнета в українському музикуванні.

Об'єктом дослідження є кларнетове мистецтво в українському музикуванні XX — XXI століть;

Предмет — стильові константи в творах для кларнета українських композиторів XX-XXI століть;

Аналітичний матеріал дослідження складають твори для кларнета українських композиторів В. Гомоляки, Є. Станковича, Л. Шукайло та Р. Каширцева.

Методи дослідження. Концепція даної роботи передбачає використання наступних **методів**:

- *стильовий* - визначає специфіку індивідуального мислення композитора та трактування кларнета, як інструмента з широкими виразними та технічними можливостями;
- *жанровий* — необхідний для того, щоб охарактеризувати типові закономірності музичної семантики та структури творів для кларнета;
- *історичний* - виявляє розвиток та роль кларнета, в тому числі і в творчості українських композиторів;
- *інтонаційний* - розкриває специфіку різних способів музикування (фольклор - академічна музика);
- *структурно-функціональний* - уточнює композиційно-драматургічні особливості музичних творів;
- *інтерпретаційний* - спрямований на розкриття особливостей трактовки виконавських засобів виразності та демонструє артикуляційні засоби гри на кларнеті, що використовуються також і в українському фольклорі;
- *органологічний* – дозволяє виявити риси звукообразу кларнета та особливості його втілення українському фольклорі;
- *системний* - необхідний для виявлення та упорядкування еволюції кларнетової музики та стильових тенденцій в контекстах сучасної української культури.

Теоретичну базу магістерської роботи складають наукові дослідження, які можна згрупувати за наступними категоріями:

- роботи, присвячені вивченню питань з музичної форми, жанру, стилю та композиторсько-виконавської комунікації: Л. Кияновська [31], І. Коханик [35], В. Москаленко [41], І. Тукова [57], Л. Опарик [45], Л. Очеретовська [46], С. Шип [60];

- дослідження, що стосуються українського музичного мистецтва: І. Драч [23], [24], А. Поставна [51], О. Злотник [28], П. Дрозда [25];
- дослідження творчості українських композиторів: І. Проців[52], М. Громченко[19], [20], [21], В.Слупський [53], Н. Жайворонок [27];
- роботи, що стосуються історії та теорії і практики виконавського мистецтва духових інструментів: В. Апатський [3],[4],[5], В. Богданов [8], І. Гишка [18], В. Посвалюк [50], О. Овчар [44], І. Палійчук [47];
- роботи з історії, теорії та практики виконавства на кларнеті: В. Алтухов [2], В. Громченко[19], Р. Вовк [14], [15], З. Буркацький [11], [12], [13], В. Метлушко [39], [40], А. Райс[70];
- дослідження з проблемних питань оркестровки та психоакустики: С. Адлер [62], Е. Дюкас [64] , Д. Ховард [65].

Наукова новизна роботи: в магістерській роботі **вперше:**

- охарактеризовано місце кларнета в сучасній системі українського музикування;
- запропонован композиційно-драматургічний аналіз творів В. Гомоляки, Є. Станковича, Л. Шукайло та Р. Каширцева;
- систематизовані та виявлені стилістичні константи у обраних композиорів;
- освітлено кларнетовий репертуар в доробку українських композиторів;
- проаналізовано хронологічний шлях та становлення кларнета як затребованого інструмента.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів.

Робота має бути корисною для викладачів класу кларнета вищих навчальних закладів, для виконавців, що бажають опанувати певні твори, в курсах лекцій з методики виконавства на дерев'яних духових інструментах, в окремих пунктах курсу з культурології та української музики.

Апробація отриманих результатів дослідження. Результати дослідження було оприлюднено автором в усних доповідях на двох наукових конференціях: «Магістерські читання» до 105-ліття ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків,

ХНУМ, грудень 2022 року); IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні (Харків, ХНУМ, травень 2023 року). За матеріалами магістерської роботи підготовлено текст наукової статті.

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів (8 підрозділів), висновків, списку використаних джерел (налічує 70 примірників, з них 8 — англійською мовою) та додатків. Загальний обсяг роботи складає 97 сторінок, з яких основного тексту — 68 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КЛАРНЕТ В СФЕРІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКУВАННЯ ВІД МИНУЛОГО ДО СЬОГОДЕННЯ

1.1. Історичний експурс: поява перших творів для кларнета, розвиток, композиторські цілі та виконавські реалізації

Як відомо, кларнет відноситься до групи дерев'яних духових інструментів лінгвального типу (тобто з використанням тростини). Історія цього інструмента свідчить про те, що він увійшов до європейської музичної практики порівняно пізно, та це не завадило йому набути популярності в якості солюючого інструменту. Кларнет має широкий спектр мелодійних можливостей, насичений тембровою палітрою на усіх регістрових ділянках. Завдяки цьому інструмент здатен відтворювати лірично-кантиленну сферу, а середній регістр його насичений бархатистими тонами, з глибинними та проникливими обертонами. В перевазі інструменту є й те, що на ньому можна виконувати достатньо віртуозно-технічні колоратури, саме в XIX столітті майже усі твори для кларнета були насичені блискучими фіоритурними вставками, таким чином, композитори демонстрували віртуозні можливості кларнета, також в цей час значно виросла виконавська майстерність.

Верхній регістр кларнета є найчастіше затребуваним серед композиторів у концертах і симфонічних творах, адже його яскраве звучання здатне «прорізати» оркестрову палітру різноманітних тембрів. Це вплинуло на те, що кларнет став лідером в сімействі дерев'яних духових інструментів. Перший сольний концерт для кларнета in D з оркестром, створив французький композитор Й. Мольтер. Буркацький З. зазначив, що: «концерт відрізнявся досить високими вимогами до виконавця-соліста, так як в ньому фігурував виключно високий регістра» [13, 139 с.]. Згодом найпопулярнішим інструментом для сольних творів став кларнет строю Bb, так як його тембральні барви набагато милозвучніше і краще сприймаються на слух та гармонічніше поєднуються в ансамблі із різними інструментами.

Важливу роль у становленні жанру кларнетового концерту відіграли митці Мангеймської капели, і на сьогоднішній день одним з неперевершених зразків концертної музики для кларнета є Концерт in B зі струнним оркестром Я. Стаміца, створений в 1767 році. Даний твір донині викликає великий інтерес з боку артистів, адже в музикознавчій літературі зазначається, що майстерність концерту проявляється у володінні класичної тричастинної структури у багатстві звучання партитури, у максимальному показі технічних і виражальних можливостей кларнета. Цю традицію продовжив син композитора Карл, і в його творчому доробку є 11 сольних концертів і 2 подвійних для кларнета з оркестром.

Звучання кларнета стало затребуванішим по всій Європі, його почали частіше використовувати як солюючий інструмент в концертному жанрі, так як інструмент відрізнявся яскравим звучанням, і міг скласти гідну конкуренцію оркестровій партії.

Досить часто саме кларнетисти безпосередньо впливали на композиторську діяльність, оскільки музиканти потребували нових і популярних п'єс для виконання, а композиторам було корисно для їх діяльності дослідити глибину можливостей цього інструменту. Наприклад, А. Штадлер (кларнетовий віртуоз) плідно працював із В. Моцартом, в результаті чого з'явився найвідоміший кларнетовий Концерт *A-dur*. І. Брамс написав свої сонати для кларнета ор. 102 під впливом тісного спілкування із Р. Мюльфельдом. А в творчій діяльності К. М. фон Вебера кларнет став особливим інструментом після знайомства з артистом Г. Берманом [39].

У Франції репертуар кларнетистів був збагачений завдяки щорічним конкурсам в стінах Паризької консерваторії, де переважно звучали великі виразні концертні п'єси для соло духових. Серед цих творів фігурували композиції А. Мессаже «Конкурсне соло» і А. Томазі – Концерт для кларнета. Окрім великих жанрів, французькі композитори зверталися і до створення сонат для дерев'яного духового інструменту з супроводом фортепіано, які належать до числа камерно-ансамблевих жанрів. На такий жанровий вибір,

вплинув інтерес до темброво-кolorистичної сторони інструменту, а також в цей час почали активно відроджувати барочну і раньокласичну стилістику. [57] До їх числа входять сонатні цикли К. Сен-Санса (ор. 167) А. Онеггера, Ф. Пуленка і П. Санкайя. В їх творах поєднуються новаторські принципи і тяжіння до традиційних прийомів формоутворення (лаконічний тричастинний цикл, що базується на принципі контрастного зіставлення), тобто багатство та образно-стилістична багатогранність сонат для кларнета і фортепіано обумовленні різними співвідношеннями між сольними епізодами партії кларнета та фортепіано. Тож виконавцям необхідно відточувати свою гру в ансамблі, уміло розподіляти фразування та відчувати співвідношення динамічних відтінків з урахуванням емоційної сфери в підході до кульмінацій [62].

Що стосується утворення закладів професійної музичної освіти саме в Україні - в 1913 р. на базі музичних училищ у Києві та Одесі відкриваються консерваторії, а в 1917 р. відкривається консерваторія в Харкові. Першими викладачами-духовками в Київській консерваторії були солісти оперного оркестру і викладачі музичного училища - О. Хіміченко (флейта), Л. Хазін (кларнет), С. Дуда (фагот та гобой), Чурікова (валторна), М. Подгорбунський (труба), Фогауер (тромбон). Біля витоків сучасної української духової школи стояли два чудових музиканти, два її достеменних патріархи - А. Ф. Проценко та В. М. Яблонський. Саме їхня праця визначила майбутні успіхи української духової школи [44].

Незадовго до війни спостерігалось підвищення вимог щодо рівня навчання музикантів, виконавців на духових інструментах України. Збільшувалася мережа початкових та середніх навчальних закладів, зростали вузькі духові класи. Розроблялись нові навчальні плани, розширювався педагогічний контингент. Відповідно до нових планів кожний студент духовик мав підготувати чотири концертні програми на рік. Усі твори повинні були виконуватись напам'ять. Були введені оркестровий клас та клас камерного

ансамблю. З того часу починається регулярний випуск висококваліфікованих кадрів з усіх духових спеціальностей.

У передвоєнні роки було організовано і проведено 2 всесоюзні конкурси. У 1935 році - змішаний (приймали участь різні спеціальності: відділ струнних, відділ фортепіано тощо), у 1941 році - власне для виконавців на духових інструментах. Перші повоєнні десятиріччя у світовому духовому виконавстві ознаменували період бурхливого розвитку, який не без підстав називають «епохою відродження духових інструментів» [5]. Після тривалої перерви духові інструменти повертаються на сольну концертну естраду, де вони з успіхом конкурують з такими традиційно-концертними інструментами, як фортепіано, скрипка та віолончель. Вагоме місце духові інструменти займають в оркестрі та камерному ансамблі. Нині серед усіх видів музичного виконавського мистецтва духове виконавство є найдинамічнішим і розвивається дуже швидко. Сьогодні за рівнем духового виконавства можливо, значною мірою, зробити висновок про рівень усієї музичної культури того чи іншого народу.

Духове виконавство України у повоєнний час також розвивалося швидкими темпами. Починають працювати симфонічні оркестри оперних театрів Києва, Одеси, Харкова, Донецька, Дніпра, Держоркестр та Симфонічний оркестр радіотелебачення, симфонічні оркестри Донецької, Хаківської, Одеської та інших філармоній, починається підготовка кваліфікованих кадрів у духових класах п'яти музичних вищих навчальних закладів, тридцяти трьох музичних училищ, більш як дев'ятисот дитячих музичних шкіл України [5]. Але довгий час українські духовики не мали ніяких творчих контактів із зарубіжжям. Міжнародна ізоляція негативно вплинула на українську духову школу. Однак одразу по війні ідеологічна блокада дещо послабилася. В Україну стали приїздити зарубіжні Симфонічні та духові оркестри, різноманітні камерні ансамблі та відомі солісти-духовики. Наша молодь і викладачі отримали можливість знайомитися з представниками

кращих духових шкіл світу — німецької французької, американської, англійської, італійської, чеської.

Нові ідеї щодо виконавства, інтерпретації, які демонстрували приїжджі музиканти, сколихнули українську духову громаду та примусили замислитися, а іноді, навіть, змінювати деякі уявлення, що давно склалися. Суттєво змінилися уявлення про ідеальний звук, про технічні та виражальні можливості духових інструментів, справжня революція відбулась у гобойному та кларнетовому виконавстві, пов'язана з повною модифікацією інструментарію. Із впевненістю у перевазі французької системи над німецькою, музиканти України почали поступово переходити на французькі інструменти. Процес був доволі непростий: доводилося засвоювати нову аплікатуру, виготовляти нові тростини із матеріалів не призначених для цього, та загалом прийняти до вжитку іншу техніку гри тощо. Прогрес духового виконавства проявився не тільки у подальшому розвитку традиційних засобів гри, але й у виникненні нових, нетрадиційних виконавських прийомів та засобів, істотному розширенні самої сфери виражальних можливостей духових інструментів. Перед українськими духовками постав цілий ряд нових проблем: звукові фарби (звукове та динамічне різномаяття) та керування ними, подвійне і потрійне стаккато на тростинних інструментах, колоритні прийоми та засоби виразності, глісандо, портаменто, фрулато, субтони, язикова сурдина, ефект зурни, сморцато, звучання тростини або частини інструмента тощо, алеаторичні можливості духових інструментів, багатозвуччя та поліфонія на одноголосному духовому інструменті, подвійні трелі, акордові трелі, техніка перманентного дихання, шумові засоби виразності, виконавська імпровізація у творах композиторів бароко, імпровізована орнаментика та багато іншого.

Протягом останнього десятиріччя було здійснено значний прогрес в консолідації внутрішніх ресурсів та сил. У 1957 році було засновано Всеукраїнський конкурс виконавців на духових інструментах. З метою підвищення виконавського рівня було запроваджено практику навчання дітей із самого раннього віку на блокфлейті з наступним переходом на основний

інструмент. Талановита музикальна молодь України починає брати активну участь у міжнародних конкурсах духовиків і досягає неабияких успіхів. Наприклад, тільки вихованці кафедри духових та ударних інструментів Національної музичної академії дали Україні понад 120 лауреатів міжнародних, всесоюзних та всеукраїнських конкурсів. А у 1987 році у складі Українського музичного товариства створюється професійна асоціація музикантів-духовиків України. Вона організовує конференції, симпозіуми, концерти, допомагає у проведенні конкурсів, фестивалів та інших заходів [47].

На жаль, у наш час галузь народної творчості переживає складні часи, але активізація сучасного професійного духового виконавства допомагає суттєво розширити сольний та камерний репертуар. Цьому сприяє висвітлення та поширення як нових творів сучасних зарубіжних композиторів, так і видання творів майстрів минулого, які були забуті раніше або взагалі не були відомі. Поступово з'являється більше зацікавленості до духових інструментів серед українських композиторів, таких як Б. Лятошинський, М. Вериківський, В. Гомоляка, В. Губаренко, Л. Дічко, О. Зноско-Боровський, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, Ж. Колдуб, Г. Таранов, І. Шамо та інші. Вони збагачують сольний, камерний та оркестровий репертуар духових інструментів цілою низкою творів.

Найважливішим джерелом української духової школи, що живило завжди буде жити її самобутність - є безцінна скарбниця українського мелосу. Великі сподівання покладаються на сучасних українських композиторів та тільки через тісне співробітництво з ними можливо створити унікальну, самобутню національну духову школу.

В сучасній музикознавчій літературі лише частково фігурують відомості про таке явище, як український кларнетовий репертуар. Даним питанням цікавилися науковці В. Буркацький [11], [12], [13], М. Вовк [16]. Також, з деякими відомостями стосовно національних кларнетових композицій можна ознайомитися в роботі Г. Луніної [38], де авторка розкриває композиційні прийоми Є. Станковича, жанрову палітру творів В. Гомоляки характеризує

музикознавець Ю. Щириця [61], а питання гармонії та логіки композиторського мислення Л. Колодуба відображено в досліді К. Білої [10], монографічний нарис В. Губаренка втілюється у праці В. Дорохина [22].

Отже, розвиток кларнетового мистецтва має в своїй основі два векторних напрямлення: Перший – зумовлений технічними змінами інструменту; Другий – активною співпрацею солістів-кларнетистів із композиторами. Завдяки чому в інструментальній музиці з'являються твори різних жанрів, в яких звучання кларнета постійно набуває нових тембральних характеристик.

З історії мистецтва духових інструментів відомо, що кларнет відноситься до групи аерофонів, тобто інструмент, звук якого залежить від людського дихання, а саме - концентрованого видиху [15]. Перший зразок інструменту був зроблений на основі французької свирелі, і у 1701 році І. Деннер виготовив професійний, схожий на сучасний, кларнет. Таким чином, батьківщиною цього духового інструменту є Німеччина, і саме там виник один із перших кларнетових концертів композитора Й. Мольтера (1696-1765), слід за ним пише концерти Ф. Покорн, як відмічає дослідник А. Райс [70].

Віденський геній В. Моцарт розгледів у кларнеті багату палітру тембральних забарвлень, що спонукало композитора до створення Ля-мажорного Концерта для кларнета з оркестром, який надихнув своєю появою до професійно-віртуозного росту виконавців, а ті, в свою чергу, стали надихати композиторів до створення неперевершених творів для кларнета, які нівелювалися від малих форм, до великих.

В українській композиторській практиці вперше кларнет набув самостійності в творчості Л. Ревуцького, який передав естафету Є. Станковичу та іншим прихильникам кларнетового тембру [38]. Національна сольна практика даного інструменту в творчості вітчизняних композиторів є достатньо молодого сферою, яка потребує спеціального висвітлення, з чим і пов'язаний вибір теми даної магістерської роботи.

У XX столітті процес розвитку тембральної індивідуальності кларнета у всіх його аспектах, особливо через включення спектру типових

інструментальних жанрів та темброво-акустичних характеристик, майже не прогресував. Коли ми розглянемо використання інструмента в різноманітних жанрах, то без сумніву, починати треба з невеликих композицій та інших камерно-інструментальних жанрів, таких як балади, рапсодії, поеми, сюїти, сонати, варіації та інші. А якщо відправною точкою вважати нововіднайдену першу українську кларнетову композицію - «Маленьку баладу» Федора Якименка для кларнета і фортепіано (1902 р.), написану у Петербурзі композитором українського походження, то використання кларнета як сольного інструменту простягається аж до 70-х років - до появи першого українського Концерту для кларнета з оркестром Вадима Гомоляки. Саме в жанрі концерту для певного інструмента, зокрема, кларнета, закладено глибокий потенціал для розкриття виразних та технічних можливостей інструмента крізь призму національного музичного мистецтва [16.]. Яскравим прикладом твору, який висвітлює можливості інструмента і є Концерт для кларнета В. Гомоляки. Але, слід зазначити, що до появи Концерту композитор створив не менш блискучий твір - Рапсодію для кларнета та симфонічного оркестру. Цікавим буде той факт, що через нестачу автентичних композицій саме для кларнета, українські виконавці-кларнетисти користувалися перекладаннями творів з інших інструментів. Це дало їм можливість значно розширити образно-художню сферу і освоїти унікальні можливості цього тембру на індивідуальному рівні. Крім того, кларнет здатен конкурувати зі скрипкою у своїх виконавсько-технічних можливостях. Відправною точкою для створення концерту була відсутність національного репертуару у концертуючих виконавців, в основному духовиків, тому дійсно великою потребою було створення нових творів великої форми, в яких виконавці могли б продемонструвати сучасні можливості інструментів. Тож композитор хотів створити такий твір, який з одного боку демонстрував виразні властивості кларнета, а з іншого - не відходив від романтичної атрибутики концертного жанру. [61]

Значною фігурою, яка зробила надзвичайно важливий вклад у розвиток кларнетового мистецтва та становлення кларнетового звучання є Левко Колодуб - вірцевий митець, діяч, організатор та чудовий педагог. Він був професором кафедри музично-інформаційних технологій НМАУ, членом Академії мистецтв України (2005), Народним артистом України, а також лауреатом премій імені Мар'яна та Іванни Коць, імені Б. Лятошинського та імені М. Вериківського. Як фахівець та професіонал з гри на кларнеті та професійний композитор, він протягом усього свого творчого шляху перманентно звертався до створення оригінальних кларнетових творів у різних жанрах [10].

Зацікавленість сферою його діяльності викликає той факт, що Левко Миколайович Колодуб почав знайомство з музикою саме з духового інструмента, почавши займатися на кларнеті в класі Г. К. Рикова у Харківському музичному лицей-десятиріччі. Наступну професійну музичну освіту він отримав на історико-теоретичному та композиторському факультетах Харківської консерваторії - з 1949 по 1954 роки. У списку камерних творів для дерев'яних духових інструментів, а також різноманітних ансамблів митця є понад 50 позицій, де кларнет відображає широке різноманіття в виконавських контекстах, етнічних та стильових варіаціях. Так, серед камерних творів слід підкреслити «Ескіз в молдавському стилі» , «Сказання» , «Танець» (цей твір увійшов до збірки «Кларнет» і вважається однією з двох виокремлених творцями українських композицій поряд з Рапсодією В. Гомоляки) [14]. Також, для свого наставника Д. Клебанова у 2001 році митець виконав аранжування композиції "Пісня", для виконання на кларнеті та фортепіано.

Унікальною та експериментальною за тембровими складовими є сфера однорідних ансамблів кларнетів, яка налічує безліч творів, прикладами яких можуть слугувати: «Романтична прелюдія» для 4-х кларнетів, 4 п'єси з «Дитячого альбому» для чотирьох кларнетів, Un peu d'impressionne для п'яти кларнетів та бас-кларнета, «Інтермеццо» для п'яти кларнетів та бас-кларнета, а

також п'єса «Вечір» для п'яти кларнетів, бас-кларнета та ударних, і композицію «Троїсті музики» для оркестру кларнетів та ударних. Репертуар для класичних складів дерев'яних духових інструментів складається з таких творів, як Тріо для мішаних ансамблів з участю кларнета, Тріо-соната для кларнета, скрипки та органа, «Гуцульські старосвітські награвання» та «Українські витинанки» для гобоя або саксофона (сольного виконання), кларнетів та ударних. Крім того, композиції для кларнета з оркестром охоплюють різноманітний жанровий спектр, серед яких можна виділити і програмні твори, такі як Поема, Пісня і Танець (1951 р.) та Молдавський танець (1973 р.) для кларнета та симфонічного оркестру, а також Два Концерти для кларнета, камерного оркестру та фортепіано (1995 р., 2004 р.) [56].

Формування унікального тембрального звучання кларнета залежить не лише від проходження шляху опанування різноманітних жанрів для концертного чи камерного виконання, але й від розробки відповідної дидактично-технічної літератури, так званої бази, такої як етюди та вправи, а також наявності різноманітного педагогічного репертуару. На жаль, слід відмітити, що кларнет, як солюючий інструмент, в доробку українських композиторів з'являється доволі рідко, як і дерев'яні духові інструменти загалом. Наприклад дослідник Анатолій Калениченко в розділі «Камерно-інструментальні ансамблі» в «Історії української музики» відмічає дуже невелику кількість композицій створених впродовж 20-30-х років для кларнета, відзначаючи «Поєму» Олександра Зноско-Боровського (1928 р.) для кларнета і фортепіано, а також його Дует для двох кларнетів [59, с. 235]. До ансамблевих творів, де використовується кларнет, можна віднести дві Сюїти для змішаних складів В. Томіліна, камерно-інструментальні ансамблі для дерев'яних духових Л. Ярошевської (включаючи Сюїту «Маленький Мук») та «Скерцо» О. Левича. Також, в якості яскравого прикладу одного з перших зразків української духової музики, слід згадати цикл для дерев'яних духових і фортепіано, створений Б. Лятошинським у 1939 році, до якого входить

блискуча п'єса «Вальс» з кларнетовим соло. У цьому ж році М. Скорульским була створена блискуча дидактична збірка Етюдів. Але слід зазначити, що процес саме стабілізації кларнета як сольного інструмента та його впровадження в українську музику був доволі довгим та тернистим.

В музиці українських митців кларнет почав звучати в якості солюючого інструменту у XX столітті, а стартом популяризації інструменту стала «Маленька балада» для кларнета і фортепіано Ф. Якименка (1902) – маловідомого та незаслужено забутого українського композитора. Ймовірно, твір було написано для його молодшого брата, який грав на кларнеті, згодом відомого українського композитора Якова Степового. Про цей твір згадує Костюк О. в «Історії української музики» [58 с. 244]. Ноти були загублені, та авторів статті вдалося відшукати їх у бібліотеці в Берліні та виконати цей твір. Музика Якименка має відголос імпресіонистичного та неоромантичного начала, але при цьому відчувається тяжіння до мініатюр зі збереженням салонного колориту. Також інструмент знайшов своє відображення в творі «Метелиця» для фортепіано, скрипки і кларнета В. Барвінського, і в «Українській рапсодії» В. Безкоровайного. Твори для кларнета з ознаками орієнтальності можна зустріти у митців О. Зноско-Боровського «Східний танець» (1920 р.). Також, композитори працювали над обробками народних пісень в інструментальних версіях, так, О. Чишко обробив три українські народні пісні для змішаного ансамблю (1934 р.), а у 1943 році Л. Ревуцький пише цикл творів під назвою «Узбецькі пісні».

Безперечно, що кларнет є невід'ємною часткою симфонічної та ансамблевої музики композиторів того часу, але в їхній творчості присутні і сольні кларнетові композиції. Так, у Леоніда Грабовського це «Глас II, заупокійний» (пам'яті Д. Шостаковича) для бас-кларнета соло (1994); у Валентина Сільвестрова – «Містеріозо» для кларнета соло (1996), у Івана Карабиця – блискуча концертна п'єса для кларнета і фортепіано «Диско-хоровод», Віталія Губаренка – «Арія» для кларнета та камерного оркестру. Значно більше уваги приділив кларнета Валентин Бібік. Він автор «Концерту-

симфонії» для кларнета і оркестру (1994), Сонати для кларнета і фортепіано (2004), твору для кларнета соло «Музика нічного міста», а також Квінтету для дерев'яних духових.

Проте композитором, який найбільш плідно розкриває та висвітлює потенціал кларнетового тембру та звучання - є Євген Станкович. Він створив не один сольний твір для цього інструменту, а також в творах композитора кларнет є важливою складовою камерно-ансамблевої та оркестрової музики, написаної в різних жанрах [32].

1.2. Роль кларнета в сучасній системі “композитор-виконавець”

1.2.1. Виконавські кларнетні школи в країнах Західної Європи в XX-початку XXI століть

Шляхи становлення та розвитку національних виконавських шкіл насамперед визначає композиторська творчість. Найбільш яскравою та значною в Західній Європі є сучасна Французька виконавська школа. Духові інструменти займають у культурному житті країни важливе місце. Для них написано велику кількість творів. Кларнет отримав статус широко затребованого інструменту у композиторів, що входять до заміненої “Шістки” - Ф. Пуленка, Д. Мійо, О. Онеггера та інших. Їхня музика, глибоко прониклива, емоційно піднесена, винятково мелодійна та гармонійно барвиста, відображає кращі риси французької національної культури.

Одне з перших місць належить Франсісу Пуленку (1899-1963 рр.). До ранніх творів відносяться - «Негритянська рапсодія» для співаків-солістів, фортепіано, струнного квартету, флейти та кларнета; соната для двох кларнетів та цикл пісень на вірші Г. Аполлінера «Бестіарій, або Кортеж Орфея» (“Le Bestiaire”) для голосу, флейти, кларнета, фагота та струнного квартету. В ці роки стиль музичного письма композитора тільки ще складається. Соната для кларнета та фагота (1922 р.) - є вагомим твором в творчості композитора. Поєднання кларнета і фагота зустрічалося в Бетховена, в його блискучих трьох дуетах для

кларнета та фагота. Пуленк також сміливо використав цю комбінацію інструментів у своєму ансамблі. До 1930-х років творчої діяльності відноситься секстет для флейти, гобою, кларнета, валторни, фагота. Ці твори відображають інтерес композитора до епохи класицизму [66]. Творчість композитора, який теж цікавився звуковиражальними та технічними можливостями кларнета - Даріуса Мійо (1892-1974 рр.) – вирізняється своїм тісним переплітінням із музичним фольклором Провансу. В його творчому доробку знайшли відображення, водночас, різні стилі та композиційні прийоми сучасної музики. Серед творів Мійо для кларнета слід виділити три сонатини: для флейти та фортепіано, гобою та фортепіано, кларнета та фортепіано і два концерти для кларнета з оркестром (1941-1964 рр.).

До програм зарубіжних міжнародних музичних конкурсів входить квінтет К. Ібера для дерев'яних духових інструментів та три короткі п'єси для того ж складу. Менш відомі такі твори композитора: два «Руху» для двох флейт, кларнета та фагота (1923 р.). Серед камерних творів Анрі Томазі відомі його Квінтет для дерев'яних духових інструментів (1952 р.), «Сільський концерт» для гобою, кларнета та фагота (1939 р.), «Корсиканський дивертисмент» для тріо дерев'яних духових (1952 р.) [50]. У нашій країні Томазі знають як автора цілої низки чудових концертних творів для духових інструментів, які вражають технічними та інтонаційними труднощами. Вони вимагають від музикантів чудового володіння амбушюром, верхнім та нижнім регістрами, великою рухливістю техніки в *legato* та *staccato*, подолання величезних інтервальних труднощів. Також широкою популярністю в педагогічній практиці користуються концертні п'єси для духових інструментів Ежена Бозза (нар. 1905 р.). Його творчість відрізняється близькістю до пісенного та танцювального фольклору, свіжістю мелодії та гармонії, яскравістю музичних образів [45]. Це відображається в Концерті для кларнета з оркестром та у «Варіаціях на вільну тему» для флейти, гобою, кларнета, валторни та фагота. У французькій музиці для духових інструментів є твори, що відображають ультрасучасні прагнення

окремих композиторів. Твором, який втілює сучасне бачення та новітні композиторські техніки є «Квартет на кінець часу» для кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано Олів'є Месіана (нар. 1908 р.). Твір пронизаний глибоким містицизмом і відображає всецільну відчуженість. На закладення саме такого характеру в твір вплинуло те, що під час його написання, композитор знаходився в полоні. Сучасну французьку виконавську школу відрізняють витонченість та вишуканість манери гри, які тісно пов'язані із самою сутністю французької музики. Наприклад Артур Онеггер (1892-1955 рр.) тяжів до монументальної класичної форми, і ця структурність знайшла відбиття в його найкращих творах. А серед творів для ансамблю духових інструментів виділяється Рапсодія для двох флейт, кларнета та фортепіано (1917 р.).

Великою популярністю серед виконавців на духових інструментах, зокрема для кларнета, користуються твори сучасного чеського композитора Іржі Пауера (нар. 1919 р.). Поряд із творами великої форми їм написано також ряд камерно-інструментальних п'єс, наприклад Каприччіо та Дивертисмент для трьох кларнетів. Також Монологи для соло кларнета є дуже популярними серед виконавців-кларнетистів, адже при невеликому обсязі нотного тексту дозволяють демонструвати віртуозну техніку виконавства і розкривати можливості широкої звукової палітри кларнетового тембру. Чеський композитор Мирослав Крейчі (нар. 1891 р.) створив камерні твори для всіх оркестрових інструментів: Сонати та Сонатини для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни, труби тощо. На думку музичних критиків, найкращою є Сонатина для тромбона і фортепіано (1948 р.) [18]. Композитор Карл Райнер (1910 р.) один з небагатьох композиторів, хто відзначив бас-кларнет, як інструмент з дуже насиченим і незвичайним тембром та який має розвинені технічні можливості, написавши Концерт для бас-кларнета, струнних і ударних (1966 р.) Також відомі такі його твори за участю кларнета: для кларнета, арфи і камерного оркестру (1947 р.), чотири п'єси для кларнета та фортепіано (1954 р.), чотири п'єси для кларнета соло (1963 р.), «Музика для

чотирьох кларнетів соло» (1963 р.), тріо для флейти, бас-кларнета та ударних (1964 р.), сюїта для фаготу та фортепіано (1965 р.) та «Музика для чотирьох кларнетів» [43]. Насправді, можна підкреслити, що половина творчого здобутку композитора складається з творів для духових інструментів. Примітним твором є Фантазія *F-dur* чеського композитора В. Фелікса для кларнета та оркестру (1950 р.).

Великий вплив на сучасну німецьку виконавську школу справила творчість Пауля Гіндеміта (1895-1963 рр.), видатного композитора, представника неокласицизму в німецькій музиці. Якщо звернутися до стилістики та технічного арсеналу попередніх поліфоністів, то треба помітити, що лінеарність письма є однією з ознак цього напрямку [41]. Але Гіндеміт, на відміну від інших композиторів, представників неокласицизму, прагнув до завоювання широкої аудиторії слухачів; він хотів, щоб його музика мала великий емоційний вплив на суспільство [65]. Серед його відомих творів – тріо для кларнета, валторни та фортепіано (ор.1). У 1920-ті рр., композитор створює цикл інструментальних ансамблів під назвою ” Камерна музика” , написаних у дусі старовинних *concerto grossi*, наприклад - Квінтет для кларнета та струнного квартету (1923 р.). Один з найпопулярніших у наші дні, твір Гіндеміта - «Маленька камерна музика» для квінтету духових інструментів (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна) ор. 24 № 2 (1922) [40]. Твори Гіндеміта – зразок майстерного використання виразних та віртуозних якостей сучасних духових інструментів. Ці твори остаточно увійшли до педагогічного та концертного репертуару виконавців через їх монументальність та цікавість з огляду на переосмислення німецької класичної музики. Жоден міжнародний конкурс не обходиться без обов'язкового виконання Сонат та Концертів для духових інструментів цього німецького композитора [67].

Інший напрямок у сучасній зарубіжній музиці представлений творчістю найбільшого представника австрійської композиторської школи Арнольда Шенберга (1874-1951 рр.). З використанням додекафонії написаний Квінтет

для духових інструментів (флейта, гобой, кларнет, валторна та фагот) ор. 26 (1924 р.). За кордоном цей твір входить до програми конкурсів як обов'язковий [36]. Провідне місце в духовому інструментальному мистецтві Західної Європи займає англійська школа. Найбільш популярним композитором в Англії, який приділяє увагу при написанню творів в жанрі для духових інструментів, є Малколм Арнольд (нар. 1921 р.). В його творчому доробку налічуються твори із різноманітніших жанрів - опери, балети, симфонії, увертюри, музика до спектаклів, кінофільмів та телепрограм. Серед його творів для кларнета відомі: концерт для кларнета з оркестром (1949 р.) і Фантазія для кларнета соло. Ця фантазія - одна із п'яти, які композитор написав для Міжнародного фестивалю в Бірмінгемі (Англія), що відбувався в травні 1966 року [33]. Значний слід у розвитку сольного та камерного духового виконавства залишили також окремі твори американських композиторів. Насамперед, до них слід віднести Концерт для кларнета зі струнним оркестром, арфою та фортепіано відомого американського композитора Аарона Копленда (нар. 1900 р.). Концерт, що був написаний у 1948 р., чудово звучить у виконанні знаменитого кларнетиста Бенні Гудмена. Ще один твір Копленда написаний для кларнета - фортепіанний секстет з кларнетом (1937 р., який базується на матеріалі музики його другої симфонії). Також є відомою Соната для кларнета і фортепіано Л. Бернстайна (1918 р.) [37].

Тембр кларнета залишив небайдужими і європейських композиторів. Наприклад, польський композитор Михайло Списак (1914-1965 рр.), написав сонатину для гобою, кларнета та фаготу (1946), квінтет та квартет для духових інструментів. Угорський композитор Бела Барток (1881-1945 рр.) написав за участю духового інструменту лише один камерний твір - тріо для скрипки, кларнета та фортепіано «Контрасти» (1938 р.) [17].

Оремо слід відзначити і виконавські школи із передовими виконавцями на духових інструментах. Наприклад, все більшої творчої самостійності набувають виконавські школи Польщі, Угорщини, Румунії, Болгарії. Серед провідних музикантів цих країн - фаготист Б. Гурецький, тромбоніст Ю.

Петрахович (Польща), кларнетисти Д. Борбей і Г. Балаш, фаготист Я. Габор, валторніст З. Любек (Угорщина), кларнетист В. Поппа (Румунія), трубач П. Карпаров, кларнетист С. Димитрів, тромбоніст К. Бакарджієв (Болгарія) та ін. Що стосується американської школи виконавства - найкращим її представником залишається Бенджамін Дейвід Гудмен (нар. 1909) - чудовий кларнетист-віртуоз і диригент джаз-оркестру. Бенні Гудмен багато виступає і як виконавець класичної музики в якості соліста-концертанта та ансамбліста. Він є першим виконавцем багатьох сучасних творів, які були йому присвячені. Серед них – твори таких сучасних композиторів, як І. Стравінський, А. Копленд, Б. Барток та інші. [54].

1.2.2. Кларнет в українському музичному мистецтві

В українській композиторській практиці, кларнет частіше за все інтерпретували з точки зору фольклорного музикування. Саме завдяки впровадженню кларнета в народні оркестрові колективи, українські композитори почали розглядати даний інструмент і в професійно-академічному напрямі. Це сприяло появі в репертуарі кларнетової музики сольних та ансамблевих композицій. Фольклорна складова наклала свій відбиток на тембральне проявлення інструменту, тому майже в кожному творі для кларнета, можна почути аутентичні звукові характеристики, які символізують народну самобутність. Терміну «фольклоризм» А. Калениченко надає таке визначення: “Фольклоризм – це музичний напрям, де відбувається звернення автора музики чи виконавця до рідного фольклору, його елементів з метою їх гармонізації або переінтонування. Він трапляється в академічній і масовій музичній культурі») [30, с. 107]. В Українському музичному мистецтві фольклорний компонент є чітко вираженим в академічній музиці, і знайти його можна у багатьох творах таких композиторів, як М. Лисенко, П. і В. Сокальські, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, Л. Ревуцький, М. Дремлюга, Б. Лятошинський, В. Гомоляка, І. Шамо, Є. Козак, Л. Колодуб, А. Коломієць, В. Кирейко, Г. Майборода, Р. Сімович, Б. Фільц та багатьох інших. У джазі фольклоризм знаходить відбиття у музиці Е. Ізмайлова; у традиційній

музичній естраді; у масовій молодіжній музичній культурі – в деяких композиціях біг-бітових і поп-гуртів 1960–1970-х років, таких як «Арніка», «Ватра», «Дзвони», а також у репертуарі американської співачки українського походження К. Цісик тощо [28]. У фольклоризмі, на відміну від неофольклоризму, часто вживається підхід відтворення та форми цитування й стилізації при зверненні до фольклорних джерел в музиці. Фольклоризм поширювався на різні стилі від доби Просвітництва до початку ХХІ ст., а особливо яскраво виділювався як вторинне побутування народної музики в національних композиторських школах ХІХ ст. [30]. Термін «фольклоризм» увів П. Себійо (Франція), згодом – М. Азадовський (Росія) [51]. Поряд з фольклоризмом уживаються й поняття «композиторський фольклоризм» (Г.Кочарова), «виконавський фольклоризм» (О.Бенч, І. Земцовський), «автофольклоризм» (О. Мурзіна), «архаїзуючий фольклоризм», «поетизований фольклоризм» (обидва – С. Тишко), «фольклоризми» (О. Шевчук) тощо. На початку ХХ ст. в українській та центральноєвропейських музичних культурах вживалися такі близькі до фольклоризму поняття, як «музичний націоналізм» (Б. Барток, С. Людкевич, К. Шимановський та ін.), а за поствоєнних часів часів – «народність» (Л. Єфремова, Н. Шахназарова, І. Ляшенко, та ін.) [35].

Як зазначає дослідник М. Тиновський, в музично-культурному значенні України кларнет виконує функцію інструменту фольклорного музикування. Наприклад, дослідник фольклорного інструментарію Л. Черкаський кларнетом (клярнетом) називає різновид лабіальних аерофонів, які є поширеними на Поліссі, це такі інструменти як: скигля, вільшанка (її переважно виготовляють з матеріалу, схожому з російською жалейкою, що робить їх спорідненими за тембровими ознаками). Але існує інший погляд на класифікацію кларнета: М. Хай відносить народний кларнет до сімейства шалмеїв, порівнюючи його звучання з джоломійкою, дідиком, дудою, ріг-абіком та інструментами Полісся - бекавкою, пастушою «трубою», роблячи

акцент на їх практичному застосуванні в пастушій сигнальній та обрядово-ритуальній традиціях. [56]

Згідно з висновками М. Тиновського: «Очевидно входження кларнета в фольклорну музичну практику йшло двома шляхами – через автентичну інструментальну культуру (в сенсі функцій інструменту у виконавстві, ролі у інструментальних ансамблях) та через професійну (з застосуванням вдосконалених музичних інструментів у фольклорній практиці як певної напливової форми)» [56, с. 298].

Цікавим буде провести паралелі із використанням кларнета, як інструменту з поетизованим тембром в літературі. Дану тему порушив літературознавець Василь Барка. Дослідник використав термін «кларнетизм», щоб описати стиль, який присутній у ранній ліриці Павла Тичини, характеризуючи її музикальність та «високі виміри духовності». Він відзначив, що вірші українського модерніста мають фундаментальну ознаку - музичність, яка поєднує філософську глибину з унікальною художньою майстерністю. Літературознавець звернув увагу на світосприйняття Тичини, через яке в його поезії відтворюється світ, де переплітаються земне і духовне, природне і соціальне, космос і побут, швидкоплинне і вічне. Одночасно з цим, поетичний текст відрізняється винятковою музичністю. Важливим є зауваження В. Барки про те, що кларнетизм, притаманний поезії Павла Тичини, замінив «сопілку Сковороди» [1]. Це свідчить про глибоку збігність у поетичному мисленні авторів різних епох, яких об'єднує рідний геокультурний простір – Україна. Важливо зазначити, що це свідчення не є лише поверхневою аргументацією, а є підтвердженням того, що поетичне мислення різних авторів, яких об'єднує спільний геокультурний простір України, має певну подібність. Крім того, можна помітити спадкоємність між Григорієм Сковородою і Павлом Тичиною стосовно вибору саме духового інструменту як засобу досягнення певного рівня відносин із світом духовності. Цікаво, що для обох поетів гра на духовому інструменті стала засобом творчого вираження.

Кларнет, завдяки своїм унікальним характеристикам тембру, акустичним та технічним властивостям, займає передове місце в інструментальному виконавстві української музичної культури. Він широко використовується в автентичних жанрах (українській, молдавській, єврейській, циганській та інших етнічних культурах), естрадному та джазовому виконанні, а також в академічному мистецтві. [15]

Інструменталісти-виконавці успішно беруть участь у різних виставах та концертах, виступаючи в колективах на національному та міжнародному рівнях. Вони підтверджують затребуваність української кларнетової школи та сприяють популяризації надбань музичного мистецтва. У репертуарі кожного з них є композиції з фольклорними елементами, тому партія кларнета трактується з урахуванням його сольної та мелодійної специфіки, ролі в ансамблі та засобів розвитку мелодійного матеріалу [31]. При аналізі експериментальних сучасних композицій професійних митців України, важливо враховувати згадані компоненти. Євген Станкович звернув увагу на кларнет як інструмент, який здатен втілити його творчі задуми і більшість композицій для цього інструменту були написані в 1990-х роках, що було пов'язане з його дружбою з відомим кларнетистом Ф. Кюпером. Ф. Кюпер став одним з перших музикантів, який виконав наступні композиції: Камерну симфонію № 2 (1980), «Музику небесних музикантів» (1993) та Камерну симфонію № 5 «Потаємні поклики» (1993). [52]. Варто відзначити, що стиль композитора Є. Станковича, який відноситься до неофольклоризму, має багато спільного з творами інших композиторів цього ж жанру, які були як попередниками, так і сучасниками Станковича. Особливо варто згадати імена таких композиторів, як Б. Барток, який також користувався натхненням в вимірах багатого фольклорного джерела та був зацікавлений у використанні архаїчних елементів народної музики. У творчості Бартока також використовувалися інтонаційні та ладові елементи, які були запозичені з народної музики та вільно використовувалися без прямих цитатних посилань в творах [32].

Багато інструментів у академічній музичній культурі відходять від фольклору, мають фольклорне походження і це зумовлює їх статус як народних. Інструментальна музична практика сьогодення демонструє використання цих інструментів в професійній музиці і тому потребує підвищення акустичних, технічних та художніх можливостей [25]. У дослідженні музичної творчості та виконавських процесів залишаються деякі ознаки традицій фольклорного походження цих інструментів, незважаючи на їх статус академічних. До таких інструментів, поряд із скрипкою, належить і кларнет. Він відіграє роль як сольного інструменту, а також фігурує у різних формах колективного музикування на народних інструментах, включаючи автентичний, самодіяльний-аматорський і академічний напрямки (наприклад - троїсті музики, ансамблі, капелі («капелії»), тарафи та оркестри народних інструментів). Наприклад записи Успенського використовуються композиторами (такими як С. М. Василенко, А. Ф. Зноско-Боровський, М. П. Іванов-Радкевич, М. М. Іпполітов-Іванов, Г. І. Літинський, Г. Г. Лобачов, О. У. Мосолов, М. О. Осокін, Б. С. Шехтер та інші), щоб створити симфонічні, хорові та камерні твори на туркменські теми. Незвичними є включення кларнета до камерних складів, де представлені як академічні, так і народні інструменти. Такі ансамблеві комплекси часто поєднуються з вокалом і набувають жанрових ознак камерної кантати. До творчих прикладів із цієї групи можна віднести такі твори, як кантата «Вихід» К. Цепколенко на поезії П. Тичини (українською), Т. Фонтані (німецькою), А. Блока (російською), Г. Аполлінера (французькою) та Є. Є. Каммінгса (англійською) для жіночого голосу, кларнета, баяна та фортепіано; «Гохуа» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, ерху, гужен і ударних (2009) О. Пайбердіна; концертштук № 1 «За білою межею» та № 2 «... побачивши світло» для октету (складаючись з двох віолончелей та двох скрипок); та «Фрагменті» для кларнета, бас кларнета, фортепіано та дрімбі Б. Фроляк; та «П'ятнадцять обробок українських народних пісень» [56]. Подібні за концепцією є твори, такі як «Троїсті музики» Л. Колодуба, які призначені для оркестру кларнетів, а також ударних та

«Голосіння» Володимира Рунчака, які написані для сопрано, кларнета та фортепіано на українські фольклорні тексти. Особливу роль у популяризації кларнета відіграв професійний композитор та віртуозний кларнетист Левко Колодуб [9]. Левко Миколайович на особистому досвіді відчув всю проблематику технології гри на духовому інструменті, «пізнав таємниці, які властиві виконавству на духових інструментах, з середини зрозумів особливості ансамблевої та оркестрової гри», - відзначає дослідник творчості композитора В. Слупський [53, с. 108]. Це сприяло його звертатися до використання різноманітних складів дерев'яних духових інструментів і серед них значну частину складали композиції для кларнета, наприклад - «Ескіз у молдавському стилі», «Сказання» і «Танець».

Таким чином, репертуарний список творів для соло кларнета та ансамблю зростає з кожним десятиліттям, і в них знаходять своє відбиття різностилістичні та різножанрові уподобання, насамперед які мають широкий спектр технічних градацій. Звучання інструменту постійно модифікується композиторським поглядом та уподобаннями [34]. Композитори поєднують кларнетовий тембр із різними інструментами, і це сприяє віднайденню оригінально-індивідуальних фарб звучання. Серед творів, які яскраво демонструють цей підхід, можна виділити Весняні розголоси (1999 р.) Ю. Іщенко, написані для фортепіано, кларнета та скрипки в трьох частинах; Українська лірична сюїта (2003 р.) для скрипки, кларнета та фортепіано у чотирьох частинах, «Складаниця» (2003 р.) В. Шумейка, яка складається з флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних, а також Вальс та Скерцо (2006 р.) Ж. Колодуб для кларнета, віолончелі та фортепіано.

Особливістю українських концертів для кларнета є присутня в них національна константа, адже композитори орієнтуються здебільше на народні пісенні традиції, завдяки чому, звучання кларнета набуває особливого колориту. Отже, поступово почали з'являтися моноінструментальні композиції для кларнета, до створення яких звертаються: Г. Гаврилець "In B" ; С. Зажитко «Моноверсія» ; О. Грінберг Сім етюдів для кларнета соло; С. Азарова

“Trojaborg” ; В. Сильвестров «Misterioso» ; І. Оленчик етюди та 20 каприсів;
В. Носов «Гуцульський триптих» та ін. [52].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Еволюція кларнета в західноєвропейському академічному мистецтві призвела до зміни його семантичного амплуа як в оркестровій та ансамблевій практиці, так і в сольній. Протягом другої половини XVII - XIX століття експоненційно зростав композиторський інтерес до залучення партій для кларнета в оркестрі та ансамблі, його тембр набув мультифункціонального значення, партії набули самостійності, складності та виразності. Стосовно формування репертуару для кларнета, важливе місце займає жанр концерту для кларнета. Велику роль у розвитку виконавської майстерності на кларнеті відіграла еволюція інструмента в плані органології, технічне удосконалення його конструкції, тощо.

В українській композиторській практиці вперше кларнет набув самостійності в творчості Л. Ревуцького, який передав естафету Є. Станковичу та іншим прихильникам кларнетового тембру. Етап становлення тембральної індивідуальності кларнета проходить не лише шляхом освоєння різноманітних жанрів для концертного чи камерного виконання, але також через створення відповідної дидактично-технічної бази - етюдів, вправ. Тобто, має місце також розвиток педагогічного репертуару для кларнета. Якщо звернути увагу на використання кларнета в українському музичному мистецтві в жанровому аспекті, слід поставити наголос на п'єсах невеликого обсягу та інших камерно-інструментальних творах (Балада, Поема, Рапсодія, Соната, Сюїта, Варіації тощо), але саме в жанрі концерту для певного інструменту, зокрема, кларнета, закладено глибокий потенціал для розкриття виразних та технічних можливостей інструмента крізь призму національного музичного мистецтва. Проте, майже півстоліття кларнет був присутній у типових складах симфонічного, духового, іноді камерного оркестрів, але практично відсутній у практиці українських композиторів, як сольний.

З огляду на невелику кількість автентичних кларнетових композицій великою популярністю користувалися в українських кларнетистів і перекладання для кларнета з інших інструментів (важливо зауважити, що

кларнет здатен у своїх можливостях позмагатися зі скрипкою), що уможливило значне розширення образно-художньої динаміки та освоєння цього тембру в індивідуальній вимірності. Слід зазначити, що сьогодні серед кларнетових виконавців стає доволі популярним повертатися до виконання творів класиків, а також робити перекладання творів Баха, Телемана для кларнета. Також все більше виконавців виявляють інтерес до виконавства на автентичних українських інструментах популяризуючи українську фольклорну музику.

Таким чином, сучасна система композитор-виконавець в українському кларнетовому мистецтві має такі характерні риси: з одного боку, виконавець комунікує із надсучасними композиторами в теперешньому часі, з іншого - із композиторами минулого, але на новому витку еволюційної спіралі.

РОЗДІЛ 2

СТИЛЬОВІ КОНСТАНТИ В ТВОРАХ ДЛЯ КЛАРНЕТА УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ*2.1. Реалізація семантичних амплуа в творах В. Гомоляки (на прикладі Концерту для кларнета з оркестром до мінор)*

Вадим Борисович Гомоляка народився в сім'ї актора Бориса Авшарова (Гомоляки) та Тетяни Леонідівни Зубковської (Гомоляки). Двоюридний дядько композитора Сергія Зубковського. З 1939 по 1941 роки навчався на історико-теоретичному факультеті Київської консерваторії, а з 1941 по 1942 роки на композиторському факультеті Ташкентської консерваторії. В 1942 році добровольцем пішов на фронт. Через рік після закінчення війни, в 1946 році, закінчив Київську консерваторію (у Л. Н. Ревуцького). З 1946 по 1948 роки - викладав теоретичні предмети в Київській консерваторії. У 1951-1956 роках - був секретарем СК СРСР. З 1958 по 1976 був начальником Управління Українського відділення музфонду СРСР. Вадим Гомоляка є автором, окрім наведених нижче творів, також семи концертів, у тому числі для гобоя, кларнета, фагота, валторни, труби (1949-1980 рр.), а також хорів, симфонічних творів «В Іспанії», «У Молдавії», «У парку вічної слави», «Східні мініатюри», «Карпатська легенда», «Румунська рапсодія» та ін., романсів, сюїт та пісень, а також є автором семи балетів [61]. Якщо

проаналізувати творчість таких композиторів, як Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Губаренко та Іван Карабиць, можна відмітити лише по одному сольному твору для кларнета, хоча вони надають особливого, індивідуального виразного-знакового значення естетичному сприйняттю кларнетного тембру. А, наприклад, серед інструментальних композицій Вадима Гомоляки існує багато творів, в яких втілюються одночасно національна тематика та танцювальність, зокрема симфонічні картини і цикли, такі як «В Молдавії», «В Іспанії», «Чотири французькі танці» та «Східні мініатюри». Характерними ознаками цього типу композиції є використання

картинно-імпресіоністичного звукового малюнку, насиченого фольклорними інтонаціями, а також використання та переосмислення народних танцювальних мелодій і фраз, виразний інструменталізм, гармонічне та ладове нюансування. Яскравим прикладом авторського тлумачення національно-характерної танцювальності є твір «Рапсодія», написаний у 1949 році, який є останньою частиною унікального циклу симфонічних картин «5 танців народів СРСР». Створення Вадимом Гомолякою Рапсодії для кларнета з оркестром відзнаменувала “вихід” кларнета в якості сольного інструмента на симфонічну естраду. У цьому творі композитор зосередився на вивченні інтонаційно-ритмічних, ладово-гармонічних та тембрових особливостей фольклору, що виходить за межі українського народного музичного доробку.

В. Гомоляка є автором першого Концерту для кларнета в XX столітті (у 1970-му році - перша редакція, у 1978-му - друга), який є частиною серії концертів для всіх духових інструментів симфонічного оркестру. Задум написання цього циклу концертів композитор реалізовував протягом майже восьми років. Загалом композитором було написано шість концертів для духових інструментів, а саме для: валторни, труби, тромбона, кларнета, фагота, гобою. Як зазначає дослідник творчості композитора Олексій Щириця, в наш час задум написання серії концертів, циклу, та загалом композиторська творчість є більш ніж значною справою, і здійснити його може лише така людина, для якої це стало би справою-лейтмотивом усього життя. Це висловлювання так і розумілося композитором... Але все ж таки, відсутність у концертуючих виконавців, зокрема музикантів-духовиків, національного репертуару та загальна потреба у нових творах великої форми, які б демонстрували сучасні виконавські можливості інструментів, були початковими факторами задля створення концерту. З іншого боку, творчим поштовхом для появи твору стало знайомство циклом Пауля Гіндеміта “Kammermusik”, який намагався відродити в композиторській практиці забутий жанр *Concerto grosso*, для якого властиві такі риси, як камерність і концертність. Згодом, ці прагнення отримали назву «неокласицизм» [61]. Та

все ж, за словами О. Щириці, «українського композитора приваблювала ідея створення галереї концертів романтичного характеру з усією атрибутикою цього жанру. А втім, Вадим Гомоляка досить вільно трактував концертну форму, надаючи їй рис поємності» [9, с. 37], що проявлялося в звертанні до одночастинного концерту, замість класичного, тричастинного. Прикладом цього є Концерт для тромбона з оркестром (виконаний у 1981 році).

Музика Концерту для кларнета є лаконічною та чітко вибудованою. Вона вся підпорядкована технічним та тембральним можливостям солюючого інструменту. Для більш детального огляду стилістичних рис композиторського письма В. Гомоляки та трактування композитором семантичних амплуа кларнета, надамо стислий аналіз Концерту для кларнета з оркестром.

Композиційний та виконавський аналіз Концерту для кларнета з оркестром

Концерт *c-moll* відкривається розлогою Каденцією кларнета-соло в темпі *Moderato*, це задумлива тема, яка викладена тріолями четвертними, в динамічному відтінку *forte*, а далі - контрастуючими вісімками, рушійними (*stringendo*) та за характером нагадує хвилі, погойдування, а використання контрасту міноро-мажору надає темі дещо ладової невизначеності. (Приклад №1) З використанням стрімкого прискорення та поступового сходження мелодичної лінії з малої до другої октави, та повертаючи початкові тріолі композитор приводить до другої теми Початкової Каденції – пасажоподібного *Allegro* яке стрімко, низхідним секвенційним ламаним рухом, приходить до первісного *Moderato*, яким і продовжується повільний, дещо похмурий Вступ (1–25 тт.). Вступ відкривається співучим монологом кларнета на фоні утриманих мінорних коливань оркестру (розмір 6/8). Рух оркестру дещо нагадує баркаролу, а баси рухаються витриманими четвертинами в інтервальних послідовностях. Цей рух стрімко розвивається та призводить до появи нового темпу *Allegro*.

Сонатне *Allegro* (26-91 тт.) відзначається різкою зміною динаміки – *f* та віртуозним рухом тріолями у солюючого кларнета, хвилеподібні схвильовані

пассажі на фоні дисонансних, відривістих акордів (схожих на удари) оркестру, які поступово впливають формуючи на *ff* героїчну, впевнену тему, яка скрізь переплетена хроматизованими співзвуччями, які з кожним разом все більше набувають стверджуючого характеру за допомогою оркестру. Натомість, у кларнета розвивається неймовірно напружена та імпульсивна, але мелодична, пронизана пасажами, лінія, яка зрощує напругу завдяки скороченню тривалостей - триолі, потім шістнадцяті квінтолі, потім секстолі (Приклад №2). Напруга зростає до інтонаційно-кульмінаційного “мі” третьої октави. Це драматичне зіставлення тем завершується кульмінацією початкової теми кларнета, яку потім на *ff* тутті проводить оркестр. До нового розділу - побічної партії - *Andante* (93–113 тт.) підводить 4-х тактова зв'язка - триольний висхідний пасаж до третьої октави, який ніби обривається у кларнета, але його перехоплює та продовжує оркестр в тій же високій тіссетурі.

Плавну наспівну мелодію в дусі ліричних народних пісень проводить оркестр, а кларнет на його фоні «вимальовує» хвилеподібні пасажі на легато, створюючи своєрідний підголосок «романтичного» складу. Проходячи в тональності другого ступеня – соль мінорі, у побічній партії з'являються відхилення у *F-dur* та *E-dur*, повертаючись до мінорної бемольної сфери, а підголосок кларнета тепер на фоні акордової пульсації оркестру набирає рис теми, яку потім підхватує та доспіває після соло кларнета струнна група. Знов повертаючись до темпу *Allegro* (114–191 тт.), з'являється початок розробки, яка знову набирає рис гостро-драматичної напруженості. Великий оркестровий прогриш (можливо це можна назвати інтерлюдією) відтворює картину боротьби - тремоло оркестру, пунктирні войовничі інтонації, гучна динаміка – *ff*. Все це призводить до драматичного вступу, після якого, продовжуючи нагнітати напругу, знову вступає кларнет соло. Тема, яку він веде, має героїчний характер початкової теми концерту, але має відозмінений характер - тема скрізь прикрашена підстрибуючими інтонаціями, через використання пунктирного ритму (Приклад №3). Це драматизує ситуацію, через часткове спотворення (хроматизування) теми, яка звучить у мідних духових дуже

впевнено, навіть загрозливо, в той час як солюючий кларнет стрімким хроматичним пасажем з обігруваннями здобуває нову вершину – «фа» третьої октави. Використовуючи прийом дзеркальної репризи, композитор повертається до ліричного *Andante* в *c-moll* (192-207 тт.), надаючи сфері побічної партії рис гострої експресивності, але з ремаркою характеру *dolce*. На фоні шістнадцятих у скрипок, кларнет веде ліричну експресивну тему, ніби виспівуючи. *Andante* закінчується уповільнюючись та ніби замираючи в динамічному відтінку *p* та на *diminuendo*.

Наступна тема *Allegro* (208–242 тт.) вибудована на темі динамічної репризи, з якої плавно витікає кода, завершуючи першу частину. Це стрімкий мотив шістнадцятими, розвиток якого призводить до більш малих тривалостей - з'являються і тридцять другі, і секстолі. Для того щоб “виокремити” стрімкий характер кларнетової теми, композитор використовує динамічне зіставлення: кларнетові пасажі ніби стверджують та по-особливому виділяють витриманні четвертини у темі оркестру. Також змінюється розмір на $2/4$, а віртуозні та блискучі хроматизовані пасажі кларнета на тлі динаміки, яка все зростає, створюють апофеозний фінал частини, з переможним характером, який завершується в одноіменному *C-dur* (Приклад №4).

Друга частина - це *Andante*, яке відкривається сумним вступом оркестру, він ніби предзнаменує лірично-натхненне, але дещо трагічне соло кларнета. Оркестр виконує роль аккомпанементу. Ця частина ніби сповнена морально важкими інтонаціями українських пісень, в яких розповідається про тяготи, які припадали на долю українського народу. Також відчуються відгуки романсової лірики першої половини ХХ століття. Будова другої частини складається із чотириразового проведення пісенної теми, але більш розгорнутої, та тим самим нагадує пісенно-куплетну форму. Супровід оркестру м'якою темою ніби делікатно, ненав'язливо підкреслює ліричну, гнучку лінію теми солюючого кларнета. Композитор дуже дбайливо підкреслює та розкриває кантиленні можливості кларнета у цій частині. Кларнет веде тему з позначкою *dolce*, тема сповнена м'якими обігруваннями

(Приклад №5). Завершується частина на *diminuendo*, на багаторазових повторях квінтового тону соль, тональності *c-moll*, ніби розтаючи у сумній невизначеності.

Найбільш розгорнена та яскрава Третя – остання частина Концерту, яка містить в собі і функції Скерцо, і віртуозного Фіналу. Композитор обирає для цієї частини тему з підкресленими рисами українського народного чоловічого танцю Гуцульщини - аркану, з притаманними йому мелодико-інтонаційною та ритмічною будовою (Приклад №6). Народний колорит підкреслюється за допомогою четвертого підвищеного ступеня та. Швидка, динмічна та моторна тема відіграє в частині роль рефрену, а частина нагадує за структурою форму рондо. Але можна помітити, що тема рефрену пронизана більш плавними, танцювальними епізодами, які мають дещо просвітлений характер через відхилення в *F-dur*. Однак, через напружену моторику а також використання альтерованих ступенів та насиченість хроматизмами, напруга згущується, змінюється характер та подача теми - неначе соліст змагається з танцювальним гуртом в бойовому чоловічому танку, а центральний мотив обігрується різноманітними варіантами та весь пронизаний відголосами жартівливо-танцювальних українських пісень. Танцювальність підкрелюється синкопованим ритмом та чередуванням штрихів. Далі, рухливсть та танцювальну збудженність змінює контрасне *Andante*, до якого підводить зв'язка з шести тактів - мотив із двох тактів, що повторюються та ніби розтаючи приводять у чуттєве та ніжне *cantabile*, вирішуючись в *C-dur* (145–186 тт.). За характером - це епізод сповнений ліричністю. Це вальс у розмірі 6/8 з простою, але такою ніжною мелодією, що спроможна пробудити дещо хвилюючі, але все ж таки приємні спогади минулих днів. За допомогою зменшення тривалостей, а також підкреслення контрастуючої динаміки, композитор уміло знов відроджує маршовий характер, при цьому зберігаючи танцювальність (Приклад №7). Вводячи невеличку зв'язку-перехід з триольних шістнадцятих, рух впевнено крокує до темпу *Allegro*, розміру 2/4. Тема *Allegro* впевнена, насичена яскравою штриховою палітрою, яка

підкреслює маршовість та бадьорість - *staccato*, акценти. Однак, в свою чергу, розвиток маршової впевненості призводить до піку емоційності та знаходить розв'язання в Каденції кларнета (Приклад №8). Це болісний та натхненний роздум-монолог, який має довільний темп та має епічно-героїчний характер. Закінчується глибоко-зосередженим внутрішнім співом-роздумом в темпі *Lento*, де переспівується початкова танцювальна тема чоловічого танку але з більш трагедійним нахилом у дорійському ладі, а зрештою з'являється і фрігійський мінор із пониженою другою сходинкою. Саме ці зміни поглиблюють драматичну канву Концерту, яка, в порівнянні з завершенням, лише ледь помітно проявляється в початковому Вступі. Надалі, за принципом рондальності, який композитор так уміло закодував у творі, з'являється знову маршоподібна тема в *Allegro*. Але вона поглинається вихором танцювальності, переноситься в Фіналі в більш високу теситуру та стає більш помпезною, адже підтримується в розширенні оркестром, на тлі якого демонструє свій блиск та віртуозність пасажною технікою сонячний До-мажорний кларнет.

2.2. Втілення художньо-виразального потенціалу кларнета в творчості Є. Станковича (на прикладі Сонати для кларнета соло)

В поширенні кларнетового звучання та у забарвленні його звукового різномаїття можна без сумніву назвати Євгена Станковича. В багатій палітрі жанровості композитора музика для кларнета представляється не одним сольним твором, а також кларнет займає вагому нішу в камерно-ансамблевій музиці, відзначаючись і в оркестровій. Кларнет знайшов своє яскраве втілення в таких творах для ансамблю 1993 року - Мікросимфоніях «Музика для небесних музикантів», які написані для квінтету духових та в творі для шести виконавців (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні), який має назву «Що сталося в тиші після відлуння». Якравим прикладом романтичного тріо виступає твір із поетичною назвою «Квітучий сад і яблука, що падають у воду», написаний для кларнета, віолончелі і фортепіано (1996). [32].

До провідних композицій для солюючого кларнета Є. Станковича можна віднести: «Монолог» та Соната для кларнета соло (1996), які відрізняються своєю гіперекспресивністю та глибоким драматизмом. Монолог для кларнета соло – це виразна мініатюра, при виконанні якої перед виконавцем висувуються задачі щодо проявлення та відчуття закладеного автором психологізму. Виконавцю потрібно дотримуватися межі ритмічної, динамічної та штрихової шкали. Твір складається не стільки з декламаційних інтонацій, скільки висловлює єдину вагому та емоційно-осмислену тезу, яка в свою чергу виражається на семантичному рівні. На це вказує і авторська ремарка *Molto espressivo, molto legato e abbondanza*, і зіставлення пасажів висхідних та низхідних, які охоплюють діапазони в межах до трьох октав і можуть бути розташовані в межах однієї фрази, і вільна «силабічна» ритміка, а також багаторівневі чисельні зміни в тембро-фактурних та штрихових компонентах, які складають контрастову відмінність. Вагомість пауз та їх поєднання з експресивною нотною динамічністю поміж остинатними формулами та формування інтонаційного ряду демонструє доцільність композиторського пошуку та його зв'язок з «музикою тиші», яка яскраво висвітлюється у творчості Дж. Кейджа, В. Сильвестрова, Д. Капіріна, М. Гугеля та інших.

«Соната для кларнета соло» виступає логічним втіленням та розвитком ідей, закладених композитором у «Монологі», проте темброві особливості інструменту трактуються та використовуються дещо по-новому: вміле використання широкого технічного арсеналу висвітлює з іншої сторони глибинно-семантичне значення кларнета, а різноманітність новітніх прийомів гри та штрихів надають індивідуального забарвлення тематичним епізодам. Ідея буяння «архаїки давнього магічного театру тіней» [38 с. 149], першоявлених природних сил, втілюється у творі в неофольклорному стильовому напрямку. Також, слід зазначити, що Соната для кларнета соло була твором для обов'язкового виконання на П'ятому міжнародному конкурсі ім. Д. Біди (Львів, 2009 р.) та в Першому турі старшої групи, згідно з вимогами

до програми І-го Всеукраїнського конкурсу виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. В. С. Антонова.

До компонентів знакової семантики, яка і виокремлює Сонату, належать фольклорно-етнічні елементи, які нагадують звучання карпатських трембіт, а використання глісандових з'їздів нагадують «трембітне ридання». Також для відображення «смертельної туги» використовуються принципи інструментального плачу - завивання флюяра чи дідиків, які спроможні імітувати людські голосіння. Важливість та вагомість композицій для кларнета соло Євгена Станковича підкреслює той факт, що Соната та камерна симфонія № 5 «Потаємні поклики» входять до мультимедійної бази даних України «Нова музика України – композитори, твори, виконавці». Наступним твором Є. Станковича для кларнета соло стає Концерт, який має програмну назву «Гра над прірвою». В цьому творі композитор продовжує розвивати задуми, закладені в переднішніх композиціях - Камерній симфонії для кларнета і струнних «Таємні поклики», Монолозі та Сонаті для кларнета соло. Концерти для сольного кларнета - це достатньо рідкісне явище і в практиці світової музики (за даними лексикону кларнетової музики ХХ століття немає жодного концерту для кларнета соло [19]), а в українській музиці такий концерт з'являється вперше. Концерт «Гра над прірвою» був написаний у 1996 році, та можна відзначити, що він виступає третім актом так званої «кларнетової драми», яка розігрується за допомогою використання одного з найрізноманітніших інструментів, тембр якого поєднує в собі сторони містичності, насиченості та загалом який можна назвати досконалим.

Зазначені вище твори композитора висвітлюють та підкреслюють самотню тембральну трактовку інструмента саме крізь призму фольклорної традиції, через те, що автентичність в творах виступає на рівні сонорики, та тим самим висвітлює смислову надекспресію, підкреслюючи глибинний закладений сенс творів. Композитор висвітлює кларнет в такій іпостасі, яка зовсім не притаманна цьому інструменту: використовує неуплине постійне стаккатто, свідомо спотворюючи звук остинатністю, вживає нову

незафіксовану алікатуру для створення нових звукових поєднань та звуковисотності, демонструє різнобарвну звукову спроможність інструмента - балансування між шепотом та відвертим криком, тим самим досягаючи нових динамічних та тембральних ефектів. Якщо зануритись у світобачення, в якому висвітлюється емоційна сторона та сторона протилежна прагматизму, то можна побачити, що для Євгена Станковича властиве поринення у переосмислення традиційної лірики. Його творам притаманна драматично-експресіоністична амплітуда світобачення. Його твори носять філософсько-концептуальний характер, який обрамлений драматичною лірикою. Наприклад, емоційні кульмінації є не тільки драматично забарвленим та виражаються в умисному спотворенні кларнетового звучання, а підкреслюється дисонансною тонікальністю та проявляється на всіх рівнях драматургічної обрами. Та, навіть «пташині трелі» (це, так звані, семантичні коди, притаманні духовим інструментам, їх прерогатива) мають спотворене звучання – щебетання птахів не може бути чистим в поганій екології, це ненавмисне відлуння на глобальну проблему екології, яку Станкович підіймає в багатьох своїх творах. А якщо звернути увагу на умовне поділення твору на частини, то можна помітити що це відбувається за допомогою крещендуючих або декрещендуючих характерних ефектів трембітання, мерехтіння звуку. Звертаючись до написання творів для солюючого інструмента, Є. Станкович обирає саме кларнет, бо на його погляд, тільки цей інструмент здатен втілити концепцію драматизму настільки точно, та відобразити своєрідну «монологічну самотність» [9]. Таку художню ідею дозволяє втілити використання майже суцільно бемольної тканини звуків, чітко підібраний комплекс ритмо-інтанаційних виразових засобів, гармонійне та свідоме оперування семантичними дисонансними одиницями, які поєднуються з тембровими особливостями інструмента.

Ці твори відповідають сучасним світовим мистецьким тенденціям у виконавському та стильовому відношеннях та заслуговують на включення до

репертуару кларнетистів з інших країн, що сприятиме підвищенню престижу національного мистецтва та його інтеграції в міжнародному контексті.

Музичні твори митця відображають його тяжіння до поєднання різних стильових аспектів, формуючи його синтетичний стиль, який будується за допомогою багатогранного використання етнічного матеріалу з різних регіональних фольклорних джерел. Це дозволяє створити сучасне композиторське трактування, яке відтворюються при поєднанні новаторських прийомів із традиційними стильовими виразними компонентами. Саме взаємодія традиційних та новаторських виразних засобів, яку можна помітити у музиці Станковича, є мистецьким діалогом віків, що нагадує нам, його сучасникам, про вічні, фундаментальні духовні цінності.

Розглядаючи сучасні музичні тенденції та новітні композиторські техніки, які зосереджуються на темброво-сонорному аспекті (як у творах Ф. Караєва, Е. Денісова та Л. Грабовського), українські композитори зуміли використати національні темброві архетипи традиційної культури для створення унікальних естетичних концепцій, зокрема кларнетового звучання. Треба підкреслити, що у порівнянні з попередніми історичними періодами, творчість українських композиторів 60-х років і сьогодні відображає багатий спектр різних форм та жанрів кларнетової музики. Аналіз Сонати для кларнета соло Є. Станковича надасть можливість висвітлити стилістичний інструментарій та лексичний словник композитора в аспекті виконавського мистецтва на кларнеті.

Композиційний та виконавський аналіз Сонати для кларнета соло

Сонату для кларнета соло Є. Станковича умовно можна поділити на три частини.

Відкривається соната остинатними секундовими тріолями на стаккато - чотири фрази, дрібні поспівки, які розділяються паузами та відразу вводять слухача в атмосферу хвилюючої загадковості. Стану схвилюваності також сприяє почергова зміна розміру ($12/8, 6/8, 9/8, 6/8...$) та стрибкоподібний рух по системі дванадцятитоновості, широких інтервальних ходів (Приклад №9). Знаходять

своє місце у вображенні музичного матеріалу різні приклади остінато, різноманітні синкопи, неочікувані паузи. Такі прийоми зарізької зміни ритміки сприяють бурхливості розвитку та створюють так званий ефект стихійного руху. Все це нагадує тарантелу, через використання токатних мотивів. Надалі, початкові трелеподібні остинатні тріолі набувають все більшого інтервального розмаху та призводять до першої кульмінаційної розв'язки умовної першої частини: переднішньому постійному піаніссімо на заміну приходить раптове *sf*, яке відокремлює першу тему не лише динамічно, а і порушує медитативну остинатну формулу вступу серією різких експресивних пасажів, розв'язка яких відбувається з використанням новітнього прийому - фрулато. Обривається серія хвилеподібним низхідним пасажем, який неочікувано завмирає у низькому регістрі інструменту. Далі відбувається варіативний розвиток першої теми з використанням принципів контрасту, динамічного протиставлення - *p* змінюється *f*. Розвиток також можна відзначити у структурі теми - стаккатні тріолі замінюються хвилеподібними пасажами, які призводять до збільшення напруження. Напруження не вирішується, а ще більше зростає завдяки стійкому повторенню ноти половинної «ля» з використанням форшлагів, які її ніби підкреслюють, стверджуючи німе напружене питання. Завдяки широкому *diminuendo* питання ніби розчиняється без відповіді.

Друга умовна частина починається з розміру $3/4$, та відповідає за будовою експозиції. Розпочинається токатним мотивом з розробки, який лунає наче відгук. Надалі з'являється принципово відмінна тема, яка побудована на речетативах тремоло, вони ніби вводять слухача в медитативний роздум, розповідь. Розвиток продовжується за допомогою динамічного прийому *crescendo* до відтінку *ff*, посилюючи напругу, та фраза закінчується подовженим тремоло на *diminuendo*, ніби розтаючи в просторі тиші. Експозиція складається із двох відмінних за тематизмом частин: перша - це тремоло; друга - остинатний тріольний мотив на одній ноті, з подальшим варіативним розвитком - зменшенням тривалостей та додаванням форшлагів.

Ці два тематичні матеріали чергуються між собою, формуючи тканину середньої частини (Приклад №10).

Третя частина - це реприза. Відкривається повторенням теми розробки - остинатного приспівку у тридольних розмірах $6/8$ та $9/8$, але в транспозиції на малу терцію вниз. Надалі відбувається інтонаційний розвиток - інтервальні стрибки від квінти до нони. Але відбувається дуже помітний драматизований розвиток початкової теми розробки - коливання динамічних відтінків відсутні, натомість з'являється гучне, стійке *ff*, яке підкріплюється штрихом, демонструючим впевненість - *marcato*, що тільки посилює стрімкий та мужній характер дещо відозміненої репризи. З кожним тактом, зі вступом другої теми розробки - побічної партії (хвилеподібні, бурхливі пассажи), напруга зростає. Це також підкреслюється використанням широкого діапазону інструменту - від малої октави до третьої. (Приклад №11). Чотири такти перед кодою напруга дістає свого апогею, використовується найвіща тесситура, динамічний віддтінок *ff*, хроматичні знаки, використання менших тривалостей - ритмічно викладених квінтолей.

Кода починається з контрастного *pp*. Таким чином, композитор відтіняє два образи - експресвний та трагедійний. Кода - це матеріал вступу, але децимою нижче від експозиційного та його синтезування з тембральним звуконаслідуванням, а саме: секундові коливання з акцентованими пасажами (з використанням форшлагів) в динамічному відтінку *fff* та *rosso a rosso accelerando* із заключним низхідним арпеджіо по дуодецимакорду та утвердженням початкового викладу теми вступу (Приклад №12).

Твори Євгена Станковича для кларнета соло демонструють тенденцію до глибокого, але водночас монологічного вислову, широку емоційність та індивідуальність музично-декламаційного словника композитора. Його мова демонструє пошук нових виразових можливостей інструменту в різних аспектах, таких як ладово-інтонаційність, штрихове різномаяття, звукоутворення, темброво-динамічна виразовість та семантика символів, а також мають етнічну направленість.

2.3. Кларнет в творчості Л. Шукайло

Харківська музична майстриня здобула необхідні навчання композиції під керівництвом професора В. Нахабіна, а гру на фортепіано Людмила Шукайло відточувала разом із професором О. Лунцем. Творчість композиторки представлена різножанровими композиціями, та особливою сферою її діяльності були камерно-ансамблеві твори, в яких прочитується її ліричний тип висловлювання, тяжіння до програмності, умінні гармонійно поєднувати різні інструменти. Виходячи з цього, можна говорити про те, що авторський стиль композиторки має риси неоромантизму.

Шлях Л. Шукайло насичений різними подіями та нагородами за успішну мистецьку діяльність. Твори композиторки мають успіх і за межами України, вони звучать на території Іспанії, Германії, Польщі, США, та Франції. У 1999 р. майстриня отримала звання Заслуженого діяча мистецтв України, 2001 р. - лауреата Регіонального рейтингу «Харків'янин року», у 2005 р. - Муніципальну премію ім. С. Богатирьова, та премію ім. В. Косенко у 2010 р.

Не дивлячись на те, що Л. Шукайло є прихильницею камерного жанру, в її арсеналі також знаходять своє місце симфонічні твори. Ознайомившись із її композиційним списком, стає помітним, що авторка найбільше надавала перевагу фортепіано, для якого вона написала дві Сонати, «Експромт» , цикл «Пори року» , 10 прелюдій, Токату, «Симфонічні варіації» та багато іншого.

Цікавим досвідом для даної роботи є її діяльність в області кларнетового мистецтва. Композиторка написала декілька прогресивних творів для цього інструменту, це:

- «Чотири мініатюри» - в яких Людмила Федорівна синтезує традиційні та новаторські концепції музичної виразності, що втілюється шляхом типових для поезики мініатюри образних сфер;

- В «Романсі» переважають суто традиційні установки салонно-побутової музичної мови, кларнет в даній п'єсі набуває кантиленного та барвистого звучання;
- «Концертино» - твір, який репрезентує нове бачення Л. Шукайло кларнетово-фортепіанного дуету, що виголошується в якості цілком визначених параметрів музичної мови;
- В «Триптиху» для кларнета соло можна віднайти риси музично-експериментальних тенденцій другої половини XX століття.

Камерна музика, відрізняється від опер і симфоній тим, що останні передають глибокі суспільно значущі ідеї, використовуючи саме широкі філософські узагальнення та напружений розвиток музичних образів. А камерні твори орієнтовані більше на відтворення духовного світу людини та її психології. Малі камерні форми мають свої особливості, які потребують особливої «концентрованості» від виконавців, глибини тематизму та лаконічного розвитку. В них набуває важливого значення кожна окрема, найдрібніша музична інтонація. Саме тому, камерні твори висувають перед митцем дещо нові, особливі задачі. Для передачі найтонкіших покликів душі виконавцям потрібно особливо яскраво проявляти свою творчу художню індивідуальність. Якщо порівняти цей прояв із суміжними видами мистецтва, зокрема з живописом, то симфонічну картину це, ніби, грандіозна фреска або величезне багатофігурне полотно, тоді як камерна музика може бути прирівняна до картини, написаної аквареллю або гравюри [32].

Отже, камерно-інструментальна музика є унікальним жанром, і однією з його основних характеристик є створення «...феномен виникнення певного художнього континууму» [48, с. 187], який виникає в результаті співтворчості між композитором і виконавцями. Вона об'єднує індивідуальне та колективне виконання, є своєрідним «діалогічним (полілогічним) типом комунікативності» [48, с. 187].

Композиційний та виконавський аналіз Концертино для кларнета і фортепіано

До зразків крупної форми в жанрі кларнетово-фортепіанного дуету в творчості Л. Шукайло можна віднести «Концертино» (1998 р.). Звернувшись до цього жанру, композиторка з одного боку, підкреслила якість концертності, трактуючи кларнет, як солюючий інструмент. З другого боку, завдяки якостям, як камерного варіанту «великого» концерту, зберігає риси, які притаманні кларнетово-фортепіанним мініатюрам.

В даному творі Л. Шукайло користується усім діапазоном кларнета, використання звуків високої теситури втілюється шляхом урізноманітнення динаміки – від *pp* до *ff*, що є характерним для сольних кларнетових творів композиторів ХХ ст.

В моменти рухливих епізодів в партії кларнета широко використовуються стрибки на дисонуючі інтервали, перекидання між регістрами, що свідчить про експериментальну складову «Концертино». В партії фортепіано також виписані дисонанси та фактурно-гармонічні комплекси, такі, як:

- а) використання пластів септим та акордів, які мають секундові співзвуччя та накладаються на органні пункти басів;
- б) акорди з нетерцовою структурою (квартсептакорди та квінтнонакорди).

Концертино для кларнета має віртуозний виклад зі складною метроритмікою, насичений контрастними образами. За своєю формою це одночасний концерт-поема, в якому за основу було взято сонатну форму, що репрезентує в стислому вигляді тричастинний концертний цикл. Основний розділ цієї форми обрамляється вступом та кодою, де композитор демонструє принцип концертного діалогу, близького манері Ф. Ліста *al fresco* (Я. Мильштейн) [23](авторська ремарка *Andante con moto*, 4/4, масштабна багатооктавна фактура, динаміка від *f* до *ff*).

Починається Концертино зі вступу-заставки в нижньому регістрі, і за рахунок бархатистого тембру має дещо мрійливий характер. Кларнет вступає

solo, на динамічному відтінку *f*, що нагадує початок сумної, але емоційно-забарвленої розповіді (Приклад №13).

Основний розділ у темпі *Alllegro*, де спочатку викладається тема головної партії сонатної форми. Вона складається з двох різнохарактерних тем: занепокоєної, схвильованої першої та більш ліричної, співучої другої теми. Тема головної партії виростає з інтонацій вступу, але ґрунтується на пружному синкопічному ритмі схожому на марш. Розвиток теми будується на принципі внутрішнього контрасту, який міститься всередині неї. Це поступове варіювання ритмічних формул з пунктирним ритмом та інтонацій-приспівок кантиленного типу. Контраст такого роду часто використовувався у темах головних партій сонатних форм, що у даному випадку також підкреслено і лексикою, типовою для цього жанру.

Далі звучить невелика зв'язка, в якій виникає перша мікро-каденція кларнета, що призводить після фермати до розділу *Meno mosso*, який вказує на вступ теми побічної партії. Тема в розмірі 6/8, з явними ознаками ритму вальсу, має пісенно-декламаційний характер, широкого дихання. Своєю стриманістю та речитативністю надихає на роздуми і проходить у досить великому регістровому діапазоні. Характерною особливістю фактури тут є широкоохоплююча, кантиленна мелодія, яка звучить на фоні фігурацій шістнадцятими з «крокуючою» басовою лінією у фортепіано (Приклад №14).

Після зростання звучності та збільшення динамічного посилу тема змінюється фактурно: кларнет і фортепіано виступають як спільна одиниця, про що свідчить моноритмічний тип викладення, а остинатність стає за своїм характером ударною, активною, наполегливою. Незабаром вона повертається до початкової танцювальності та вальсовості – первинного варіанту теми фактури. Експозиція форми завершується блискучою тріллю від звуку (*h*) другої октави кларнета, що в даному випадку є мікрокаденцією.

Після фортепіанного програшу, який виконує функцію так званої коди-закінчення, починається середній епізод форми, який репрезентує одночасно і новий контрастний матеріал, близький за жанровістю до скерцо (*Piu mosso*, 4/4,

активний синкопований ритм у фортепіано, розміри, що змінюються, а також зміни видів мелодійної лінії у кларнета) і розробку. Далі можна побачити яскраві риси репризної форми, які представлені в «проривах» інтонацій теми головної партії у кларнета. Вони набувають все більшої впевненості в предикті до репризи, де інтонації цієї теми спочатку виникають у фортепіано, а потім з'являється невелика каденція кларнета, заснована на гамоподібному русі, де композиторка використовує техніку так званої мультифоніки – прийому розщеплення стовбуру повітря з видобуванням таким чином обертонів, аналогічно флажолетам на струнних інструментах, а також складні трелі, форшлаги та різноманітні поліфонічні засоби (Приклад №15). Цей розділ – нестриманий потік токатності, різких коливань метроритму, з багатим використанням акцентів.

Реприза (*a tempo*, $3/8 - 5/8$, повернення тонального центру *d-moll*) має узагальнюючий характер та представляє синтез інтонацій та фактур обох тем експозиції. Провідне значення при побудові фраз та речень в якості сполучного імпульсу в партії кларнета має синкопований, пульсуючий мотив із теми головної партії (авторська ремарка *articulato*). В партії кларнета можна підкреслити достатньо великий динамічний та регістровий «розбіг» - від *tr* до *sf*, та від яскравого, прорізаючого регістру, який охоплює другу октаву, до низьких звуків більш глухого, матового тембру малої октави.

Далі представлена сольна каденція кларнета – це класична кода, яка є традиційною в жанрі концерту та його камерного варіанту – концертіно. Вона має вільний імпровізаційний характер та складається із декількох фактурно-тематичних сегментів. Серед них можна виділити:

- 1) тріольну гармонічну фігурацію;
- 2) тематичний елемент з початку теми головної партії з типовим висхідним поступенним рухом в межах октави, який яскраво та виразно прикрашений трелями та форшлагами;
- 3) гамоподібні віртуозні пасажі шістнадцятими, які розв'язуються в витримані ноти, з використанням прийому *vibrato* (Приклад №16).

Що стосується артикуляції - і у кларнета, і у фортепіано переважає штрих *staccato*, який зберігається майже до заключного «кодового» проведення теми головної партії. Партія кларнета відрізняється бурхливим «прорізуючим» *staccato* у третій октаві, що потребує високого професіоналізму володіння інструментом (Приклад №17).

Що стосується безпосередньо виконання «Концертино» Л. Шукайло, на думку В. Алтухова [2, с. 51], складністю для кларнетиста-виконавця, перш за все, становить область метроритму, а також поєднання та інтерпретація контрастних тем-образів. Тому, перед виконавцями основною задачею має бути «<...> зроблена робота над удосконаленням рівноваги в ансамблі за рахунок точної пульсації та метро ритмічності», а від соліста, в цілому, вимагається вміле володіння ресурсами сучасної техніки гри *vibrato*, мультифоніки, важких трелей, форшлагів, поліфонічних засобів.

Музично-художній стиль Людмили Федорівни Шукайло можна охарактеризувати як неоромантичний. В її творах відчувається схильність до ліричності, у створенні програмних композицій, та уподобанням камерних жанрів. Своєму становленні як композитора та піаністки, Л. Шукайло завдячує педагогам харківської консерваторії, В. Нахабіну, Л. Булгакову, та професору А. Лунцу. Поєднання двох спеціалізацій відбилося і на жанрових уподобаннях Л. Шукайло. В її творчому багажі є крупні симфонічні та концертні приклади, велику частину її композицій складають мініатюри для фортепіано, чи то соло, чи у поєднанні з різноманітними інструментами. Вона не залишається і восторонь від вокальної лірики: цикл «Пісні-картинки», обробки українських народних пісень.

В творах для кларнета відображені спільні риси поетики музичної мініатюри та циклу мініатюр, показані можливості втілення цього жанру через специфіку кларнетово-фортепіанного дуету. В циклічних творах, відчувається тяжіння до темпових контрастів між частинами, тяжіння до чітких класичних структур і формоутворень, пріоритетність співвідношення ансамблевих партій. В авторському прочитанні Л. Шукайло, кларнет трактується як кантиленийний,

здатний до розпівності та віртуозності інструмент, а фортепіано – грає роль звукобарвного фону. Людмила Федорівна охоплює увесь діапазон кларнета, навіть третю октаву, завдяки чому в її композиціях виникають різноманітні образні картини. Композиторка використовує увесь спектр агогічних та артикуляційних прийомів, завдяки чому інструмент в її творах набуває високої індивідуальної та художньо-образної константи.

В музичному матеріалі її творів присутні риси ритмічної нерівності та нерегулярності, композиторка створює ілюзію імпровізаційності. За рахунок вільного потоку мелодичної теми.

2.4. Репрезентація акустичних та технічних властивостей кларнета Русланом Каширцевим (на прикладі Концерту в стилі бароко для кларнета та струнного оркестру фа мінор)

Руслан Геннадійович Каширцев – викладач кафедри композиції та інструментування та кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського, доктор філософії, композитор Р. Каширцев закінчив ХМУ імені Б. Лятошинського в класі Євгена Боброва саме як кларнетист. Євген Миколайович Бобров - чудовий музикант, кларнетист та прекрасний педагог, який не тільки вчив музиці, а і виховував особистість учня. Євген Бобров почав свій шлях у музично-педагогічній діяльності одразу після закінчення у 1964 році Артємівського музичного училища (нині Бахмутський коледж мистецтв ім. І. Карабиця, заснований 1903 р.). Початком творчого шляху стало викладання в музичній школі, а вже у 1968 році, будучи студентом Харківської консерваторії, він почав працювати у нещодавно заснованому (1965 р.) Держинському музичному училищі (нині Торецький музичний коледж) і працював там до 1977 року. Потім, після 7 років понадстрокової служби в армії - військовому оркестрі ДСВГ в Німецькій Демократичній Республіці в Лейпцигу - Євген Бобров повернувся до Харкова (1984 р.), де до 1990-х років працював в оркестру військової Академії. Викладав в Харківському музичному училищі ім. Б.Н.Лятошинського з 1984 року по 2008 рік. Таким чином, Євген

Миколайович Бобров присвятив музично-педагогічній діяльності понад 40 років, причому майже весь цей час він працював у навчальних закладах саме середньої ланки [7].

Концерт *f-moll* у бароковому стилі для кларнета та струнного оркестру (2019–2020) Руслан Каширцев присвятив пам'яті свого викладача.

Руслан Каширцев отримав повну вищу освіту з відзнакою в Харківському національному університеті мистецтв за двома спеціальностями - оркестрові духові та ударні інструменти (кларнет) та композиція, а також отримав науковий ступінь Доктор філософії, блискавично захистивши дисертацію за темою «Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття». Він є лауреатом Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів композиторів, автором 30 творів у різних стилях та жанрах: оркестрові твори (включаючи твір для солістів-вокалістів, хору та оркестру) та камерних музичних композицій; автором багатьох аранжувань у різних стилях та жанрах для оркестру та ансамблів. Композитор співпрацює з різноманітними колективами, такими як: Харківський національний академічний театр опери та балету імені М.В. Лисенка, Харківська філармонія, Харківський державний академічний театр ляльок імені В.А. Афанасьєва, Харківський академічний театр музичної комедії, не тільки як блискучий виконавець на кларнеті та саксофоні, але і в якості композитора та аранжувальника.

Концерт *f-moll* у бароковому стилі для кларнета та струнного оркестру
Однією з форм подолання устоїв та гегмонії класико-романтичної традиції, якими користуються композитори в ХХ–ХХІ століттях, є неокласицизм. Спорідненою течією, зокрема і в українській музиці, що майже ідентична до неокласицизму є й необароко. Саме прикладом застосування неокласицизму є Концерт *f-moll* у бароковому стилі для кларнета та струнного оркестру Р. Каширцева (2019–2020 рр.). Варто зазначити, що цей концерт з бароковими

асоціаціями продовжує лінію такого роду творів, написаних саме харківськими композиторами. В 2011 році Сергій Турнєєв, тоді ще декан факультету музичного мистецтва Луганської академії культури та мистецтв написав Концерт для концерта та струнного оркестру з підзаголовком «У стилі бароко», з присвятою бельгійському кларнетисту Хедвігу Швімбергу, його першому виконавцю. Цей концерт входить до когорти кларнетових творів С. Турнєєва, а також виконувався в Харкові, де, в тому числі, його міг чути і Р. Каширцев. Але мова йде не про наслідування (особливо враховуючи, що викладачем Р. Каширцева з композиції в ХНУМ був не С. Турнєєв, а В. Дробязгіна), а скоріше про загальні тенденції, притаманні двом композиторам харківської школи.

Концерт має тричастинну будову, що є абсолютно типовим для інструментального концерту Бароко чи Класицизму. Стильові алюзії Бароко виявляються на багатьох рівнях музичної мови, та разом з тим, Р. Каширцев не вдається до тотальної стилізації: окремі складові твору чітко вказують на те, що ця музика була написана значно пізніше власне доби Бароко.

Перша частина Концерту написана в чіткій та послідовній сонатній формі, проте не без деяких модифікацій. Саме застосування сонатної форми в якості першої частини інструментального концерту значно більш притаманне добі Класицизму, але враховуючи, що в добу Бароко інструментальний концерт формувався як такий, це не викликає відчуття протиріччя.

Як і в будь-якому концерті доби Бароко, в цьому Концерті музичний матеріал можна умовно поділити на відносно яскраві та рельєфні теми та на так звані «загальні форми звучання», хоча і цей поділ буде достатньо умовним внаслідок специфіки побудови навіть основних тем. Концерт починається оркестровим вступом, що складається з восьмитактового речення, повтореного двічі поспіль: в основній тональності, *f-moll*, та субдомінантовій, *b-moll*, а також шістнадцятитактової побудови, яка має зміст скоріше гармонічний (нарощування напруги завдяки униканню тонічної гармонії і потім її закріплення) та ритмічний (прискорення від остінатного руху восьмими до

шістнадцятих. Перше, повторене речення, поєднує риси Бароко та Класицизму. Після низхідних п'яти звуків – виключно розкладений тонічний акорд, принцип, який називають «Мангеймська ракета» (Britannica), і притаманний багатьом темам В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена. Але низхідна зменшена септіма та ритмічна фігура «дві шістнадцятих – восьма» підкреслюють саме барокову спрямованість цієї фрази. Також варто зазначити і використання октавного унісону – що нагадує, наприклад, початок Концерту №1 Й. С. Баха для клавіру.

Власне головна партія починається від цифри 2 і чітко слідує принципу «тематичне ядро – розгортання». Також звідси встановлюється достатньо стабільний тип фактури, основою якої є типовий для Бароко «крокуючий» бас, що рухається переважно восьмими нотами. Особливістю співвідношення басу та викладеної солістом мелодії є досить часті паралелізми: як ті, що виникають на сильних долях, але «завуальовані» завдяки іншим звукам на слабких долях, так і абсолютно реальні послідовності паралельних октав аж до п'яти октав підряд (т. 36–37). Але йдеться про ефект підсилення, «потовщення» мелодичної лінії басом, а не про недотримання норм голосоведення – втім, в автентичних концертах доби Бароко такого не допускалося (Приклад №18). Друге речення головної партії майже ідентичне першому (з дещо зміненою кінцівкою), але в *c-moll*, в домінантовій тональності, що нагадує тональну логіку фуґи. Тема наступної сполучної партії побудована подібно до інтермедій фуґ: заснована на секвенції (з перехресним голосоведенням між солістом та оркестром) та використовує велику кількість «загальних» інтонацій. Втім, хід за звуками тризвука відсилає до вступу, а ритмічна фігура в басах «дві шістнадцятих – восьма» – одночасно і до вступу, і до теми головної партії, тобто тематична єдність все ж зберігається. Особливістю сполучної партії є її побудова з двох розділів: перший, в якому грає і соліст, і оркестр, залишається в основній тональності *f-moll*, а другий – суто оркестровий, модулює в тональність домінанти, *C-dur*, в якій і викладено побічну партію, що відповідає логіці сонатного формотворення. Сама тема побічної партії

також будується за принципом поєднання яскравої, «емблематичної» початкової інтонації та тривалого пасажу – але її характер більш витончений, грайливий, в тому числі, завдяки використанню синкоп та тимчасового переходу оркестрової партії до гомофонно-гармонічного викладу. Варто відзначити, що її розвиток відбувається завдяки поліфонічним принципам: в тактах 112-113 та 122-125 використовуються імітації, відповідно, дво- та чотириголосні. Тональна будова побічної партії дещо незвична: більшість її викладена в *C-dur*, але в останніх тактах вона модулює до *As-dur* заключної партії. Це можна пояснити тим, що ця тональність є паралельною до тоніки, тому є логічним завершенням експозиції. Проте в бароковому концерті такого бути не могло, це ще одна риса, що підкреслює суто неокласичну природу концерту, а не стилізаційну. Заключна партія (яка починається з цифри 8) побудована як діалог соліста з оркестром – що абсолютно типово для барокового концерту. Вона має більш впевнений, прогресуючий характер. Партія кларнета представлена виключно арпеджіо, що знову відсилає до вступу, а в оркестрових відповідях явно відтворюються перші п'ять звуків вступу (вперше – навіть в тій самій тональності) (Приклад №19).

Перехід до розробки відбувається в два умовні етапи. Перший з них починається від цифри 9 та являє собою оркестровий програш, функція якого полягає в модуляції з *As-dur* до *d-moll*. Знову підкреслимо, що в добу Бароко тритоновна модуляція протягом 10 тактів була б неможливою. З цифри 10 вже в новій тональності звучить тема Головної партії у викладенні соліста, це вже власне розробка. Проте відзначимо, що подвійна тактова риска виставлена композитором саме перед цифрою 9. Тема розробки має більш схвильований характер, партія оркестру набуває більшої емоційності. Розробка складається з чотирьох розділів, перший з яких – сумісне проведення головної теми солістом та теми вступу оркестром. При цьому тональна логіка вступу (друге речення в тональності субдомінанти) переважає над логікою головної партії – друге речення звучить саме в *g-moll*. Другим епізодом (цифра 11) є проведення сполучної теми, також в *d-moll*, тобто, розробка частково побудована за

«експозиційним» принципом. Відзначимо, що тут кларнет звучить в достатньо низькому регістрі, що дозволяє композиторові продемонструвати темброву багатоманітність інструменту. Третій епізод (цифра 12) заснований на новому музичному матеріалі, він знову повертає гомофонно-гармонічну фактуру оркестру, а у соліста звучить безперервна лінія шістнадцятих: фактично, це замінює каденцію, яка відсутня в першій частині. Одним із аспектів технічних труднощів є те, що в цьому пасажі немає де взяти дихання (Приклад №20). Четвертим епізодом розробки є друга частина сполучної партії, яка знову викладається виключно оркестром, і знову модулює, але на цей раз з *d-moll* до основної тональності *f-moll* (через ряд віддалених тональностей, зокрема, *Des-dur*).

Зміни в репризі стосуються головним чином тонального плану та перекомбінування тем. Так, друге речення головної партії починається в тональності *Es-dur*, і модулює в *As-dur*, на відміну від домінантового співвідношення в експозиції. Побічна партія звучить в *As-dur*, паралельній до тоніки тональності – така побудова репризи використовується в сонатних формах, проте досить рідко, і найчастіше в зрілому Класицизмі, коли індивідуалізація характеру теми не дає змоги змінити її лад. Заключна партія починається в *Es-dur*, домінанті до тональності побічної партії, і модулює в *f-moll*, основну тональність, забезпечуючи тональну замкненість першої частини. Структурна зміна полягає в тому, що сполучна партія звучить пізніше, ніж в експозиції: а саме після заключної партії, і втрачає свою модулюючу функцію, адже повністю викладена в *f-moll*.

Іншим важливим тематичним елементом є дворазове повторення висхідної гами і однотоковий мотив – нібито це не є матеріалом, який привертає до себе увагу своєю оформленістю, яскравістю. Проте, його значимість полягає в появі в ключових етапах розвитку: перед початком головної партії в експозиції після вступу, з самого початку розробки, на межі розробки та репризи, та в останніх тактах першої частини. Було б методологічно невірно називати це лейттемою чи лейтмотивом – скоріше, це

ремінісценція, що має формотворче значення, як, наприклад, гармонічний каданс є засобом структурування форми музичного твору (Приклад №21).

Друга частина отримала авторське жанрове визначення «Арія» (“Air”), що відповідає традиції барокових концертів. У відповідності до цього означення, частина є повільною, в ній домінує кантиленна мелодія соліста, а її форма – тричастинна репризна. Тональність другої частини – *c-moll*, і таке співвідношення з першою частиною скоріше притаманне бароковій, а не класицистській традиції концерту, в якій зазвичай середня частина написана в іншому ладі, ніж перша. Особливу увагу привертають перші три такти – адже вони абсолютно ідентичні до вступу першої частини (за виключенням транспонування і розміру $3/4$). Таким чином забезпечується тематична єдність між цими частинами. Основна частина написана в темпі *Adagio*, і складається з двох побудов (цифри 1-2 та 3-5). Перша з них має скоріше експонуючу функцію, знайомить слухача з темою, не сильно покладається на секвенційний розвиток (хоча і має одну секвенцію на початку цифри 2). Характер мелодії витриманий в дусі барокових мінорних арій, він досить скорботний – хоча окремі мелодичні звороти та постійне чергування тоніки з домінантою дещо нагадують українську пісенність. Попри те, що секвенція з цифри 2 звучить досить типово для барокової музики, вона все ж показує сучасність цього твору: для секвенцій Бароко абсолютно нехарактерними є низхідні септіми (Приклад №22).

Друга побудова в межах основного розділу структурно виділена досить чітко - паузою у соліста перед початком, повторенням початкових інтонацій. Вона має розвиваючий характер, що виражається і в більш декларативному застосуванні секвенцій вже з перших її тактів, і в більш вільній, квазі-імпровізаційній ритміці соліста: з'являються тріолі та квінтолі. Також обігрування акордових тонів і інтервальні стрибки в партії соліста більше підкреслюють саме інструментальний характер цієї кантилени. Все це дозволяє сприймати цей період як певне оновлення, упереджуючи статичність.

Відзначимо також певну «римованість» двох побудов: обидві вони завершуються треллю.

Середній розділ є контрастним за темпом (*Poco più mosso*) та також складається з двох побудов, хоча і дуже коротких, по 6 тактів кожна. Перша є суто оркестровою, це є ще одна секвенція – її особливістю можна вважати хід за звуками тризвуку: з одного боку, це канонічна секвенція, з іншого – певна єдність зі вступом. Але також не можна ігнорувати того, що це одна з найрозповсюдженіших музичних формул – тому встановлення інтонаційних зв'язків взагалі в цьому Концерті є доволі складним завданням з огляду саме на типовість його інтонацій. Друга побудова, вже за участі соліста, має дуже нетиповий гармонічний характер, те, чого точно не могло би бути в добу Бароко: багаторазове співставлення розкладених акордів *G-dur* та *B-dur*. Попри їх віддаленість один від одного, їх можна пояснити як домінанти до тоніки, *c-moll* та її паралелі, *Es-dur*.

Репризний розділ позначений зміною в ролі інструментів: якщо в перших двох кларнет трактувався як солюючий інструмент, то в репризі це скоріше *obligato*: мелодія виконується першими скрипками, а кларнета доручено лише окремі репліки, що зазвичай побудовані за звуками тризвуків (Приклад №23). Але в останніх тактах репризи кларнет відновлює свою солюючу функцію і грає мелодію (яка має жалібний, дещо меланхолійний характер), завершуючи її традиційною треллю. В невеликій коді встановлюється просвітлення завдяки розкладеному акорду *C-dur* (що нагадує т.зв. «пікардійську терцію»), але в останньому такті частини встановлюється звучання великого мажорного септакорду, що нагадує скоріше блюзову музику, ніж Бароко. Втім, численні дослідники проводять різноманітні паралелі між музикою цих стилів, попри всі їх відмінності, а композитори пишуть твори на їх перетині (наприклад, Сюїта К. Боллінга).

Третя, фінальна частина концерту, має авторське позначення *Rondo*, що відповідає формі, в якій вона написана. Проте, це рондо достатньо складне за своєю будовою, адже має чотири епізоди, два з яких повторюються двічі, а

також передбачену жанром концерту каденцію. Повтор епізоду рондо зазвичай є ознакою рондо-сонати, але власне рондо-сонатою фінал не є, бо епізод двічі звучить в тональності тоніки.

Сама тональність фіналу показує оригінальність будови концерту: він у *As-dur*. Тобто, концерт є тонально незамкнений, більше того – всі частини в різних тональностях. Але такий вибір має певну логіку: це паралельна тональність до *f-moll* I частини, що дозволило композитору завершити концерт в мажорі без різкого контрасту до I частини, який приніс би фінал в однойменному *F-dur*. Крім того, завершення циклу в однойменному мажорі викликає асоціації зі зрілим класицизмом (П'ята та Дев'ята симфонії Л. ван Бетховена), що не були б доречними в концерті з підзаголовком «В бароковому стилі».

Жанровою основою фіналу є жига, з її чітким та жвавим тридольним рухом, що зберігається протягом всієї частини. Завершення циклу жигною є абсолютно характерною рисою сюїт доби Бароко, тож це є цілком закономірним. Ще однією бароковою алюзією є використання імітації: головну, затактову інтонацію соліста тут же підхоплюють альти (Приклад №24). Роль оркестру в фіналі є досить великою: в рефрені скрипки «відповідають» солісту, доводячи тему до розв'язання в тоніку. Як і в першій частині, в Рондо достатньо багато музичного матеріалу без яскравого тематичного оформлення (секвенції, круговий рух довкола опорних звуків тощо), але тут він найбільшою мірою виконує роль ходу, тобто зв'язки між основними розділами.

Початок першого епізоду можна вбачати з цифри 4, де ритмічна різноманітність рефрену змінюється на безперервний рух соліста за звуками тризвуків. Це і логіка постійного підвищення теситури дозволяють досягти драматичної напруги, яка виливається в модуляцію до паралельного *f-moll*, в якому звучить рефрен вдруге. Відзначимо, що рефрен в Рондо звучить п'ять разів, і кожного – в новій тональності, що не є типовим для рондо. Але *f-moll* тут з'являється не від транспонування, а від перегармонізації (в партії оркестру) – що нагадує маніпуляції Й. С. Баха з темами його фуг. Ця поява рефрену є

доволі компактною, лише вісім тактів – і після кадансу з треллю (характерного для другої частини) звучить другий епізод. Своєю темою він нагадує сполучну партію першої частини: висхідна гама, рух по звукам акорду і «приховане двоголосся» – і також він є секвентним. Його особливістю є активне використання поліритмії за рахунок дуолей у низьких струнних – що є рисою, не притаманною для барокової музики (Приклад №25). Цей епізод є досить тривалим (35 тактів) і багатокомпонентним, що надає формі фіналу певної непередбачуваності, «недосконалості» пропорцій у відповідності до етимології слова «Бароко». Також він є модулюючим, бо готує однойменний *F-dur* третьої появи рефрену. Він примітний тим, що в партії соліста з'являються утримані квартолі та шістнадцяті, що відповідає логіці прискорення, «дімінації» по мірі розвитку форми.

Третій епізод (цифра 13) є подібним до другого побудовою партії соліста по звуках акордів та прозорою фактурою оркестру, але це самостійний матеріал. Наприкінці його вміщено досить несподівану і нехарактерну для доби Бароко модуляцію до віддаленої тональності *D-dur*. Особливістю четвертої появи рефрену є те, що тут він викладений як фугато, при тому – без участі соліста. Він вступає на початку четвертого епізоду, після типової для неокласицизму модуляції півтоном вище, в *Es-dur*. Сам четвертий епізод складається з двох приблизно рівновеликих побудов: за участі соліста та без нього. Соловисті доручено досить одноманітні фігурації, які виконують роль так званого бустеру для мелодії оркестру, та виразність яких скоріше полягає в рівномірному ритмічному русі. Своєрідність оркестрового фрагменту полягає у використанні окремих інтонацій рефрену, а також дуолей, які встановлюють його подібність до другого епізоду. Вп'яте і востаннє рефрен звучить в *Es-dur*, що є домінантою основної тональності – це вказує на цілеспрямованість тонального плану; принципових змін тут немає. Далі композитор відходить від норм рондо та повторює два епізоди поспіль: другий та третій, і без змін тональності. На цьому розвиток форми за закономірностями рондо припиняється, і починає діяти логіка концертного

жанру: спочатку вміщено епізод, в якому повторюється тема вступу (таким чином, вона звучить в усіх частинах циклу), а потім – каденція соліста. Каденція доволі розлога, тож соліст має змогу продемонструвати свої технічно-виразні можливості; задіюється весь діапазон інструменту, а особлива технічна складність полягає в міжоктавних стрибках, їх визвученність, а також у дотриманні ритміко-динамічних нюансів, у точно вимірених тривалостях, щоб не відходити від стриманого барокового стилю (Приклад №26). В цій каденції з'являються різні теми: рефрен фіналу, сполучна партія першої частини, а також пасажі, що завершували другий епізод фіналу; крім того, тут є досить “загальні” пасажі. Це є типовою побудовою каденцій в концертах доби класицизму для різних інструментів, в тому числі фортепіанних (каденції Бетховена до концертів і своїх, і Моцарта).

Як і абсолютна більшість каденцій, ця завершується тривалою треллю. Останні такти концерту побудовані на гамоподібних пасажах та зворотах, що нагадують головну інтонацію теми рефрену. Також в басах звучить тривале висхідне тонічне арпеджіо: з одного боку, це типова формула завершення, але в контексті цього концерту це явна арка до його початкових тактів, теми вступу.

Отже, на рівні побудови, за тематизмом і способами його розвитку цей концерт відповідає стилю Бароко, відображеному в його назві. Разом з тим, відхилення від традиційних форм та тональних співвідношень (як всередині частин, так і між ними), особливості гармонії виходять за рамки стилю Бароко, що дозволяє розглядати твір саме як зразок неокласицизму чи необароко (з огляду на визначену в Українській музичній енциклопедії тотожність цих понять) – де окремі елементи цих стилів поєднуються з характерними ознаками сучасної музики.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Під час звернення до творчості українських композиторів ХХ — ХХІ століть - В. Гомоляки, Є. Станковича, Л. Шукайло та Р. Каширцева, дослідницьку увагу було сфокусовано на творах для кларнета. В результаті виконавсько-драматургічного аналізу було визначено, як стилістичний почерк кожного з композиторів вплинув на трактування звуковиражальних, технічних та художніх властивостей цього інструмента.

Вадим Гомоляка трактує кларнет як концертний віртуозний інструмент, адже саме цей композитор став автором першого Концерту для кларнета в ХХ столітті. Звернення саме до твору великої форми було продиктовано відсутністю національного репертуару, особливо для кларнета, а також необхідністю в оновленні лексичного словника та стилістичного інструментарія, переосмисленні звучання та семантичних амплуа кларнета в аспекті музичного мистецтва ХХ століття. Під час створення Концерту для кларнета з оркестром В. Гомоляка здебільшого скеровувався втіленням романтичних та поемних рис, композитору також притаманне вільне трактування концертної форми. Фольклорний компонент також знаходить відображення в Концерті для кларнета з оркестром В. Гомоляки. Найбільш яскраво це проявляється в третій частині твору, тема якої втілює риси українського народного чоловічого танцю Гуцульщини - аркану, з притаманними йому мелодико-інтонаційною та ритмічною будовою. Національний колорит підкреслюється за допомогою застосування ладів народної музики, альтерованих сходинок. При цьому кількісні хроматизми вказують на увагу композитора до сучасних технік письма. Ще однією важливою стилістичною рисою В. Гомоляки є поєднання танцювальності та ліричної музичної поетики, таким чином композитор акумулює жанрове різноманіття української фольклорної спадщини. Значну увагу В. Гомоляка приділяє каденції кларнета, яку композитор мислить як невід'ємний компонент сольної виконавської практики. Тобто, можна припустити, що

композитор трактував кларнет як інструмент, схильний до монологових «роздумів».

Є. Станкович здебільшого звертається до монотембрової природи інструмента, що підкреслено інтересом композитора до творів для кларнета соло, без будь-якого супроводу. Композитор надає пріоритет саме кларнета, оскільки вважає цей інструмент є найбільш пристосованим до втілення концепції драматизму та відтворення рефлексії у монологічному викладенні. Твори Євгена Станковича для кларнета соло демонструють тенденцію до вислову монологічності, глибоку емоційність та індивідуальність композиторського лексично-інтонаційного словника. Особливості стилістичного письма Є. Станковича полягають у відкритті нових виражальних можливостей інструменту в різних аспектах, таких як ладово-інтонаційність, штрихове різноманіття, звукоутворення, темброво-динамічна виразовість та специфічна символіка, а також має місце яскраво виражений фольклорний компонент.

В творах для кларнета Людмили Шукайло відображені спільні риси поетики музичної мініатюри та циклу мініатюр, показані можливості втілення цього жанру через специфіку дуету кларнета та фортепіано. В циклічних творах, відчувається тяжіння до темпових контрастів між частинами, тяжіння до чітких класичних структур і формоутворень, пріоритет співвідношення ансамблевих партій. В авторському прочитанні Л. Шукайло, кларнет трактується як кантиленний, здатний до вокального принципу викладення та водночас віртуозний інструмент, а фортепіано виконує темброво-колористичну та акомпануючу функцію. Л.Шукайло використовує увесь спектр агогічних та артикуляційних прийомів, завдяки чому кларнет в її творах набуває високої індивідуальної та художньо-образної цінності.

Р. Каширцев розглядає кларнет крізь призму музикування бароко, барокової естетики. Можливо, в цьому плані може йти мова про явище деконструкції: адже кларнет не має власного оригінального барокового

репертуару, та не був у вжитку в барокову добу. Сьогоднішня стилізація естетики бароко на кларнеті відображає 2 етапи: 1. За допомогою втілення певної манери та принципів музикування кларнет може функціонувати як повноправний учасник старовинних колективів. 2. Така стилізація збагачує на новому рівні барокову музику, додає нових семантичних проявів. Залучення кларнета «навчає» по-новому осмислювати автентичне музикування бароко.

ВИСНОВКИ

В представленому до уваги магістерському дослідженні було систематизовано витoki та характер еволюції українського кларнетового мистецтва. Важливою характерною рисою розвитку кларнетового мистецтва в Європі було визначено наявність двох векторів: перший (органологічний) – зумовлений технічними змінами інструменту; другий (композиторсько-виконавський) – активною співпрацею солістів-кларнетистів із композиторами (Штадлер - Моцарт; Мюльфред - Брамс; Берман - К.М. Вебер). В результаті взаємодії зазначених вище векторів в інструментальній музиці виникли твори різних жанрів, в яких звучання кларнета постійно набуває нових тембральних характеристик. Розвиток кларнетового виконавства в Європі мав значний вплив на впровадження кларнета і в українському академічному мистецтві. Проаналізована в магістерському дослідженні специфіка місця та ролі кларнета в доробку українських композиторів дозволила виявити динаміку стосовно зацікавленості композиторів цим інструментом. Було виявлено експансійне зростання композиторського інтересу до кларнета по мірі наближення до сучасності. Особливо цей процес став помітним у ХХ столітті, і в ХХІ даний тренд, що набув обертів, продовжує розвиватись. Українське кларнетове мистецтво позначене жанровим та стильовим різноманіттям. При цьому тенденція звертає на себе увагу наступна тенденція: якщо на початковому етапі розвитку кларнетового мистецтва в Україні цей інструмент трактувався композиторами як *академічний* (власне, його було винайдено саме для академічного музикування), то в ХХ столітті, у зв'язку з підсиленням композиторського інтересу до фольклорних “коренів” української музики, кларнет почали представляти як *народний* інструмент. Серед композиторів, які обирали кларнет об'єктом творчих інтересів протягом всієї історії українського академічного мистецтва слід вказати Л. Ревуцького, В. Безкоровайного, В. Барвінського, О. Зноско-Боровського, Б. Лятошинського, Л. Колодуба, В. Гомоляку, Є. Станковича, Л. Шукайло та Р. Каширцева. Творчість останніх з чотирьох зазначених вище композиторів було обрано в даному

магістерському дослідженні в якості яскравих прикладів представлення різноманіття семантичних амплуа кларнета в українському музичному мистецтві. Здійснений композиційно-драматургічний аналіз вибраних творів, а саме — Концерту для кларнета з оркестром В. Гомоляки, Сонати для кларнета соло Є. Станковича, Концертино для кларнета і фортепіано Л. Шукайло та Концерта для кларнета і струнного оркестру в стилі бароко Р. Каширцева дозволив виявити стильові засади мислення українських композиторів XX — XXI століть. Це, передусім, вагомий фольклорний компонент, що знаходить своє вираження у засобах виразовості, наприклад - тембральних експериментах, звуконаслідуванні, характерному етнічному ансамблі, що відчувається через структуру акордики, штрихи, динамічно-регістрову драматургію та через принципи розгортання форми і тематичну роботу (мелодико-гармонічну варіативність, контрастне зіставлення структурних складових, почергове домінування учасників ансамблю, функціональна змінність фактурних шарів тощо). Спираючись на результати аналізу обраних творів для кларнета українських композиторів XX — XXI століть в магістерському дослідженні було виявлено та охарактеризовано певні закономірності, що об'єднують стилі композиторського письма В. Гомоляки, Є. Станковича, Л. Шукайло та Р. Каширцева в аспекті кларнетового виконавства в сфері українського музикування. Такі закономірності було визначено в дослідженні як *стильові константи*.

Отже, в процесі аналізу вказаних вище творів для кларнета українських композиторів XX-XXI століть було виявлено наступні стильові константи: 1. Демонстрація кларнета у новому семантичному амплуа — як народний духовий інструмент. В творах різних композиторів це досягається за допомогою низки виразних засобів: швидкі пасажі із чисельними форшлагами та мелізмами, артикуляційне (штрихове) різноманіття, репитативна техніка, використання тонів із нефіксованою звуковисотністю, ладо-інтонаційна система більш тяжіє до модальної (що є досить складним для виконання на кларнеті, оскільки традиційні школи гри на кларнеті передбачають тренування

лише в добре темперованій мажоро-мінорній системі). 2. Максимальне розкриття технічно-виразного потенціалу кларнета як у віртуозно-технічному, так і в звуковому, колористичному плані. Тембр кларнета трактується різнопланово: може бути глибоким та насиченим, навіть із невеликим вібрато, а може, навпаки, мати “пласке звучання”, з перевагою високих частот. Залучення всього діапазону кларнета і навіть використання екстрамузичних ефектів (стукання по розтрубу інструмента або клацання клапанами). 3. Підкреслення саме сольної природи кларнета. Незважаючи на те, що в творах українських композиторів є багато камерної музики за участю кларнета, та концертні твори із оркестром, навіть в таких творах партія кларнета часто побудована за каденційним принципом, або із мінімальним акомпанементом. При цьому, в творах українських композиторів налічується значна кількість творів для кларнета соло. Споглядаючи на світові музичні процеси та естетичне підложжя нових композиторських технік, де однією з провідних стає саме темброва – сонорна техніка (Є. Денісов, Ф. Караєв, Л. Грабовський), українські композитори зуміли розвинути, спираючись зокрема на національні темброво-інструментальні архетипи дуже давньої традиційної культури, своєрідні неповторні естетичні концепції саме кларнетового звучання. Варто зазначити, що порівняно з попередніми історичними періодами розвитку української музики, саме у творчості композиторів 60-х років XX століття було започатковано тенденції, які триває донині, надають багату палітру різноманітних форм та жанрів музики у кларнетовому мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко О. Українська література : підруч. для 11 кл. Київ : Грамота, 2019. 256 с.
2. Алтухов В. М. Гами та вправи для розвитку віртуозної техніки гри на кларнеті. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. 128 с.
3. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: Задруга, 2012. Книга II. 408 с.
4. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: уч. Пособие. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. 432 с.
5. Апатський В. Духові інструменти в музичному житті людства. *Мистецькі обрії*. Київ, 2000. Т. 2. С. 105-115.
6. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення ХХІ століття : монографія. Інститут культурології Академії мистецтв України. Київ, 2009. 184 с.
7. Боброва Я., Каширцев Р. Сценарій концерту пам'яті Євгена Миколайовича Боброва. Рукопис. Харків, 2020. 8 с.
8. Богданов В.О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.
9. Борецький В. Я. Шляхи розвитку тембрального звукообразу кларнета у творчості українських композиторів впродовж ХХ століття. *Музичне мистецтво. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 2. С. 82–91.
10. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : дис. ... канд. мистецтвознав : 17.00.03. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2011. 204 с.

11. Буркацкий З. Об основах пальцевой техники кларнетиста. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім.А.В.Нежданової*. Одеса: Аситропринт, 2000. Вип.1. С. 330-337.
12. Буркацкий З. П. Характерні види техніки у творах пограниччя класицизму й романтизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 262-266. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_51. (дата звернення: 18.02.2023).
13. Буркацкий З. П. Досвід віртуозного інструменталізму XIX століття у формуванні майстерності сучасного кларнетиста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Одеса, 2018. В. 1. С. 138–143.
14. Вовк Р. Кларнет у творчості Левка Колодуба. *Науковий вісник: наук-темат. Зб. Статей*. Київ, 2006. Вип. 58, кн 16. С. 197-207.
15. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.
16. Вовк М. До питання виконавського аналізу музичної мови творів українських композиторів другої половини XX ст. *Творчість композиторів України для народних інструментів*. Львів, 2006. С. 23–26.
17. Геді А. І. Особливості угорського національного стилю в творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока : дис ...на здобуття наукового ступеня канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” . Київ, 2021. 224 с.
18. Гишка І. С. Звук як візитна картка інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох (на прикладі генезису і еволюції звуку труби). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. 65–70 с.
19. Громченко В. В. Музика для інструмента соло: розвиток жанру в епоху середньовіччя (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва).

- Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* 2014. В. 32. С. 284–292.
20. Громченко В. В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Культура і сучасність*. 2014. № 1. С. 104–110.
 21. Громченко В. В. Сольна інструментальна практика доби Відродження як виконавська основа жанру музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 2. С. 174–179.
 22. Дорохин В. О понятіи „музыкальное артикулирование”. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 210–214.
 23. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (наративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу) *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 50–54.
 24. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В.С. Губаренка) : автореф. дис. доктора мистецтвознавства . НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 34 с.
 25. Дрозда П. “Троїста музика” як різновид автентичного та самодіяльного народно-інструментального виконавства Західної України 1940–1980-х років. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2008. № 4(24). С. 27-34. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/43578> (дата звернення: 23.05.2023)
 26. Дубка А. С. Современная соната для тромбона: критерии жанрово-стилевой классификации. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 4. С. 164–170.
 27. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.

28. Злотник О. Інтертекстуальна система “композитор–фольклор” . *Київське музикознавство*. Київ, 2018. вип. 57. С. 243-253.
29. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.
30. Калениченко А. Напрями, течії та естетичні ситуації в українській музиці. Музична нео- і постстилістика: спроба систематизації. *Музична україністика: сучасний вимір: Зб. статей на пошану доктора мистецтвознавства, проф. Л. Пархоменко*. Київ, 2005. Вип. 1. С. 106-113.
31. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*. Львів, 2010. Вип. 11. С. 62-64. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_11 (дата звернення: 23. 04. 2023).
32. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. ... доктора мистецтвознавства. Львів, 2017. 245 с.
33. Кордовська П. А. Музични текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно) : дис. ... доктора мистецтвознавства. Харків, 2022. 274 с.
34. Корчинський Ю. Сольні духові твори українських композиторів у контексті постмодерного стилю (на прикладі творів Є.Станковича та В.Камінського). *Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів: СПОЛОМ, 2008. Вип. 18. С. 120-124.
35. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. В. 55. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 (дата звернення: 5. 03. 2023).

36. Круль П. Ф. Українські ансамблі духових інструментів поч. ХХ століття. *Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей.* Київ, 2005. Кн. 11. Вип. 47. С. 230-236.
37. Леонтьєв С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа : автореф. дис. : ... к-нт мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” . Київ, 2019. 15 с.
38. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича. Передмова до партитури. Євген Станкович. Камерні симфонії (п'ята, сьома, дев'ята) [ноти]. Партитура. Київ: Музична Україна, 2002. Зош. III. С.4 -5.
39. Метлушко В. А. Творчество Р. Мюльфельда и стиль кларнетовых произведений И. Брамса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2011. Вип. 33. С. 340-348. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_33_37 (дата звернення 03.11.2022).
40. Метлушко В.А. Соната для кларнета и фортепиано во французской камерно-инструментальной музыке ХХ века: черты преемственности. *Исполнительское искусство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського.* Київ, 2017. Вип. 9. С. 154–177.
41. Москаленко В. Г. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2018. Вип. 123. С. 7-16.
42. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 273 с.
43. Мюльберг К. Э. Актуальные вопросы интерпретации штрихов кларнетиста. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової.* Одеса, 2000. Вип. 1. С. 327–330.
44. Овчар О. П. Духове виконавство у Харкові XVIII – початку ХХ століття: етапи еволюції : автореф. дис. канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” . Харків, 2017. 19 с.

45. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музичновиконавського висловлювання: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Львів, 2007. 18 с.
46. Очеретовська Н. Л. До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Вип. 34. С. 183–194. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_34_20 (дата звернення 21. 12. 2022).
47. Палійчук І.С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950 – 2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2007. 20 с.
48. Польська І. Камерний ансамбль в системі музично-виконавських жанрів (історичні та систематичні аспекти визначення). *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: Музичне виконавство*. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2001. Вип. 18, кн.7. С. 179 -190.
49. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі в Україні. Київ : КНУКіМ, 2006. 368 с.
50. Посвалюк К. В. Педагоги–фундатори професійного виконавства на духових інструментах м. Києва. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 93. С. 67–72.
51. Поставна А. Креативність фольклорної парадигми в українській композиторській школі 20-х років ХХ ст. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2008. В. 3. С. 19–25.
52. Проців І. В. Композиції Євгена Станковича для кларнета соло в контексті полікультурних естетико-мистецьких і виконавських тенденцій. *Наукові записки Терноп. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Одеса, 2012. № 1. С. 86–91.
53. Слупський В. В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. Київ, 2009. В. 83. С. 108– 113.

54. Теребун Д.С. Мистецтво джазу у діалогах з європейською музичною традицією. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 59-66. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2013_24_11 (дата звернення: 18.12.2022).
55. Терлецький М. М. Деякі особливості підготовки музиканта-духовика до його професійної діяльності в оркестровому колективі. ” *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*” . Збірник матеріалів VI-ої Міжнародної науковопрактичної конференції. Укладач С.Д.Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2014. Вип. 6. 154 с.
56. Тиновський М. М. Кларнет в українській фольклорній традиції та її проєкція на інші форми його сучасного побутування. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Дрогобич, 2010. №7(10). С. 296-303.
57. Тукова І. Про смислоутворюючу роль жанру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2009. Вип. 2. С. 213-218. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2009_2_52 (музичний спектр) (дата звернення: 13.01.2023).
58. Українська музична енциклопедія. Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2006. Т. 1. 680 с.
59. Українська музична енциклопедія. Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2006. Т. 3. 422 с.
60. Шип С. В. Сучасне музикознавство: проблеми методології. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 129. С. 9-25.
61. Щириця Ю. Вадим Гомоляка. *Творчі портрети українських композиторів*. Київ : Музична Україна, 1982. 97 с.
62. Adler S. The Study of Orchestration. New York : W. W. Norton, 2002. Third Edition. 852 p.

63. Brakket D. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2016. 102 p.
64. Ducasse E. A. Physical mode of a single-reed wind instrument, including actions of the player. *Computer Music Journal*. 2003. № 27(1). P. 59–70. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00869242/document> (accessed: 13.11.2022).
65. Howard D. M., Angus, J. S. *Acoustic and Psychoacoustic*. New York; London : Routledge, 2016. 5 edition. 510 p.
66. Lawson C. p. *The Early Clarinet A Practical Gui*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 144 p. URL : <https://ru.scribd.com/document/319648817/Colin-Lawson-the-Early-Clarinet-a-Practical-Gui-BookSee-org> (accessed : 14.05.2023).
67. Luttman St. *Paul Hindemith: A Research and Information Guide (Routledge Music Bibliographies)*. *Routledge Music Bibliographies*. 2009. 2nd Edition. 570 p.
68. Miller J. *Contemporary Orchestration: a practical Guide to Instruments, Ensembles, and Musician*. London: Routledge, 2014. 484 p.
69. McClary S. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley : University of California Press, 2000. P. 413-417.
70. Rice A. R. *The clarinet in the classical period*. Oxford : Oxford University Press. 2003. 316 p. URL: <https://www.twirpx.com/file/2723881/> (accessed: 22.12.2022).

ДОДАТКИ

Приклад №1

The musical score is written on four staves. The first staff is labeled "Cadenza" and begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a series of eighth notes with slurs and accents, marked with a forte *f* dynamic. The second staff continues the melodic line, marked with a piano *p* dynamic. The third staff is labeled "Allegro" and begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a series of eighth notes with slurs and accents, marked with a forte *f* dynamic. The fourth staff continues the melodic line, marked with a piano *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*f*, *p*, *mf*, *cresc.*). The word "string." is written above the first staff, and "cresc." is written below the second staff. The tempo marking "Allegro" is written above the third staff.

Приклад №2

The musical score consists of eight staves of music, all in treble clef and 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as slurs, ties, and dynamic markings.

- Staff 1:** Features a melodic line with slurs. A box containing the number "4" is positioned above the staff, and a dynamic marking "f" (forte) is placed below the staff.
- Staff 2:** Continues the melodic line with slurs. A box containing the number "1" is positioned above the staff.
- Staff 3:** Contains a series of slurs. A box containing the number "5" is positioned above the staff.
- Staff 4:** Continues the series of slurs. A box containing the number "5" is positioned above the staff.
- Staff 5:** Features a melodic line with slurs. A box containing the number "5" is positioned above the staff.
- Staff 6:** Continues the melodic line with slurs. A box containing the number "6" is positioned above the staff.
- Staff 7:** Features a melodic line with slurs. A box containing the number "7" is positioned above the staff.
- Staff 8:** Continues the melodic line with slurs.

Приклад №3

16 Più mosso

f

p *cresc.*

17

f *p*

18

cresc. *f*

The musical score for Example 3 consists of five staves. The first staff begins with measure 16, marked 'Più mosso' and 'f'. The second staff contains measures 16 and 17, with dynamics 'p' and 'cresc.' and a 'V' (accrescendo) marking. The third staff contains measure 17, marked 'f' and 'p'. The fourth staff contains measure 18, marked 'cresc.' and 'f'. The fifth staff continues the melody from measure 18.

Приклад №4

mp dolce

22

dim. *3* *cresc.*

1

23 Allegro

mf

mp

24

mf

The musical score for Example 4 consists of five staves. The first staff begins with measure 22, marked 'mp dolce' and 'cresc.'. The second staff contains measures 22 and 23, with dynamics 'dim.', '3' (triplets), and 'cresc.'. The third staff contains measure 23, marked '1' and 'mf'. The fourth staff contains measure 23, marked 'mp'. The fifth staff contains measure 24, marked 'mf'.

11

27 Andante

p dolce

28

p

Poco più mosso

p

29

The image shows a musical score for a piece, likely for piano. It is divided into two main sections: 'Andante' and 'Poco più mosso'. The 'Andante' section starts at measure 27 and continues through measure 28. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p dolce'. The 'Poco più mosso' section starts at measure 29 and continues through measure 30. The tempo is marked 'Poco più mosso' and the dynamics are 'p'. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 27, 28, and 29 are indicated in boxes at the beginning of their respective staves. The 'Andante' section features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some triplets. The 'Poco più mosso' section continues with similar rhythmic patterns, including triplets and slurs. The dynamics 'p' (piano) are used throughout, with 'dolce' (sweet) in the first section. The tempo change from 'Andante' to 'Poco più mosso' is indicated by the text 'Poco più mosso' at the start of measure 29.

Приклад №6

32 Allegro 8 33 *mp*

34

35

36 *p* *f* *mp*

37 *mf*

3

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of eight staves of music. Measure numbers 32 through 37 are indicated in boxes above the staves. Measure 32 includes a rehearsal mark '8'. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) at the start of measure 33, *p* (piano) and *f* (forte) in measure 36, and *mf* (mezzo-forte) at the start of measure 37. Articulation includes accents in measures 32, 33, 34, 35, 36, and 37. Phrasing is indicated by slurs and ties. A triplet of eighth notes appears at the end of measure 33. A fermata is placed over the final note of measure 37.

Приклад №7

47 *p* rit. V

48 *Andante* *cantabile*

49 V

50 *Poco più mosso* V

p

Приклад №8

61 Cadenza

This musical score, labeled '61 Cadenza', consists of ten staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various musical elements such as dynamics, articulation, and performance instructions.

- Staff 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. It features a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.
- Staff 2:** Includes a 'V' (vibrato) marking, triplets of eighth notes, and a 'string.' (string) marking. The dynamic is *mf* (mezzo-forte).
- Staff 3:** Features a forte (*f*) dynamic and sixteenth-note patterns. A '6' is written below the staff.
- Staff 4:** Includes a 'string.' marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The dynamic is *p* (piano).
- Staff 5:** Includes a 'rit.' (ritardando) marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Staff 6:** Includes a piano (*p*) dynamic and a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Staff 7:** Includes a piano (*p*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic. The tempo marking 'Lento' is present.
- Staff 8:** Includes a 'string.' marking.
- Staff 9:** Includes a crescendo (*cresc.*) marking and a 'V' (vibrato) marking. The tempo marking 'Lento' is present.

Приклад №9

Musical score for Example 9, featuring five staves of music. The first staff includes a tempo marking: $\text{quarter note} = 58$. The music is written in 12/8 time and includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *mf*. The score shows complex rhythmic patterns with slurs and ties.

Приклад №10

4 Senza metrum, molto rubato ($\text{quarter note} = 58$)
 Molto tremolo, poco a poco molto accel. a molto cresc, a tempo ($\text{quarter note} = 58$)

ossia

ossia 2 - можливі змішані варіанти; possibile mescolare variante.

musical score for Example 10, featuring two staves of music. The first staff is marked *p* and the second *ff*. The music includes various dynamics such as *p*, *ff*, and *pp*, and features complex rhythmic patterns with slurs and ties. The tempo changes from *Senza metrum, molto rubato* to *a tempo*.

Приклад №11



Приклад №12



Приклад №13

Andante con moto



Приклад №14

allarg. *Meno mosso*
p
poco a poco cresc.
3
f
dim. *rit.*

Приклад №15

8 *a tempo*

Приклад №16

vibrato *pp* *mf* *pp* *vibrato* *cresc.* *rit.* **12** **2**

Приклад №17

MC 0155

13

Clarinetto B

Приклад №18

I. Allegro moderato

2

31

Cl. Solo (B)

mf

V-ni I

mf

V-ni II

mf

V-le

mf

V.-c.

mf

C.-b.

mf

37

Cl. Solo (B)

p *cresc.* *detache* *f* *tr*

V-ni I

p *cresc.* *f*

V-ni II

p *cresc.* *f*

V-le

p *cresc.* *f*

V.-c.

p *cresc.* *f*

C.-b.

p *cresc.* *f*

3

Приклад №19

8

125

Cl. Solo (B)

V-ni I

V-ni II

V-le

V.-c.

C.-b.

f

133

Cl. Solo (B)

V-ni I

V-ni II

V-le

V.-c.

C.-b.

Приклад №20

204 *tr* 12

Cl. Solo (B)

V-ni I

V-ni II

V-le

V.-c.

C.-b.

p

p

p

p

pizz.

p

209

Cl. Solo (B)

V-ni I

V-ni II

V-le

V.-c.

C.-b.

28

[illegible]

Приклад №22

II. Air

2

Solo (B)

mf

¹²

V-ni I

mf

V-ni II

mf

V-le

mf

V.-c.

mf

C.-b.

mf

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'II. Air'. The score is written for six parts: Solo (B), V-ni I, V-ni II, V-le, V.-c., and C.-b. The Solo (B) part is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It begins with a box containing the number '2'. The other five parts are in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The Solo (B) part features a melodic line with many slurs and ties, and a dynamic marking of *mf*. The V-ni I and V-ni II parts also have a dynamic marking of *mf*. The V-le, V.-c., and C.-b. parts have a dynamic marking of *mf*. The V-ni I part has a '12' above the first measure. The C.-b. part has a 'mf' marking below the first measure. The score is written on a system of six staves.

Приклад №23

6 Poco più mosso (♩ ~ 74)

Cl. Solo (B)

V-ni I

V-ni II

V-le

V.-c.

C.-b.

mp *mf* *simile*

mp *mf* *simile*

mp *mf* *simile*

mp *mf* *simile*

mp *mf* *simile*

7

Cl. Solo (B)

V-ni I

V-ni II

V-le

V.-c.

C.-b.

p *mf*

spp *mp*

spp *mp*

spp *mp*

spp *mp*

spp *mp*

Приклад №24

Giocosso (♩. ~ 132)

Clarinetto Solo in B

p *leggiere*

Violini I

p

Violini II

p *leggiere*

Viola

p *leggiere*

Violoncelli

p *pizz.* *leggiere*

Contrabassi

p *leggiere*

Cl. Solo (B)

mf

V-ni I

mf

V-ni II

mf

V-le

mf

V.-c.

mf

C.-b.

mf

Приклад №25

19

Cl. Solo (B)

V-ni I

V-ni II

V-le

V.-c.

C.-b.

mf

mf

mf

mf

mf

arco

20

Cl. Solo (B)

V-ni I

V-ni II

V-le

V.-c.

C.-b.

p

sp

sp

sp

sp

mf

mf

mf

mf

mf

Приклад №26

poco rit.
 Allegro moderato (♩ = ♩ ~ 110)
dim.
mp tranquillo

poco rall.
a tempo
poco rall.

a tempo
poco rall.
a tempo
poco agitato

accel.

Più mosso (♩ ~ 144)
mp

(♩ = ♩)

sp
cresc.