

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК 78.461; 78.40

НАЗАРІЙ МАКСИМ
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО
ПРОЄКТУ

«ПРОСВІТНИЦТВО ЯК СТРАТЕГІЯ ФОРМУВАННЯ
ВИКОНАВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ СУЧАСНОГО
КЛАРНЕТИСТА-СОЛІСТА»

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник:

Корчинський Юрій Володимирович
Заслужений діяч культури України,
професор

Науковий консультант:

Вар'янюк Олег Іванович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело. ___ Назарій Максим Сергійович

Львів – 2025

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| АНОТАЦІЯ | 3 |
| SUMMARY | 8 |
| ВСТУП | 12 |
| РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНЕ ПРОСВІТНИЦТВО В КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ: ЙОГО СУТЬ ТА ДОЦІЛЬНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ | 15 |
| 1.1 Хронограф інкрустації кларнета в концерну практику за мірою технічної досконалості інструменту..... | 15 |
| 1.2 Обґрунтування переваг музичного просвітництва як репертуарної стратегії..... | 20 |
| РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНО-ЧАСОВИЙ ПІДХІД ЯК МЕТОД ФОРМУВАННЯ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ | 31 |
| 2.1 Місце кларнета у творчості В. А. Моцарта, К. М. фон Вебера, Ф.Якименка, Й. Відмана..... | 31 |
| 2.2 Характерні риси музичних творів з індивідуального виконавського репертуару..... | 44 |
| ВИСНОВКИ | 65 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 70 |
| ДОДАТОК | 74 |

АНОТАЦІЯ

Назарій М. С. «Просвітництво як стратегія формування виконавського репертуару сучасного кларнетиста-соліста» – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття наукового ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Львів, 2025.

Зміст анотації

У науковій роботі окреслено творчість європейських та українських композиторів для кларнета з середини XVIII століття до сьогодення. Всі твори належать до різних жанрів: від камерних тріо, квінтету до сольних - концерту для кларнета з оркестром, інтимних п'єс романтичного стибу в супроводі фортепіано, віртуозних творів для кларнета соло. Всі композиції підібрано відповідно до принципів музичного просвітництва, коли кожна з них розкриває еволюцію розвитку технічних можливостей інструменту, зміну поглядів композиторів на роль та місце кларнета у виконавській практиці на всіх історичних етапах. У дослідженні представлено теоретико-виконавський аналіз творів різних жанрів та епох для кларнета, з яких склався виконавський репертуар автора роботи впродовж навчання в творчій аспірантурі. Серед них: Тріо для кларнета, альту і фортепіано Es dur Вольфганга Амадея Моцарта, Концерт №1 для кларнета з оркестром f moll Карла Марії фон Вебера, «Маленька балада» для кларнета у супроводі фортепіано Федора Якименка, «Фантазія» для кларнета соло Йорга Відмана.

Основну увагу у теоретико-виконавському аналізі репертуару присвячено вдосконаленню та ускладненню технічної складової партії кларнета, яка виступає індикатором зміни ставлення композиторів на роль та місце інструмента у виконавській практиці їхнього часу, так і розвитку та

вдосконалення самого інструмента. Це допомагає не тільки вибудувати особистий репертуар згідно концепції музичного просвітництва, а й формувати послідовність творів у програмі мистецьких вищих навчальних закладів України таким чином, щоб створити у здобувачів освіти усвідомлений погляд на процес утвердження кларнета як сольного інструмента в європейській виконавській практиці.

З цією метою було опрацьовано велику кількість джерел, які допомогли визначити актуальність та затребуваність цих творів для сучасної української музикознавчої школи. Також важливими є критерії оцінювання цих творів в українських дослідженнях останнього п'ятиріччя, актуалізовано чимало джерел іноземної літератури з історії виникнення та вдосконалення кларнета.

Концертний репертуар сучасних провідних культурних центрів України включає, зазвичай, концерти фортепіанної, скрипкової, вокальної, камерної музики. Сольні програми за участі кларнета - доволі рідкісні. Саме тому важливо сформуванню яскраву та переконливу концепцію репертуарної політики на підґрунті ідеї просвітництва, яка б популяризувала кларнет у ролі сольного та камерного інструмента.

Мета дослідження полягає у здійсненні історичного, теоретичного та виконавського аналізу камерно-інструментальних та сольних партитур для кларнета, композиторів – представників різних національних шкіл та стилістичних епох, а саме, творів віденського класика В. А. Моцарта, раннього німецького романтика К. М. фон Вебера, неоромантика та імпресіоніста Ф. Якименка, авангардиста Й. Відмана. Такий аналіз допоможе аргументувати ідею просвітництва, як стратегію формування виконавського репертуару сучасного кларнетиста-виконавця.

Для досягнення мети у роботі поставлені такі **завдання**:

1. Дослідити історію технічного вдосконалення кларнета і взаємозв'язок цього поступу зі зростанням композиторського інтересу до

інструмента та одночасними змінами естетичних поглядів в європейському виконавському мистецтві останніх трьох століть;

2. Виявити особливості впливу творчості композиторів від середини XVIII століття до сучасності на формування майстерності гри на кларнеті;

3. Провести історичний і теоретико-виконавський аналіз досліджуваних музичних творів;

4. Проаналізувати доцільність застосування ідеї музичного просвітництва як методу формування репертуару в навчальну практику та визначити його актуальність в контексті кларнетового виконавства на сучасному етапі.

Структура дослідження: робота складається зі вступу, двох розділів, що включають підрозділи, висновків та списку використаних джерел.

Перший розділ дослідження присвячено презентації концепції просвітництва як основи формування репертуарної політики та викладенню обґрунтування її доцільності на основі фактів з історичного музикознавства. *Перший підрозділ* розкриває основні історичні етапи розвитку інструмента, його вдосконалення та впровадження в європейську виконавську практику. *У другому підрозділі* наведено коротку довідку про Галю Левицьку (1901 - 1949) та суть її концепції щодо формування концертних програм, репертуару та особистого виконавського амплуа.

Саме ця українська піаністка Галичини вперше запропонувала і на прикладі власної концертної діяльності продемонструвала ідею просвітництва як основи формування виконавського репертуару та амплуа. Також шляхом алюзій, паралелей, порівнянь та узагальнень встановлено доречність екстраполяції цього підходу до практики сучасного кларнетиста-соліста.

Другий розділ наукової роботи присвячено теоретико-виконавському аналізу зазначених вище творів, який виконаний із врахуванням завдань актуального дослідження. Фокус зосереджений власне на тих аспектах, що допомагають розкрити заявлений просвітницький підхід до формування репертуару: а саме ролі кларнета у кожній із вивчених партитур, які технічні знахідки в цих партитурах стимулювали вдосконалення конструкції інструмента чи навпаки були її наслідком, як впливали естетичні погляди на трактування кларнета в індивідуальній творчості та місце кларнета у виконавській практиці відповідного часу. Дослідження кожного з цих аспектів допоможе аргументувати запропонований метод формування репертуару та виконавського амплуа сучасного кларнетиста. Також подані відомості про місце і значення кларнета у творчості В. А. Моцарта, К. М. фон Вебера, Ф. Якименка, Й. Відмана.

- Джерельною базою дослідження послужили праці присвячені:

- органології кларнета:
- історії залучення кларнета в виконавську практику:
- питанням тембральності:
- питання аутентичного та історично інформованого виконавства:
- творчій постаті Галі Левицької:
- біографії Йорга Відмана:
- історії концертної практики Європи:

Новизна дослідження полягає у спробі віднайти альтернативу ідеям історично інформованого або автентичного виконавства чи принагідного (до ювілею, пам'ятної дати, згідно запитів аудиторії) формування репертуарного плану. Особливість музичного просвітництва не запозичена ідея європейського чи світового виконавства, а оригінальний забутий підхід, яким може пишатися українська виконавська школа і який варто презентувати на творчий загал.

Практичне значення дослідження полягає в аргументованому підході що може слугувати прикладом для вироблення особистої стратегії репертуарної політики, формування навчальних програм, створення концепцій окремих концертних програм, концертних циклів чи сезонів, фестивалів кларнетової музики.

Ключові слова: музичне просвітництво, репертуар сучасного кларнетиста, кларнетист-соліст, кларнетове виконавство, концерт, тріо, п'єса.

ABSTRACT

Nazarii M.S. “Age of Enlightenment as a strategy for developing the performance repertoire of the contemporary clarinet soloist” - Qualification research paper.

Scholarly rationale of a creative art project for the degree of doctor of arts in the specialty 025 “Musical art” (Field of knowledge 02 “Culture and Arts”). Lviv Mykola Lysenko National Music Academy, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Lviv, 2025

Abstract Summary

The scientific work outlines the works of European and Ukrainian composers for the clarinet from the early-mid 18th century to the present day. All the works belong to various genres, from trio, quintets and concertos for clarinet and orchestra, intimate romantic pieces with piano accompaniment and virtuoso works for solo clarinet. All the compositions are selected in accordance with the principles of musical enlightenment, where each of them reveals the evolution of the instrument's technical capabilities and the changing views of composers on the role and place of the clarinet in performance practice at all historical stages. This study presents a theoretical and performance analysis of various genres and eras for the clarinet, which formed the performing repertoire of the author of the work during his studies in creative postgraduate studies. These include: Trio for Clarinet, Viola and Piano in E-flat Major by Wolfgang Amadeus Mozart, Concerto №1 for Clarinet and Orchestra in F minor by Carl Maria von Weber, Little ballade for Clarinet and Piano accompaniment by Fedir Yakymenko, Fantasy for Solo Clarinet by Jörg Widmann. The main focus of the analysis is the technical aspect and the saturation of the clarinet part with technical complexities as an indicator of changing views of composers on the role and place of the instrument in the performance practice of their time. This helps not only to build a personal

repertoire in accordance with the concept of musical education, but also to further shape the sequence of works in the program of art higher educational institutions of Ukraine in such a way as to form in the students a conscious view of the process of establishing the clarinet as a solo instrument in European performing practice.

For this purpose, a large number of sources were studied, which helped to reveal how relevant these works are for the Ukrainian musicological school at the present stage. It was also important to analyze which views are key in Ukrainian studies of the last five years. Furthermore, many sources of foreign literature on the history of the clarinet's origin and improvement were updated.

Today, in the concert life of Ukraine's leading cultural centers, concerts of piano, violin, vocal, and chamber music are very popular. Solo programs for the clarinet are quite rare. That is why it is important to form a vivid and intellectual concept of repertoire policy, such as the idea of enlightenment.

The purpose of the study is to conduct a historical, theoretical, and performance analysis of ensemble, orchestral, chamber-instrumental, and solo scores for the clarinet, written by composers from different national schools and stylistic eras, namely: works by the Viennese classical composer W. A. Mozart, the early German romantic C. M. von Weber, the neo-romantic F. Yakymenko and the avant-garde J. Widmann. This analysis will help to justify the idea of enlightenment as a strategy for forming the performance repertoire of a modern clarinet soloist.

To achieve this goal, the following tasks are set in the work:

1. To study the history of the clarinet's technical improvement and the interrelation of this progress with the growing interest of composers in the instrument and changes in aesthetic views in European performing arts over the past three centuries;

2. To identify the features of the influence of composers' work from the mid-18th century to the present on the formation of clarinet playing mastery;

3. To conduct a historical and theoretical-performance analysis of the musical works studied;

4. To analyze the expediency of introducing enlightenment as a method of repertoire formation into educational practice and to determine its relevance in the context of the modern clarinet performance.

Structure of the study: the work consists of an introduction, two sections, including subsections, conclusions and a list of sources used.

The first chapter of the study is devoted to presenting the concept of musical enlightenment as a basis for repertoire policy and to justifying its relevance based on historical musicology evidence. *The first subsection* provides a brief overview of Halyna Levytska (1901-1949) and her concert activity in Galicia. This Ukrainian pianist was the first to propose and through her own concert practice practically demonstrate the idea of enlightenment as an approach to shaping a performer and artistic persona. Through allusions, parallels, comparisons and generalisations it is explained why such an approach is applicable to the practice of modern clarinet soloists. *The second subsection* highlights the main historical milestones in the development of the clarinet, its technical improvements and its integration into European performance practice from its inception to the present day. *In the third subsection* the role and significance of the clarinet in the works of W. A. Mozart, C. M. von Weber, C. Debussy, F. Yakymenko, and J. Widmann are analysed.

The second chapter of the study is devoted to the theoretical and performance analysis of the aforementioned works with reference to current research. The focus lies on aspects that reveal the enlightenment-based approach to repertoire formation: the role of the clarinet part in each studied score, the technical innovations in the course that either stimulated the improvement of the instrument or a consequence of it, how aesthetic views influence the interpretation of the clarinet in individual works, and the place of the clarinet in the performance practice of the respective period. Examining each of these aspects help to

substantiate the proposed method for forming the repertoire and artistic persona of a modern clarinetist.

The novelty of the study lies in the attempt to find an alternative to the traditional or historically informed performance or repertoire planning based on anniversaries, commemorations, or audience demands. The uniqueness of musical enlightenment is that it is not a borrowed idea from European or global performance traditions but an original forgotten approach which the Ukrainian performing school can take pride in and which deserves to be presented to a wide audience.

The practical significance of the study is that the proposed approach is substantiated and can serve as a model for developing a repertoire strategy, educational programs, concepts for individual concert programs, concert cycles or seasons and clarinet music festivals.

Keywords: musical enlightenment, modern clarinetist repertoire, clarinet soloist, clarinet performance, concert, trio, piece.

ВСТУП

Творча реалізація кларнетиста в Україні, як правило, пов'язана з оркестровою практикою. Культура академічних сольних концертів виконавців-кларнетистів не сформована. Здійснивши аналіз програм провідних концертних майданчиків України, можемо зазначити, що в переважній більшості сольний кларнет звучить на сценах залів навчальних установ. Концертні програми апріорі отримують дуже однорідне та звужене коло слухачів і є неоплачуваними. Однією з причин вважаю відсутність сформованої концепції підбору репертуару, яка була б самодостатньою, містила наскрізну ідею, пропонувала твори різноманітного стилю, а не обмежувалась майже виключно композиціями, що є частиною типового навчального репертуару на різних етапах становлення виконавця.

Формуючи для себе стратегію майбутніх творчих проєктів, я перебував в пошуку відповідної моделі репертуарної політики. Історія виникнення та становлення кларнета в європейській виконавській практиці зумовила певні особливості, а саме - ідея виносити на публіку добре знані ефектні, а тому вирашні і популярні партитури, принагідне формування програми (навколо постаті, пам'ятної дати, конкретного жанру чи стилю) - не є чимось новим, а радше шаблонним підходом. Для мене особисто малоперспективною є ідея обмежитись творами сучасних композиторів, які є репертуарними, добре знаними, чи спроби замовляти музику сучасних авторів спеціально для себе. Навіть популярний в останні десятиліття тренд автентичного виконавства складний для реалізації в Україні, коли йдеться про кларнетову музику.

Розв'язання проблеми знайшлося через зацікавлення історією галицької культури, зокрема, львівського піанізму. Видатна українська піаністка Галя Левицька (1901-1949 рр.) в першій половині минулого століття сформулювала і успішно реалізувала у власній концертній діяльності ідею просвітництва. Ознайомлення та глибше зацікавлення творчим методом виконавиці, дало усвідомлення доцільності його запозичення.

Актуальність даного дослідження полягає в оновленні підходу до формування особистого виконавського репертуару, де кожна самодостатня програма водночас є частиною наскрізної продуманої стратегії формування виконавського “я” кларнетиста-соліста на сучасному етапі. Основним завданням якого є розкриття самоцінності виразових можливостей передусім сольного кларнета, а не його переваги як учасника камерного чи оркестрового музикування.

Об'єктом дослідження є історія становлення кларнета в європейській виконавській практиці як власне сольного інструменту від початку XVIII століття і дотепер та зміна композиторської візії кларнета у зв'язку з технічними вдосконаленнями, а отже - розширенням виразових та віртуозних можливостей інструменту.

Предметом дослідження є твори композиторів різних національних шкіл та історично-стилістичних періодів розвитку європейської академічної музики: Тріо для кларнета, альту і фортепіано Es dur та Квінтет для кларнета і струнних a moll Вольфганга Амадея Моцарта, Концерт №1 для кларнета з оркестром f moll Карла Марії фон Вебера, «Балада» для кларнета у супроводі фортепіано Федора Якименка, «Фантазія» для кларнета соло Йорга Відмана.

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні авторської концепції репертуарної політики з врахуванням досвіду музичного просвітництва з професійним підходом до аналізу партитур вищезазначених творів.

Для досягнення мети у роботі поставлені такі **завдання**:

1. Розкрити суть методу Г. Левицької та продемонструвати його переваги у виконавській практиці кларнетиста-соліста;

2. Дослідити історію та фактори технічно-конструктивного вдосконалення кларнета та навести приклади таких явищ;
3. Продемонструвати як концертний захід може бути наочною художньою демонстрацією історії вдосконалення інструмента та зміни парадигми композиторського бачення його потенціалу;
4. Виявити особливості впливу композиторської творчості на формування майстерності гри на кларнеті;
5. Актуалізувати наявні музикознавчі та виконавські аналізи обраних творів в контексті заявленої теми дослідження;
6. Аргументувати доцільність введення ідеї галицького просвітництва як методу формування репертуару у навчальну практику та визначити його актуальність в контексті кларнетового виконавства.

Новизна дослідження полягає в практичному застосуванні нової концепції формування репертуару і концертної програми власне в сольному кларнетовому виконавстві.

Методами дослідження є методи аналізу, синтезу, порівняння та узагальнення.

Практичне значення дослідження полягає в можливості застосування матеріалів дослідження у виконавській та педагогічній практиці кларнетиста.

Структура дослідження: робота складається зі вступу, двох розділів, що поділяються на підрозділи, висновків, списку використаних джерел та додатку.

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНЕ ПРОСВІТНИЦТВО В КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ: ЙОГО СУТЬ І ДОЦІЛЬНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ

1.1 Хронограф інкрустації кларнета в концертну практику за мірою технічної досконалості інструменту

Характерною рисою кожного періоду в історії розвитку європейської академічної музики є усталена система концертної практики та домашнього музикування. На теренах заходу України вона була ідентичною до західноєвропейської. Найближчою і відомою для нас, завдяки пресі і музичній журналістиці, є ідеал концертної події епохи класицизму. Віденська практика проведення публічних концертів передбачала певну жанрову драматургію. Обов'язковою складовою була увертюра до популярної опери, виконання сцени з опери або кантати чи частини з ораторії, виконання твору для голосу в супроводі фортепіано чи ансамблю, сольної сонати, камерного ансамблю (квартету або тріо), концерту для соліста з оркестром, симфонії чи її частини. Не прийнято було пропагувати власні твори. Більш доречним було включити одну (чи максимум дві) свої композиції в програму (перевага надавалась варіаціям на якусь популярну тему). Великий успіх мала універсальність музиканта, який розкривався і як диригент, і як виконавець, і як композитор. Таким, наприклад, був дебют Франца Ксавера Моцарта [14, с.14].

Певні неписані правила регламентували також і придворне музикування. Крім усталеного етикету вплив на це мали особисті смаки

аристократа. Важливо все ж зауважити, що для цієї мети зазвичай використовували ансамбль чи оркестр.

Якщо ж в епіцентрі уваги був показ можливостей одного інструмента, виконавця чи творчість одного музиканта - в нагоді ставало салонне музикування. Це ж стосувалося нетипових ансамблів (наприклад, тріо для флейти, гобоя і фортепіано замість класичного збалансованого ансамблю скрипка, віолончель та фортепіано, тощо) [11].

Кларнет виникає і доволі швидко стає учасником концертної практики саме в добу класицизму. На сьогодні немає консенсусу щодо дати винайдення інструмента. В одних джерелах вказують 1690-ті роки, в інших - перші десятиліття нового сторіччя [25]. Однак духовий інструмент дерев'яної групи зі схожою конструкцією та тембровими характеристиками ймовірно зустрічаємо вже у оперних партитурах А. Вівальді (наприклад: «Юдит, що тріумфує») [31]. Поява кларнета в звуковому просторі Європи збігається з добою класицизму, а отже модель, яка використовувалась для музикування найімовірніше - вищеописана.

Винахідником кларнета вважається майстер інструментів та засновник династії музичних конструкторів Йоганн Хрістоф Деннер (1655—1707) з Нюрнберга. Насправді його метою було покращення конструкції старовинного французького духового інструменту — шалюмо. Деннер додав клапан для великого пальця лівої руки на тильній стороні інструменту для переходу в іншу октаву. Так виник новий регістр, разюче подібний до тембру вживаного регістру *clarino* натуральної труби. Після розповсюдження оновленого інструмента шалюмо за ним закріпилась назва *clarinetto*. Виявилось, що винахід Деннера чудово ансамблює з флейтами і гобоями і темброво доповнює групу *Harmonie*. Після того як син Деннера Якоб (1681-1735) додав ще один клапан, шалюмо не витримав конкуренції з яскравішим за тембровими можливостями кларнетом і поступово виходить зі вжитку [23].

На початку 1800-тих років кларнет стає повноправним учасником знаменитого оркестру в Мангеймі. Як відомо, колективом династії Стаміців захоплювались музиканти з різних куточків Європи. Представники віденського класицизму також високо оцінили професійні можливості даного оркестру. Невдовзі кларнет з'явився вже у Відні та збагатив труп придворного оркестру імператора. Важливо зауважити, що інструмент ніколи не був частиною аматорського домашнього музикування, а одразу формувався як професійний. Результатом цього був досить стрімкий процес його конструктивного вдосконалення, що сприяло перетворення кларнета з оркестрового на сольний концертний інструмент. Кларнет набув сучасної конструкції - інструмента з шістьма клапанами за короткий проміжок часу (менше століття): австрійський майстер Паур близько 1760 року додав третій, бельгійський майстер Роттенбург — четвертий, англієць Джон Хейл в 1785 році — п'ятий, а французький кларнетист і композитор Жан-Ксав'є Лефевр близько 1790 року створив класичну модель кларнета з шістьма клапанами [25]. Стимулювали цей і без того швидкий конструктивно-еволюційний поступ кларнетисти-віртуози, які намагалися здивувати публіку своєю віртуозністю та замовляли чергове вдосконалення інструмента. Вирішальним етапом у затвердженні «сольної кар'єри» кларнета стає зміна конструкції мундштука, яку запропонував Іван Мюллер.

Оскільки Львів був частиною Австрійської імперії, а локальна аристократія прагнула мати стиль життя і культурне дозвілля ніяк не менш насичене за столичне. Чимало галицьких аристократів та інтелігентів навчалися чи подорожували Європою. У Галичину також активно приїжджали європейські музиканти, тому традиції концертування та поява кларнета у Львові відбулася з незначним часовим зміщенням і це не дивно, адже інтенсивність та якість культурного обміну з метрополією була високою [14].

Значні зміни у концертній практиці Європи відбулися в середині XIX століття. Зрілі романтики дедалі частіше випробовують вишуканий смак

публіки моно інструментальними програмами. Ф. Ліст, Ф. Шопен, Н. Паганіні та їхні послідовники пропонують аудиторії свої авторські речиталі.

Ф. Мендельсон привертає увагу до мистецької спадщини минулого та «відкриває» творчість композиторів попередніх епох. Змінюється ідеал самого музиканта - виконавець не обов'язково має бути автором, може бути інтерпретатором чужих творів (як К. Шуман-Вік) [35]. Ера віртуозів шукає не тільки нових жанрів і форм вираження творчого «я», а й тембрів. Романтики виводять чимало «другорядних» оркестрових інструментів чи вчорашніх фаворитів аматорського музикування на велику сцену. Яскравим прикладом даного процесу слугує створення Концертів та низки інших творів для кларнета раннім німецьким романтиком К. М. фон Вебером.

Популярність інструмента стимулювала і розширювала коло виконавців на ньому. До початку XIX століття формуються цілі виконавські школи. Кожен з блискучих віртуозів, конкуруючи з іншими, прагне мати технічну перевагу, що заставляє їх звертатись до майстрів за додатковими конструктивними покращеннями кларнета. Своєрідний тембр інструмента також зацікавлює композиторів, які пишуть свої опуси на замовлення знаних виконавців-кларнетистів своєї доби.

Новим культурним центром поступово стає Париж. В Паризькій консерваторії відбувається грандіозна трансформація: професори Гіацинт та Луї-Огюст Клозе адаптували флейтову систему клапанів для кларнета. Інструмент цієї конструкції отримує назву «кларнета Бема» або «кларнет французької конструкції».

У Німеччині й Австрії набули поширення так звані «німецькі» та «австрійські» кларнети на основі моделі інструмента з системою клапанів Йоганна Георга Оттенштайнера (1815—1879). У 1900-х роках берлінський майстер Оскар Елері (1858—1936) вніс до неї невеличкі вдосконалення. Традиційно таку систему називають саме «системою Елері». Клапанний механізм німецької моделі кларнета відрізняється від французької - і є менш пристосований для швидкої віртуозної гри. Мундштуки і тростини цих

кларнетів також створюються за технологією, що відрізняється від французької. Вважається, однак, що інструменти німецької системи забезпечують більшу виразність і силу звуку. Протягом тривалого періоду кларнети цієї системи були широко поширені в усьому світі, однак приблизно з 1950-х років почався перехід музикантів на інструменти французької системи, і зараз на німецьких кларнетах грають переважно тільки австрійські, німецькі та нідерландські музиканти.

Розповсюдження «системи Елері», яка надавала кларнету значних технічно-віртуозних переваг, сприяла конкуренції з виконавцями на інших інструментах. Як згадувалося раніше, романтики докорінно змінили погляд на усталені принципи концертування та структуру концерту як такого. Не дивно, що впродовж XIX століття була написана велика кількість віртуозних творів для кларнета з оркестром. Концерт поступово стає найпоширенішим жанром і позмагатись з ним у популярності могли б хіба що віртуозні рондо чи *regretum mobile*. Романтична модель концертних вечорів як бенефісів композитора чи виконавця збереглася і на початку XX століття. Досить популярними також стали програми-ретроспективи, присвячені творчості композиторів минулого. Однак публіка далеко не завжди була готова до такої одноманітності, а отже потрібно було проводити серйозну просвітницьку роботу і додавати лекторську компоненту до програм концертів [10].

На початку XX століття, внаслідок розвитку музикознавства та напрацювання наукових знань про особливості еволюції музичного інструментарію, техніки виконання та естетики, стає підґрунтям до виникнення кількох напрямків усвідомленого виконавства. Йдеться про так звані «аутентичне» та «історично інформоване виконавство». Третій підхід - альтернативний і належить до здобутків української виконавської школи. Це музичне просвітництво, яке завдяки своїй мистецькій діяльності формує в першій половині XX століття піаністка Галя Левицька.

Поширені інструменти з системами Бема та Елері, на початку XX століття доповнюються «кларнетами Альбера» (нагадували за будовою

інструменти середини ХІХ століття), а в 1960-70 -х роках — моделями кларнетів зі штучно розширеним діапазоном вгору на октаву [30]. Однак, широкого розповсюдження ці інструменти не отримали. Серед експериментальних моделей зразків різних конструкторів потрібно відзначити чвертьтоновий кларнет Фріца Шюллера, що призначався для виконання сучасної музики та кларнетистів-виконавців, що водночас пишуть для свого інструменту. Яскравим представником такої когорти музикантів безперечно є Йорг Відман [32]. Період експериментів з інструментами нових конструкцій у його діяльності не був довгим, адже Відман приєднався до митців, що займалися пошуками нових прийомів та способів гри.

Мікроінтервали, мультифоніки, перманентний видих, подвійне стакато, глісандо, фрулато, вібрато, гра у поєднанні зі співом, спів через інструмент, виконання без мундштука, бочівки чи раструба, пропускання повітря через інструмент без інтонування, слеп – такий список прийомів і технік для кларнетиста стає звичайним набором вимог до сучасного професійного виконавця. Бажання композиторів задовольнити свої художні потреби, а солістів – показати свій широкий діапазон виконавських навичок - уподібнили і самі композиції, і концерт до перформансу. Хоч більшість з цих технік лежать поза межами класичного чи романтичного сприйняття естетики звуку на кларнеті (що впливає з природи інструменту), відсутність володіння ними хоча б на базовому рівні вважається професійною некомпетентністю [21].

1.2 Обґрунтування переваг музичного просвітництва як репертуарної стратегії

Для того, щоб презентувати та переконливо відстояти пропонований у проєкті підхід до формування репертуарної політики в цілому, та концертної програми зокрема, вважаємо за необхідне розкрити суть музичного

просвітництва (як авторського винаходу Г. Левицької), аутентичного та історично інформованого виконавства.

В буквальному перекладі із давньогрецької αὐθεντικός означає «правдивий», «достовірний». Аутентичне виконавство це: максимально точне відтворення музики минулого із використанням текстових першоджерел та із врахуванням специфіки естетично–понятійних категорій характерних для світоглядних позицій віддаленої в часі епохи та з дотриманням специфіки техніки гри характерної для конкретної історичної епохи. Всі ці елементи повинні сприяти реконструкції того звукового ідеалу, який власне зафіксовано у нотному тексті. Такий підхід закріпився при виконанні музики бароко, однак має сенс у застосуванні щодо музики інших віддалених від нас у часі епох та стилів (включно із класицизмом). Аутентисти прагнуть досягнути не лише стилістичної достовірності, а й відповідності до оригінального звучання. Щоб наблизитись до ідеалу звучання згідно з уявленнями про історичну епоху потрібно провести багатогранну та тривалу роботу в області:

— історії музики. Сюди входить не лише пошук оригінальних текстів, документально підтверджених фактів про композитора, відомостей про обставини створення композиції, а й відтворення «історичного портрету» всієї епохи в мікроконтексті окремого міста чи держави, та в макроконтексті європейської культури вибраного часового проміжку;

— музичної палеографії. Надзвичайно важливий аспект аутентичного виконавства, оскільки прибічники цього напрямку прагнуть не просто використовувати узгоджені з уртекстом перекладення на сучасну систему нотації музичних творів давніх епох, а відтворювати мистецький текст безпосередньо із оригінальних партитур в історично достовірній до часу його написання нотації. Відповідно музикант має не просто знати про факт існування різних типів нелінійної та лінійної нотації, а й вміти бігло читати та відтворювати музичні тексти в них;

— органології. Йдеться не просто про збір та вивчення відомостей про особливості конструкції та практичного застосування інструментів давніх епох, а й про їхню реконструкцію на основі зібраної інформації. Наступний крок — відновлення практики гри із використанням історично достовірних виразових засобів: темперації, технічних прийомів, артикуляції, агогіки тощо;

— музичної акустики;

— знань із музичної естетики, культурології та філософії [22, 31, 33, 35, 37, 40].

Важливим чинником для досягнення виконавської достовірності в музиці давніх епох є вміння на основі теоретичних знань здійснити компаративне порівняння особливостей виконавських стилів різних епох. Наприклад:

- значення імпровізаційної складової в прочитанні фактичного тексту;
- рівня виконавської свободи, доречного в композиціях стилістик бароко, рококо, галант, класицизму, романтизму;
- особливостей виконавської практики;
- впливу філософсько–естетичних позицій та соціокультурних запитів на формування виконавських принципів та вибір форм концертування;
- причинно–наслідкового зв'язку між станом розвитку музичного інструментарію та звуковими ідеалами відповідних епох;
- конструктивних відмінностей інструментів однієї групи в різних національних школах;
- співвіднесення фіксованого нотного тексту та традицій його прочитання представниками різних національних шкіл;
- особливостей засобів музичної виразності (темп і ритм, динаміка, артикуляція, орнаментика, естетика звуковидобування) [38].

Отже, аутентичне виконавство передбачає комплексний підхід до інтерпретації тексту. Інструменталіст чи співак перестає бути тільки

виконавцем, адже поставлене завдання вимагає володіння великою кількістю теоретичних знань та навичок. Ще більш складне та амбітне завдання постає перед керівником вокального, інструментального, вокально-інструментального ансамблю чи оперно-симфонічним диригентом, для якого ідейні постулати аутентичного виконавства є близькими.

Застосувати такий підхід у власній виконавській практиці на даному етапі є неможливим. Причин є багато, однак найважливіша, що нівелює будь-які розвідки з галузі історії написання та особливостей інтерпретації обраних творів - відсутність інструментів давньої конструкції. Крім того, політично-воєнна дійсність в Україні не дозволяє здійснювати творчі обміни та поїздки на майстеркласи чи регулярні курси до нечисельних (але все ж доступних за інших умов) кларнетистів-аутентистів [34].

Складність реалізації принципів аутентичного виконавства щодо кларнетової музики хочу розкрити на прикладі творів для кларнету К. М. фон Вебера. Вони писались для сучасника композитора - дрезденського кларнетиста Генріха Греснера. Інструментами його роботи користувались більшість німецьких кларнетистів того періоду. Даний інструмент має інтонаційні вади та вимагає від виконавця хороших знань аплікатурних комбінацій (не тільки «відкритої», а й «перехресної»). Крім того потрібно мати в наявності інструменти даної конструкції. Таку колекцію, наприклад, збрала британська кларнетистка Емелі Воргнінгтон яка займається виключно грою на старовинних інструментах. Виконавиця володіє бароковим кларнетом конструкції Деннера, також в неї є копія моделі інструмента Теодора Лотзе (для якого писали перші твори В.А. Моцарт та Й. Гайдн) та кларнет, який був створений на початку XIX ст. роботи Генріха Греснера. Якщо питання інструментарію лежить на поверхні, то головною та неочевидною проблемою стає недоступність уртекстів. Наприклад: більша частина оригінальних партитур К. М. фон Вебера для кларнета належать до приватних колекцій, які розпорошені і для отримання доступу до них потрібно подолати чимало перешкод, серед яких і юридично-правові аспекти.

Питання уртекстів творів Вебера для кларнета постало ще в XIX столітті і досі не є вирішеним вповні. На це звертає увагу ще в 1871 році дослідник творчості композитора Фрідріх Вільгельм Єнс (1809-1888). У передмові до свого каталогу він пише про кларнетові твори К. М. фон Вебера: «...усі шість творів зберегли донині (1871 рік) своє значення для цього інструменту і завдяки своїй абсолютній – музичній – та відносній – інструментальній – досконалості вони витримали будь-які зміни смаків. Цей факт, доводить інше видання в Schlesinger (Lienau) у Берліні, відредаговане сином Генріха Бермана, Карлом, та онуком Карлом Берманом у Мюнхені, перший з яких був королівським баварським придворним музикантом, віртуозом гри на кларнеті першого рангу, другий – видатним піаністом, викладачем Королівської музичної школи. Водночас ця редакція стала дуже важливою для цих творів, оскільки вона спирається на традиції та рекомендації, які старший Карл Берман отримав від свого батька Генріха щодо виконання творів та їх частково спотвореного змісту у старому неправильному виданні...». Єнс знаходить чимало невідповідностей між першодруками та рукописами партитур. Наприклад, це розбіжності в розділі репризи, який, очевидно, має бути ідентичним експозиції. Редакція Карла Бермана, на якій базуються практично всі сучасні видання, намагається позбутися друкарських помилок та невідповідностей, але, з іншого боку, вона додає динамічні та фразові позначки, яких немає в першому виданні. Ф. Єнс вважав виконавські доповнення редактора більш цінними для правильної інтерпретації ніж дотримання точності авторського тексту. Дослідник сприймає редакції Бермана-молодшого як абсолютно автентичні, але при цьому наголошує, що послуговуватись ними слід тільки в крайніх випадках - тобто якщо уртекст з певних причин недоступний.

Інше явище виконавства XX століття має дещо ширшу термінологічну палітру: *Historically informed performance* (HIP), *Historically Informed Performance Practice*, *period performance*, *authentic performance*, *authentic historical performance* (відповідно — історично інформоване

виконавство, історично інформована виконавська практика (таке визначення пропонує А. Долметч), виконавство певного періоду, аутентичне виконавство, аутентичне історичне виконавство). Однак насправді воно відображає сутнісно інший підхід до відтворення музики інших епох. Він дуже близький до способу трактування музикантами романтичної доби творчості Й. С. Баха чи інших композиторів, що раніше на тривалий час «випали» з музичної практики.

Історично інформоване виконавство не є таким радикальним та категоричним у спробі відтворити звуковий ідеал попередніх епох. Це компромісне рішення: музика давніх епох інтерпретується із чітким знанням та розумінням естетичних поглядів та засобів їх реалізації в творах мистецтва, але без обов'язкового використання реконструйованих інструментів. Тобто виконавець, використовуючи сучасний інструментарій, повинен знайти еквівалентні (наскільки це взагалі можливо) технічні прийоми, щоб створити звучання максимально близьке до первісного аутентичного.

Одним із перших музикантів, що не просто захопився історичним виконавством, а й почав створювати наукове обґрунтування власних ідей був британський конструктор інструментів, скрипаль, лютніст, гамбіст, клавесиніст та музикознавець Арнольд Долметч (1858–1940). Особливістю його виконавської кар'єри було те, що музику XVII–XVIII століть музикант виконував на копіях музичних інструментів того часу власної конструкції. Долметч — автор монографії «Виконання музики XVII–XVIII століть» (англ. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*; Лондон, 1915), яка стала важливим теоретичним обґрунтуванням аутентичного виконавства [24].

Рівночасно з творчими пошуками Арнольда Долметча, Каміль Сен-Санс, Ванда Ландовська, Альберт Швейцер (та чимало інших музикантів), докладають зусиль для поширення ідей аутентичного та

інформованого виконавства щодо музики минулих епох та втілення їх в усталену концертну практику.

На перший погляд постулати історично інформованого виконавства легше застосувати на практиці. Однак, як і у випадку аутентичного виконавства кожен охочий повинен буде подолати низку перешкод:

- відсутність освітнього середовища та особистого досвіду кларнетистів з відповідними виконавськими навичками;
- відсутність наявності інструментів з відповідними конструктивними особливостями, що є характерними до обраних творів конкретної мистецької епохи та зумовлює втілення виразових можливостей і підбору еквівалентних виконавських прийомів на «сучасному» кларнеті;
- відсутність чи обмежений доступ до уртекстів.

Ще одним небажаним (особисто для мене, і з огляду на вузький перелік творів епохи класицизму та раннього романтизму) наслідком зосередження на ретроспективних формах виконавської практики стане самообмеженість у виборі репертуару. Така сконцентрованість на особливостях виконавства однієї епохи може з часом перерости у професійну деформацію і втрату навичків витонченого відтворення віртуозних елементів творів більш пізніх періодів.

Бути усвідомленим виконавцем та не занурюватись виключно у ретроспективність допоможе ідея просвітництва. Якоюсь мірою творчий метод піаністки Галі Левицької є подібним до двох попередніх. Для того, щоб зрозуміти алгоритм виникнення такого підходу вважаю за необхідне означити основні етапи її творчого формування.

Галина Левицька народилася 23 січня 1901 р. в м. Порохник (сучасна територія Польщі) в родині нащадка знаного священичого роду, юриста Лева Левицького, по материнській лінії була спорідненість з А. Вахнянином та С. Людкевичем [13]. .

Початкове музичне виховання Галина отримала від матері вдома. Згодом, дівчина отримала блискучу на той час загальну та музичну освіту. Галя Левицька вихованка Українського дівочого інституту (в м. Перемишлі), Академії музики та виконавського мистецтва у Відні (клас Є. Лялевича, 1920 рік випуску). Для вдосконалення техніки пройшла дворічний курс виконавської майстерності професора П. Вайнгартена (1920-1922 рр.). Творчий дебют піаністки відбувся в 1922 р. у Відні.

Вже тоді, на першому концерті Г. Левицька проявила особливість виконавського стилю, що стало її творчим кредо: відмова від зовнішніх ефектів, повна зануреність в нотний текст і якомога стилістично вірогідне відтворення композиторського тексту. Левицька досягла певного європейського визнання: успішно концертувала у Празі, Варшаві, Кракові, Будапешті. Після повернення в Україну - виступала у Львові, Тернополі, Стрию [41].

Виконавська манера піаністки свідчила про відхід від романтичного ідеалу виконання музики (будь-якої, навіть не написаної в епоху романтизму). Вона формувалася як професіонал в Європі і безперечно знала про основні тенденції концертування 1920-тих років. Проте виконавиця не запозичує готової моделі, а створює свою. Вона першою почала організовувати речиталі. Більше того, її концерти були позбавлені не тільки тембрової різноманітності, а й часто жанрової та стилістичної. Нововведенням Г. Левицької стали програми, що складались з творів одного композитора, або тільки з барокових композицій, або демонстрували лише сонати [10, с.32]. Виконавиця завжди намагалася врахувати історичні особливості інтерпретації, але лише в тих випадках, коли конкретний прийом органічно вписується в техніку гри та природу нового інструменту - фортепіано. По суті (з точки зору техніки інтерпретації) це була поміркована форма історично інформованого виконавства. Була однак ще одна унікальність - просвітницька компонента. Кожна програма піаністки – концерт-лекція. Г. Левицька була переконана, що публіку потрібно

правильно налаштувати на сприйняття музики [10, с.8]. Відтак, не можна обмежуватись лише оголошенням автора, жанру, часу написання та кількості частин. Натомість потрібно розкрити слухачам основні риси творчого кредо композитора, естетичні засади епохи чи стилю до якої належить твір, особливості жанру твору та унікальні риси композиції, що зазвучить.

1927 року одружилася з Іваном Крушельницьким, а 5 квітня 1928 року у подружжя Крушельницьких народилася донька Лариса. 1931—1932 роках удосконалювалася на 3-річних курсах вищої майстерності у професора Егон Петрі. Володіла 8-ма іноземними мовами. Галина Львівна разом з чоловіком активно долучалися до роботи Західно-українського мистецького об'єднання (ЗУМО), що взяло на себе невдячну справу поширення маловідомих творів М. Колесси, П. Козицького, Л. Ревуцького, З. Лиська та першої галицької жінки-композиторки Стефанії Туркевич-Лукіянович. Ця музика звучала не тільки з концертної сцени, ставала репертуаром для учнів та студентів, а й була представлена широкій публіці в концертних виступах в студії Львівського радіо.

Інтенсивну та натхненну творчу діяльність перервали трагічні обставини особистого життя. У 1934 році родина Крушельницьких та чоловік Галини Львівни, забравши з собою її маленьку донечку Ларису, вирушають на Велику Україну в Харків. Там вони сподівалися знайти омріяний, рідний дім. Галю Левицьку затримала хвороба. В грудні 1934 року у Києві за вироком виїзної сесії Військової колегії Верховного суду СРСР її чоловік був розстріляний [12].

Незважаючи на трагічні обставини життя, піаністка Левицька невдовзі повертається до праці. Музика стає порятунком та прихистком. Концертна діяльність відновлюється з початком 1935 року.

Прикладом музичного просвітництва може послужити цикл з шести концертів 1836 року. Всі речиталі відбувалися як недільні концерти Малої

зали Музичного товариства ім. М. Лисенка. Монографічні програми розкривали музику від класицизму та романтизму, музику програмну і чисту, твори модерних композиторів, національні стилі. І сам задум наскрізного концертного циклу, і монографічний спосіб планування програм був новим для Львова. Основою такого задуму була просвітницька установка: підняти слухацький рівень львівської публіки. Рецензенти, серед яких дуже авторитетний на той час Н. Нижанківський окреслюють стиль Г. Левицької та її підхід як інтелектуальне виконавство [10, с.9]

Г. Левицька першою в Галичині почала виконувати програми виключно з творів українських композиторів. Отже, кожна програма мала наскрізну гарно виважену концепцію. Крім того, її сольні виступи часто поєднувались у цикли просвітницьких концертів-лекцій. Вона завжди старалася виховувати смак публіки, підвищити її вимоги до художньої вартості творів. А це можливо тільки за умов усвідомленого, а не образно-емоційного сприйняття музичного твору. Адже концерт - елемент духовної та естетичної освіти, просвіти, а не лише мистецька розвага.

Також Галина Левицька рекомендувала не намагатися стати виконацем-універсалом. Адже жодна мистецька індивідуальність, навіть найбільш яскрава та цілісна не може бути стовідсотково сумісною зі всіма стилями. Якщо ж загальний план репертуарної політики передбачає демонстрацію творів різних стилів — варто бути готовим виглядати непереконливо в окремих номерах програми. Багато праці потрібно вкласти в обмірковування доцільності віртуозності та хизування досконалістю техніки. Інтерпретацію слід позбавити поверхневої ефектності на користь досягнення задуму твору, його концепції, а не зовнішнього блиску.

Важливе новаторство — пропагування творчості українських композиторів. Г. Левицька одна з перших піаністок, що грали твори композиторів Наддніпрянщини в такій самій мірі, як і галицьких. Йдеться не тільки про цілісні програми, а й включення творів українських композиторів

до концертів світової музики. Таким чином міф про відсталість, другосортне значення української культури розбивався дощенту [10, с. 34].

Свої погляди піаністка поширювала не тільки як солістка, а й як учасниця родинного тріо сестер Левицьких. Ще одне поле діяльності - педагогічна робота у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка (з 1926 до 1939 року).

Після окупації західноукраїнських земель радянськими військами та приєднання їх до УРСР, працювала професором Львівської державної консерваторії. Виступала в ефірі Львівського радіо. Стала першим директором (1939—1941) новоствореної Консерваторійної музичної школи (тепер Львівський державний музичний ліцей ім. С. Крушельницької). [13]

Галя Левицька публікувала праці з питань музикознавства, оприлюднила кілька рецензій та теоретичних робіт (незавершеним залишився рукопис «Основні принципи педалізації», але у 1997 році праця була видана під назвою «Основи сучасної педалізації»), а також книжку «Микола Лисенко: біографія у 15-ти новелах».

У 1946—1947 роках виступила з циклом тематичних вечорів у Великій залі Львівської державної консерваторії. Як педагог, Галина Левицька виховала цілу плеяду непересічних піаністів, серед яких: Марта Кравців-Барабаш, Олег Криштальський, Оксана Кузьмович-Шпот, Євгенія Комарницька, Володимир Самохвалов, Наталія Корсун, Юрій Новодворський.

Галина Львівна Левицька померла у лікарні 13 липня 1949 року та похована у родинному гробівці Крушельницьких на полі № 23 Личаківського цвинтаря у Львові.

Мене дуже зацікавила ідея Галини Левицької. На даний час це — найбільш оптимальний варіант в плануванні особистого виконавського репертуару. В цьому методі немає ніяких об'єктивних обмежень, таких як відсутність доступу до уртекстів чи аутентичного інструментарію відповідної конструкції. Важливим також є те, що більшість історичних та

музикознавчих розвідок, які є частиною професійного приготування до концертної програми в аутентичному та історично інформованому дусі залишаються «поза кадром». А в ідеї просвітництва Левицької – сам виконавець в лекторській частині виступу ділиться своїми знахідками з аудиторією, адже навіть найкращий лектор-музикознавець, не є майстром гри на конкретному інструменті та не зможе розкрити особливостей та значення творчих винаходів автора у тій чи іншій партитурі так, як музикант, що виконує цю музику. Саме кларнетист-виконавець здатен розставити важливі акценти і налаштувати на усвідомлене глибоке сприйняття музичного матеріалу.

РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНО-ЧАСОВИЙ ПІДХІД ЯК МЕТОД ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ

2.1. Кларнет в творчості В. А. Моцарта, К. М. фон Вебера, Ф. Якименка, Й. Відмана

Один із найбільш плідних періодів життя віденського класика В. А. Моцарта - пізній, коли він з родиною постійно проживав у Відні, з 1781 року. Це столичне місто надавало багато перспектив, але й диктувало свої умови: щоб бути частиною мистецького, аристократичного та артистичного кіл, отримувати цікаві творчі замовлення та можливості для творчої самореалізації, потрібно було вести таке ж світське життя. А це потребувало певних інвестицій. Крім того, через рік після переїзду Моцарт одружився і їхня з Констанцією Вебер родина зростала. У них з Констанцією народилося троє дітей: Раймонд-Леопольд (1783 р.), Карл Томас (1784 р.), Йоганн-Томас

Леопольд (1786 р.), що накладало певні фінансові зобов'язання на Вольфганга і це безумовно стимулювало творчу активність.

Обов'язки з одного боку, цікаві знайомства та вир особистих та світських подій з іншого - підживлювали творчий азарт Моцарта. На момент написання першого опусу за участю кларнета (1786 рік), В. А. Моцарт вже п'ять років проживав у столиці Австрійської імперії. Він встиг стати близьким другом Йозефа Гайдна, через посередництво якого в 1784 році став членом масонської ложі, що було вкрай важливим для налагодження дуже потрібних творчих та дружніх взаємин з аристократами та митцями. Загалом до 1791 року В. А. Моцарт створив три партитури для кларнета: Тріо Es dur для фортепіано, кларнета та альту, KV 498, Квінтет A dur для кларнета і струнних, K. 581 та Концерт A dur для кларнета з оркестром, KV 622. Два останні твори - написані на замовлення знаного віденського кларнетиста Антона Штадлера (1753-1812). Квінтет присвячений виконавцю, адже найбільш вірогідною є версія, що В. А. Моцарт зацікавився виразовими можливостями інструменту саме під його впливом [26].

Оскільки фігура А. Штадлера мала значний вплив на мистецькі пошуки Моцарта щодо виразових особливостей кларнета, вважаємо за доцільне розкрити деякі риси його творчої особистості. Антон Штадлер народився в музичній родині неподалік Відня. Вмів грати на багатьох інструментах, але найкраще на кларнеті та його різновиді бас-кларнеті. Саме завдяки цьому, в 1781 році А. Штадлер стає постійним мешканцем Відня і отримує посаду в придворному оркестрі (в групі духових, що традиційно називалась «Гармонія»). До 1800 року Штадлер користувався славою найкращого кларнетиста Відня, виключно вправного виконаця в середньому регістрі, так званому «шалюмо». Серед шанувальників його гри безперечно був і Моцарт. Після знайомства із Штадлером композитор з 1783 року створив тринадцять партитур для дерев'яних духових (групи «Гармонія», в якій провідну мелодичну роль мали власне кларнети):

- П'ять ноктюрнів;

- Двадцять п'ять маленьких п'єс для трьох бас-кларнетів;
- Масонська траурна музика
- Адажіо B dur для двох кларнетів та трьох бас-кларнетів
- Адажіо F dur для двох бас-кларнетів та фагота
- декілька незакінчених творів.

Важливо зауважити, що аж до 1785 року В. А. Моцарт не написав жодної партитури з використанням кларнета соло.

Твори *Карла Марії фон Вебера* для кларнета сьогодні є основою репертуару кларнетиста. Вебер забезпечив своїм творам популярність завдяки поєднанню віртуозного письма зі справжньою винахідливістю та музикальністю. Композиції німецького романтика посідають вагомe місце в сучасному репертуарі кларнетистів поруч із творами Моцарта та Брамса.

Всі композиції для кларнета належать до зрілого періоду творчості Вебера. Написані для друга Вебера, Генріха Бермана, твори в хронологічному порядку такі:

- Концертино та два Концерти з оркестром, варіації з фортепіано (усі датовані 1811 роком);
- Квінтет та «Вступ, тема та варіації» для кларнета та струнних (1815 року);
- твір без назви (ймовірно спочатку він мав бути альтернативною частиною для квінтету, 1815-1816 рік);
- Великий концертний дует для кларнета з фортепіано (1816 рік).

У Вебера було три мотиви звернення до виразовості інструменту: він захоплювався творчістю В. А. Моцарта та прагнув продовжити його традиції; Вебера вабили новинки, а кларнет на той час стає новим тембром, що стрімко нарощує можливості; постать кларнетиста-віртуоза та композитора Генріха Бермана.

Берман народився в родині військового в Потсдамі. У молодості Берман брав уроки у Йозефа Біра (1744–1811) у військовому училищі рідного міста. Після того, як його майстерність привернула увагу берлінського двору

в 1804 році, принц Луї Фердинанд Пруський надав 20-річному музиканту стипендію на навчання в Берліні під керівництвом Франца Тауша (1762–1817). Берман грав у придворному оркестрі Мюнхена з 1807 року до виходу на пенсію в 1834 році, коли його син Карл Берманн змінив його.

Паралельно зі зростанням майстерності Бермана, сам кларнет зазнавав низки вдосконалень у конструкції клавiш та амбушюру, що дозволило розвивати більшу спритність та гнучкість у грі. Зростала традиція грати язичком на нижній губі, як це робиться сьогодні, на відміну від верхньої губи, як це було раніше. Берманн був представником цього нового стилю гри та володів сучасним інструментом, виготовленим Griesling & Schlott, який дозволяв йому грати хроматичні пасажі набагато легше, ніж на традиційних 5-клавiшних інструментах.

Численні композитори писали для Бермана, який, безсумнівно, мав великий вплив на романтичний репертуар кларнета. Поряд з менш відомими композиторами, такими як Франц Данці та Петер фон Ліндпайнтнер, Берманн отримував твори від Фелікса Мендельсона та Джакомо Мейєрбера.

За виразність звучання, м'який, ліричний тембр інструменту Бермана називали «Рубіні кларнета»[7]. Вебер приписував успіх своїх кларнетних творів саме виконавській майстерності Бермана (крім концертів, композитор присвятив йому Варіації для кларнета з фортеп'яно, тв. 33, і Квінтет зі струнними, тв. 34).

Як і багато інших віртуозів того часу, Берманн досить успішно пробував себе в композиції для свого інструмента. Серед інших творів він написав септет мі-бемоль мажор, Ор. 23, для кларнета, струнного квартету та двох валторн *ad libitum*. Частина *Adagio* з його квінтету, Ор. 25, отримала кілька записів як окремий твір, хоча протягом багатьох років її помилково приписували Ріхарду Вагнеру.

Щодо особливостей трактування інструмента та застосованих Вебером виразових засобів, маємо зазначити, що до кларнетових опусів Вебера доцільно використати прийом порівняння із категоріями, що є основою

творів класиків. Принципи використання кларнету, що склалися у композиторів віденської класичної школи, тривалий час залишалися взірцем для музикантів наступних поколінь, проте з приходом кожної нової доби ці принципи збагачувалися, розвивалися, видозмінювалися [9].

Принципово нове явище у творчості Вебера як романтика роль — тембрового забарвлення і звучання інструмента у різних регістрах. Романтики першими встановили невід’ємність тембрової специфіки від феномена музики та відчули значення і роль різних за своїм забарвленням регістрових особливостей у загальному звукоряді кожного інструмента. Вебер переконливо довів, що тембр різних регістрів кларнета виразний сам по собі і може бути одним із суттєвих елементів музичного образу. Особливо цікавим для К. М. фон Вебера був низький регістр кларнета – «шалюмо».

Для розуміння особливості застосування кларнета в творчості Вебера, не слід обмежуватись оглядом виключно творів для кларнета соло. Адже експериментувати з тембровою фарбою інструмента композитор розпочав задовго до знайомства з Г. Берманом. Композитор доручав кларнету виразні соло у своїх оперних та симфонічних партитурах, а також використовував його як солюючий інструмент в камерних ансамблях. Він, безперечно, поділяв прихильність Моцарта до цього інструменту, проте його бачення застосування духових відрізняються від моцартівських. Композитор майстерно, надзвичайно цікаво використовував кларнет як в сольних творах, так і в оркестрових партитурах опер «Оберон», «Евріанта», «Вільний стрілець», двох симфоніях, музиці до вистави «Преціозу» та інших творах [9].

Під час гастролей у Мюнхені, де відбувалась постановка його опер «Абу Гасан», Вебер дав авторський концерт. Надзвичайний успіх отримало Концертино для кларнета з фортепіано, яке виконав Генріх Берман. Краса звуку та нюансування цього музиканта сприяли позитивному сприйняттю твору. Ця подія започаткувала міцну дружбу між Вебером і Берманом та вплинула на появу низки нових творів для кларнета. Г. Берман зумів

познайомити композитора з багатьма прийомами виконання, технічними якостями, секретами, які приховував у собі того часу кларнет [1].

Мелодичною основою своїх інструментальних п'єс композитор часто використовував сучасні народно-побутові мелодії, які майстерно інтерпретував, тому твори Вебера вирізняються своєю барвистістю, модуляційною свободою, яскравим зіставленням тем, блискучою концертністю.

Також важливе місце у творчості композитора займають Варіації для кларнета та фортепіано *B dur*, написані Вебером у 1811 році на тему зі своєї опери «Сільвана» (1810 р.), - чудовий зразок блискучих концертних варіацій. За головною лірико-аріозною темою слідує сім варіацій, що збагачують її мелодичними фігураціями, видозмінюють її фактуру, темброво-динамічне забарвлення. Кларнет, який зазвичай веде мелодійну лінію, у другій і четвертій варіації змовкає зовсім, поступаючись місцем фортепіано [2]. Світлий і ясний характер цих частин змінює п'ята, мінорна варіація, з її похмурим тремоло, що звучить на піано і створює ефект траурної ходи. Сьома, заключна варіація та наступна за нею кода знову забарвлюють музику в радісні та святкові тони. Швидкий танцювальний рух, блискучі пасажі учасників дуету змінюються ліричними проведеннями основної теми, що і завершує твір.

До кращих камерно-інструментальних творів композитора належить Соната для кларнета і фортепіано *Es dur*, створена в 1816 році. Згідно з першим виданням даного опусу, ця Соната називається Великим концертним дуетом, ор. 48. Струнка, досконала структура твору, шляхетність образів поєднуються тут із незвичайною красою тематизму, багатобарвною та виразною тембровою палітрою.

Досвід написання творів для кларнета соло мав значний вплив на трактування та місце інструмента в оперних партитурах. Яскравим прикладом є найбільш відома опера композитора пізнього періоду його творчості «Вільний стрілець», де роль кларнета в оркестровій палітрі вражає

своєю різноманітністю. Кларнет стає незмінним інтерпретатором душевних станів героїв опери, а також вісником тривоги, носієм містичного зловісно-чаклунського образу. У цій опері Вебер часто застосовував нижній регістр кларнета для підкреслення образу чорного мисливця Самюеля. Це одна з перших спроб в оперній музиці застосування лейттембру інструмента для підкреслення особливих рис дійової особи [2].

У XIX столітті стиль та манера виконання на духових інструментах формувалась переважно під впливом веберівської мелодики, яка поєднує романтичну рвучкість, патетичність з простотою звучання.

Твори композитора для кларнета досі становлять золотий фонд педагогічного та художнього репертуару кларнетистів. За своїм характером, змістом, ідейним задумом концертні твори Вебера для духових інструментів належать саме до кола творів, у яких втілилися глибокі та важливі риси музично-історичного становлення епохи. Ці композиції - для кларнета, фагота та частково валторни є до теперішнього часу репертуарними та основними у професійній практиці музикантів-духовиків, зберігаючи і дивовижні за багатством та точністю використання якості інструменталізму, рідкісну свіжість, безпосередність музично-художнього змісту. Слід відзначити, що поступове зменшення уваги концертних виконавців та зміщення їх художніх смаків призвело до того, що нечисленні шедеври цього плану музики, в тому числі і веберівської, перемістилися, переважно, в ранг навчально-педагогічного репертуару. Недосвідчені музиканти зазвичай виявляються нездатними розкрити глибину авторського задуму, педагоги ж змушені зважати на обмежені можливості учнів, вирішуючи вузькотехнічні завдання як наприклад, вироблення певного і рівного характеру звучання інструмента, досягненню технічної майстерності, що перешкоджає розкриттю художнього задуму автора, знижує глибину інтерпретації, призводить до бляклості, невизначеності у застосуванні виконавських прийомів.

Постать *Федора Якименка (1876-1945)* – українського композитора, піаніста, диригента, музикознавця та педагога досі залишається однією з малодосліджених сторінок в українському музикознавстві. Впродовж тривалого періоду його ім'я замовчувалось, твори не виконувались, а велика кількість їх зникла зовсім. Початок ХХІ століття ознаменувався поступовим відродженням уваги до спадщини митців, які були незаслужено забуті, відкинені тоталітарним режимом. Отож і твори Ф. Якименка знову зазвучали і концертних програмах, ряд яких були опубліковані у нових фортепіанних збірниках [40].

Творча спадщина Федора Якименка надзвичайно багатогранна та різножанрова. Він є автором трьох опер («Фея снігів», «Королева Анеп», «Рада»), балету (без назви), тринадцяти творів для симфонічного та духового оркестрів, Концерту для віолончелі з оркестром, більше тридцяти камерно-інструментальних творів («Ідилія» для флейти та фортепіано, «Балада» для кларнета та фортепіано, струнного квартету, струнного тріо тощо), камерно-вокальних творів, музики для хору. Центральне місце у його творчому доробку посідає музика для улюбленого інструменту - фортепіано. Вона охоплює понад 60 опусів, серед яких дві сонати, фортепіанна поема «Уранія», фортепіанні цикли «Розповідь мрійливої душі», «Десять прелюдій», «Картини України», «Зоряні мрії», велика кількість мініатюр: вальси, менуети, «ідилічні» танці, ескізи, рондо, етюди [40].

Саме твори для фортепіано Федора Якименка сьогодні є найбільш репертуарними і звучать в концертних програмах виконавців, а творчий доробок детально висвітлюється в музикознавчих розвідках останнього періоду. Композитора за майстерність втілення музичних образів у малих формах можна назвати «королем мініатюри». Віднайдена зовсім недавно «Маленька балада» для кларнета соло створена саме в цьому жанрі. Саме цей твір композитора слід вважати першим твором українського автора для кларнета соло і він посідає особливе місце в репертуарі вітчизняних кларнетистів [15].

Йорг Відман (1973 р.н.) — один із найяскравіших німецьких композиторів та виконавців сучасності. Вважаємо за доречне подати короткий біографічний нарис та огляд творчості музиканта. Відман народився в Мюнхені 19 червня 1973 року. Він навчався грі на кларнеті у Вищій школі музики в Мюнхені у Герда Штарке, а пізніше у Чарльза Найдіха в Джульярдській школі мистецтв у Нью-Йорку (1994-1995). Великою пристрастю Відмана як кларнетиста є камерна музика, і він регулярно виступає з такими партнерами, як Даніель Баренбойм, Табеа Циммерманн, Хайнц Холлігер, Андраш Шифф, Кім Кашкашян та Елен Грімо. Він також досяг великого успіху як соліст на оркестрових концертах у Німеччині та за кордоном. Кілька творів були присвячені Відману колегами-композиторами: у 1999 році він виконав прем'єру «Музики для кларнета з оркестром» Вольфганга Ріма в рамках концертної серії *Musica viva*; у 2006 році він виконав «Cantus» Аріберта Раймана для кларнета та симфонічного оркестру, а в 2009 році на Люцернському фестивалі відбулася світова прем'єра «Rechant» Гайнца Голлігера.

Не лише виконавська, а й педагогічна діяльність в колі зацікавлень Й. Відмана. З 2001 по 2015 рік Відман був професором кларнета у Фрайбурзькій державній вищій школі музики. В цьому ж навчальному закладі він також обійняв посаду професора композиції (з 2009 року). З 2017 року він обіймає кафедру композиції в Академії Баренбойм-Саїд у Берліні.

Не менш значуща сфера діяльності — диригентська. Відман був головним диригентом Ірландського камерного оркестру з 2017 по 2021 рік. У 2023 році він став асоційованим диригентом Мюнхенського камерного оркестру та головним запрошеним диригентом NDR Radiophilharmonie.

Щодо його творчості — то вона інтенсивна та різножанрова. Улюблена сфера реалізації творчого таланту: камерна музика. Найпритаманніший виконавський склад — струнний квартет. Оскільки Й. Відман є музикантом-вундеркіндом сучасності, зрілий період розпочинається у віді 20-22 років.

Відкриває його камерна музика:

- струнний квартет № I (1997 рік);
 - «Хоровий квартет» (2003/2006 роки);
 - «Ягдквартет» (2003 рік);
 - струнний квартет № IV (2005 ? рік);
 - квартет № V з сопрано соло «Versuch über die Fuge» («Спроба фуґи»).
- Перелічені струнні квартети об'єднані в цикл квартетів-перформансів.

Зрілий період творчості відкриває Шостий квартет Відмана «Studie über Beethoven» (2019), написаний на замовлення Анни Софі Муттер. Від відкриває з другий п'ятичастинний квартетний цикл. Цей авангардний цикл — цікавий приклад стилістичного діалогу з музикою Л. ван Бетовена. Останній квартет циклу завершено в 2022 році. Прем'єрне виконання відбулось в Джуліярд скул.

Свої сили композитор випробовує також і в творах для симфонічного оркестру. І в цій царині слід звернути увагу на концептуальний підхід: ідею трансформації вокальних форм на оркестровий склад. Ідею втілено в трилогії для симфонічного оркестру:

- «Lied» (2003/2007 роки);
- «Chor» (2004 рік);
- «Messe» (2005 рік).

Як бачимо, Й. Відману близька ідея циклічності та узагальненої програмності. Це чітко прослідковується у серії «Лабіринтів». До тетралогії увійшли три оркестрові партитури та один концерт :

- «Лабіринт» (2005 рік);
- «Два лабіринти» (2006 рік);
- «Три лабіринти» (2013/2014 роки);
- Концерт для труби «До раю» (Лабіринт IV).

Яскравий соліст-кларнетист, Відманн має досвід виконання чималої кількості концертів. Не дивно, що цей жанр знаходимо у його композиторському доробку. У 2007 році Крістіан Тецлафф та Молодіжний симфонічний оркестр Німеччини провели прем'єру першого концерту для

скрипки Відмана. Того ж року П'єр Булез та Віденський філармонічний оркестр вперше виконали «Армоніку» для оркестру: сонористичний концерт для скляної гармоніки та оркестру. Після цього пролунав «Сон бріо», данина поваги Бетховену, вперше виконаний Симфонічним оркестром Баварського радіо під керівництвом Марісса Янсонса. Саме ця партитура є музичною візитівкою Відманна і входить до репертуару понад 60 диригентів.

Відманну характерне переосмислення жанрів та способів музикування давніх епох. У своєму концерті для флейти «Flûte en suite» композитор експериментує з жанром *concerto grosso*. Відман грайливо протиставляє сольний інструмент різним оркестровим групам. Твір складається з восьми коротких частин, а прем'єра відбулася у 2011 році у виконанні Джошуа Сміта та Клівлендського оркестру під керівництвом Франца Вельзер-Мьоста. Для піаніста Єфима Бронфмана Відман написав фортепіанний концерт «Trauermarsch». Він був вперше виконаний у грудні 2014 року Берлінським філармонічним оркестром під керівництвом сера Саймона Реттла. Прем'єра Концерту для альту Відмана відбулася у листопаді 2015 року у виконанні Паризького оркестру та соліста Антуана Таместіта. Концерт для альту Відмана унікально досліджує звукові можливості інструмента, як і Концерт для скрипки № 2 для Каролін Відманн, написаний та прем'єрований у 2018 році.

Три музично-театральні проекти доводять, що Відманн є видатним композитором для сцени: опера «Das Gesicht im Spiegel» була обрана німецьким журналом *Opernwelt* найважливішою прем'єрою сезону 2003/04. «Am Anfang» (2009) є результатом унікальної співпраці між художником-візуалістом та композитором; Відманн створив твір разом з Ансельмом Кіфером та продиригував світовою прем'єрою з нагоди 20-ї річниці Опери Бастилії в Парі [34].

Для того, щоб окреслити максимально стисло вагу та значення кларнета в творчості Й. Відмана, потрібно розкрити тенденції кларнетового виконавства останніх десятиліть, які вплинули на формування

композиторського стилю. Особливістю його письма є складна метроритмічна фактура творів та насичення нетрадиційно-виконавськими прийомами гри на кларнеті. Всесвітньо відомі кларнетисти сьогодення демонструють володіння усіма з нині відомих виконавських технік та прийомів.

У свої концертні програми шведські виконавці на кларнеті Мартін Фрьост та Магнус Гольмандер, італійські кларнетисти Алессандро Карбонаре, Корадо Джуффреді та Паоло Бельтраміні, а також французький виконавець Ніколя Бальдеру залучають не лише композиції віденських класиків, композиторів романтичної епохи, модерні твори, але й зразки новітньої кларнетової музики останніх десятиліть.

Й. Відман не просто опанував ці прийоми гри на кларнеті, а й популяризує їх, активно використовуючи у власних композиціях. Одна з рис його виконавського стилю, що перетворилась на творчий метод — імпровізаційність. Розпочавши навчання дуже рано, він виявив бажання створювати та записувати свої перші сміливі музичні спроби. В одинадцятирічному віці Відман потрапляє у клас композиції до Кея Вестермана. До двадцяти трьох років Йорг Відман вдосконалює свою композиторську майстерність, постійно консультуючись з близькими за світовідчуттям композиторами. Деякий час Відман вчився у німецьких композиторів Ганца Вернера Генце та в композитора-авангардиста, музичного редактора, звукорежисера Вілфріда Гіллера (колишнього учня П'єра Булеза та Карлгайнца Штокгаузена). Наступні два роки Й. Відман продовжує навчання композиції під орудою видатного композитора Німеччини, диригента та професора Університету Юстуса-Лібиха у Гайсені Гайнера Геббельса. Також проходить курс навчання в музичного директора Інституту нової музики та медіа Університету музики у Карлсруе Вольфганга Ріма.

Одним із найбільш популярних нині творів є «Фантазія» для кларнета соло, що є музичною візитівкою Відмана. Композиція написана 1993 року,

але часом виконується в другій редакції, 2011 року. У 2013 році на замовлення Пекінського міжнародного музичного конкурсу та Фонду Ернста фон Зіменса Йорг Відман пише ще один визначний твір для кларнета соло – «Drei Schattentänze» (з нім. «Три танці тіней»). Між двома творами прірва у двадцять років. Двадцять років експериментів, пошуку сенсу, способів використання розширених технік та досвіду. Якщо у «Фантазії» Й. Відман дає волю виконавцю на втілення вказаних прийомів, то «Три танці тіней» вимагають чіткого дотримання багаточисельних вказівок автора у нотному тексті.

На сьогодні у доробку Й. Відмана є два Концерти для кларнета з оркестром, обидва композитор написав на замовлення симфонічних оркестрів. Перший – «Елегія» – створений 2006 року для Симфонічного оркестру Північнонімецького радіо; другий – «Ехо-фрагменти» (нім. «Echo-Fragmente») – того ж року для Симфонічного оркестру Штутгартського радіо. Обидва новаторські, через нетиповий підхід до трактування самої назви жанру. Concerto може мати значення «згоди», а принцип concertare використовуватися в значенні «домовлятися». Перший концерт з програмною назвою «Елегія» Й. Відмана – не змагання, а співпраця. Оркестр підтримує соліста у довгих хроматичних та мікротональних пасажах та швидкій грі у різній динаміці. Подібна ідея реалізована в партитурі Другого концерту.

В доробку Відмана є також декілька ансамблевих творів за участі кларнета. У 1996 році з'являється редакція написаного 1993 року тріо «Tränen der Musen» (з нім. «Сльози муз») для кларнета, скрипки і фортепіано. Через п'ять років після першої серйозної проби пера – «Фантазії» для кларнета соло – Й. Відман створює п'єси для кларнета і фортепіано «Fünf Bruchstücke» (з нім. «П'ять фрагментів», або «П'ять осколків»). Свої камерні твори Йорг Відман, як і більшість композиторів, сприймає лабораторією для випробувань нового та експериментів із уже усталеним. Тут він має

можливість дослідити найтонші нюанси у різних жанрах та поєднанні інструментів [34, 20].

Експерименти продовжуються і в партитурах нового тисячоліття:

- «Легких етюдах» (нім. «Lichtstudie I-VI») для скрипки, альту, акордеона, кларнета і оркестру, що написані у проміжку між 2001 та 2004 роками;

- Октеті для кларнета, валторни, фагота, струнного квартету та контрабаса в 5-ти частинах та «Sphinxenspruche und Rätselkanons» (з нім. «Заклинання Сфінкса та канони загадок») для кларнета, сопрано і фортепіано (обидва опуси належать 2005 р.);

- Квінтеті для гобоя, кларнета, валторни, фагота і фортепіано написаний спеціально для студентів Академії Караяна 2006 року;

- «Баварсько-вавилонському марші» (нім. «Bayerisch-babylonische Marsch») для восьми кларнетів та фортепіано з циклу «Циркові танці» 2014 року;

- «!Es war einmal... Fünf Stücke im Märchenton» (з нім. «Одного разу... П'ять казкових п'єс») для кларнета, альту і фортепіано (2015 р.);

- Квінтеті для кларнета та струнного квартету (крайній з відомих творів 2017 року).

Йорг Відман вніс значний внесок у розвиток кларнетової техніки та виразових засобів і як виконавець, і як композитор. В прагненні вийти за межі усталених прийомів, він значно розширив поняття можливостей кларнета. Кларнетист сам виконує більшість своїх композицій. Для нього залюбки komponують автори-сучасники. До нього зі замовленнями звертаються провідні оркестри, камерні ансамблі та солісти з усього світу. Проте Відман з однаковою майстерністю виконує як твори з музичною мовою останніх десятиліть так і класичний і романтичний репертуар.

2.2. Характерні риси музичних творів з індивідуального виконавського репертуару

Вольфганг Амадей Моцарт: Тріо для кларнета, альту та фортепіано Es dur мажор (KV 498)

В 1786 році В. А. Моцарт розпочав роботу над Тріо з оригінальним складом, використовуючи три групи інструментів: клавішну, струнну та духову. В основу функційного розподілу музичного матеріалу Тріо для фортепіано, кларнета і альту Es dur (KV 498) покладена ідея рівності інструментів, що в свою чергу, сприяє втіленню специфічного типу інструментальної взаємодії учасників за рахунок повноцінного розкриття технічних і виразових можливостей кожного з учасників ансамблю у музично-сценічному діалозі. Ось що пише з приводу Тріо для фортепіано, кларнета і альту Es-dur Г. Аберт, підкреслюючи його елегантний інтелігентний стрій та називаючи цей твір «дорогоцінною перлиною інтимної камерної музики» [2, с.353]: «Геніальною була вже сама собою думка об'єднати в одному ансамблі дві настільки різні темброві індивідуальності, як чуттєво насичений кларнет і альт з його меланхолійною песимістичністю, і цей контраст рішуче вплинув на весь емоційний зміст твору» [2, с.353].

Тріо для фортепіано, кларнета і альту Es dur (KV498) характерне яскраво вираженою концертністю, що була підготована розвитком інструментально-віртуозного мистецтва XVIII століття та уособленням кожної інструментальної одиниці специфічними технічними, динамічними, артикуляційними засобами; дане уособлення призвело до втілення В. А. Моцартом ідеї тембрового узгодження інструментів-учасників тріо. Так, партія фортепіано – це гармонічна основа тріо, учасник поліфонічних імітацій, модуляційний і драматургічний рух композиції. Кларнет та альт використовуються композитором для втілення різних граней музичної ідеї. Кларнету притаманний яскравий, теплий, світлий та об'ємний звук і образ, інструмент використовується в якості солюючого, акомпануючого та підтримуючого розвиток інструменту. Альт виконує той же тематичний

матеріал, що і кларнет, але забарвлює його більш приглушеним тембром, а в моментах супроводу та спільного розвитку альт тембрально відтіняє кларнет.

Створення твору з диференційованим тембровим звучанням мало для В. А. Моцарта особливий сенс. По суті можна говорити про оновлення технологічної та художньо-виразової сфери камерно-ансамблевого музикування, адже внаслідок можливостей відтворення інструментальними «фарбами» різнохарактерних граней музичних образів, збільшення варіантів тембрового поєднання, у сфері ансамблевого музикування відбуваються процеси, що направлені на розширення ансамблевого «художньо-звукового поля».

Як зазначалось раніше, композитор був вражений тембровими характеристиками звучання нового інструменту і мав до нього велику зацікавленість. Він з майстерністю використав художньо-виразові, мелодичні та віртуозні можливості інструменту, прикладом чого стало використання кларнета у різних складах: Серенада № 10 «Гран Партіта» B dur, KV 361, 1781 р.; Серенада №12 c moll, KV 388, 1782 р.; Квінтет для духових Es dur KV 452, 1784 р.

Історія написання Тріо для фортепіано, кларнета і альту пов'язана з грою в кеглі, під час написання сонати, чим нібито пояснюється в деяких виданнях назва «Kugelstatt-trio». Цей твір було видано ще за життя автора у Відні видавництвом «Арттрія» в 1787 р. та в Лондоні в 1790 р. Зберігся urtext тріо. Відомо що першими виконавцями тріо були: учениця В. А. Моцарта – Франциска Жакен – клавір, Антон Штадлер – кларнет, В. А. Моцарт – альт.

Тріо Es dur є дуже цікавим за структурою, з одного боку воно є типовим для тричастинних циклів того часу з сонатною формою в першій частині, менуетом в другій частині і рондо-фіналом. З іншого боку тональна близькість (Es-B-Es) та відсутність різких темпових змін в частинах (Andante, Menuetto, Rondeaux: Allegretto) наближає його до тричастинної сюїти. Для творчості Моцарта таке жанрове уподібнення не було новаторським:

подібний прийом використано в знаменитій фортепіанній Сонаті A dur (соната № 11).

Спільним для даного твору є специфічна образність, характеристиками якої є поєднання загальної життєрадісності та внутрішнього спокою, мрійливості та благородного пориву, що не виключає скерцозно-гумористичного первня. Ці ознаки є властивими багатьом «Es-dur-ним епізодам» моцартівської музики, включаючи і це Тріо. Окрім тональної єдності, відмінною особливістю твору є фактична відсутність темпового розмаїття, типового для сонатно-симфонічного циклу.

Перша частина (Andante) - це сонатна форма з дуже короткою розробкою. В ній присутнє традиційне співвідношення розділів і тональний план, що в результаті створюють внутрішню суперечність між укладеною в музиці цієї частини жанровістю (помірний темп та розмір 6/8 (рідкісне явище у XVIII ст.) і наскрізним сонатним принципом розвитку, що передбачає безперервність і процесуальність у становленні форми. Однією з особливостей частини є відсутність контрастних протиставлень на рівні тематизму (при наявності дуалізму образної сфери).

Головна партія починається в тональності Es dur, дуетним викладом у фортепіано та альта. Її характерним маркером стає остінатний мотив з групето. Зазначимо, що саме він є домінуючим протягом усієї частини. Як вважає Т. Гайдамович, вся справа в головній темі, у бажанні композитора «... підкреслити гордо-урочистий характер першої ланки теми головної партії» [26, с. 30]. Як зазначає дослідниця далі, «... стало своєрідною традицією, керуючись ритмом «гри в кеглі», першу ритмічну фігуру обов'язково «втискати» між третьою та четвертою восьмими» [26, с. 30]. Головна партія експонує весь образний спектр першої частини. В ній присутній дуалізм музичних характеристик – активна та урочиста перша фраза змінюється більш пластичною з елементами танцювальності другою фразою. Основний інтонаційний комплекс проводиться двічі з досить класичним гармонічним рішенням T/D-D/T. В 9 такті, в зоні першої локальної кульмінації вступає

кларнет і саме йому композитор доручає подальший розвиток головної теми. Він буде побудований саме на першому тематичному елементі. У 13 такті на цьому самому матеріалі в діалог з кларнетом вступає фортепіано.

Побічна партія (B dur) не є контрастом, в ній присутні елементи наспівності та танцювальності. Наспівність проявляється вже в першому такті завдяки низькому діапазону та поступовому низхідному руху, але вже наступний такт експонує пластичний жанровий виток завдяки повторам звуків, подрібненню ритміки та зміни штриха. Цікаво, що в процесі розвитку теми побічної партії в неї проникає основний (групетний мотив) з головної партії, завдяки чому можна говорити про певну тематичну близькість двох основних тем. Основне проведення побічної партії композитор доручає кларнету. Партія альту виконує підголоскову функцію, яка направлена на посилення закладених в темі жанрових характеристик. Партія фортепіано виконує функцію гармонічної підтримки.

Заклучна партія (35 такт) є своєрідним синтезом основних елементів головної та побічної партії, вона будується на першому елементі головної партії та другому елементі побічної партії. Основний тематичний матеріал проводиться в партії фортепіано. Функція кларнету є підголосковою, матеріал партії альту є гармонічним заповненням.

Розробка починається в As dur проведенням теми побічної партії в кларнета. Цікаво, що при цьому композитор зберігає функційне співвідношення між інструментами так само, як і в побічній партії. Подальша розробка тематизму відбувається, в основному, шляхом «поліфонічного діалогу» кларнета та альту на матеріалі побічної партії та активного тонального руху (As-f-g-c-F-G-Es). Зазначимо, що в розробці музичний матеріал звучить в різних тембрах, динаміці та регістрах. Це потребує в ансамблевому виконанні єдності штрихів та характеру звучання, однакової артикуляції. Функція кларнету в даному розділі в основному є супроводжуючою та підтримуючою.

Реприза є достатньо точною, композитор повністю використовує матеріал і головної і побічної партії, однак при цьому вона є динамізованою, що відбувається за рахунок фактурного ущільнення. Так наприклад, реприза починається з потрійного імітаційного проведення першого елементу головної партії (фортепіано, альт, кларнет). Цей прийом повторюється двічі, після чого як і в експозиції в зоні розвитку тема передається кларнету. Однак, завдяки такому фактурному рішенню контраст між першою та другою половиною головної партії стає більш відчутним (потрійне проведення на «f» замість звучання кларнету на «p» з підтримкою фортепіано в першій половині). Це дає можливість продемонструвати кларнету ніжний та м'який тембр. В побічній партії композитор використовує прийом «подвійного тембрового контрапункту», основне тематичне навантаження приймає на себе альт, а функція кларнету є підголосковою.

Кода побудована на першому мотиві головної партії та новому матеріалі, який умовно можна назвати «остінатний бас з фігураційним варіантом» (повтор основного тону *Es dur* в двох варіантах: репетиція вісімками та секундовий рух з нижніми допоміжними шістнадцятими). Саме з цього елементу в партії фортепіано і розпочинається кода. В партії альту і кларнету імітаційно вступає тематичний матеріал, що побудований на поєднанні цих двох елементів. Виконавцям необхідно звернути увагу на поступове динамічне зростання звуку всіх інструментів. Імітаційне проведення елементу головної партії у коді поступово робить фактуру музичного викладу прозорою. Імітаційне голосоведення та мотивна єдність досягає своєї вершини. Закінчується перша частина висхідним хроматичним тріольним мотивом у кларнета та фортепіано при підтримці альту.

Друга частина (*Menuetto*). І за жанром, і за темпом друга частина більш традиційна в композиційному плані, оскільки є типовою для середніх частин циклу. Менует написаний в складній тричастинній формі, з тріо в середині. Автор не вказує швидкість виконання, а звертає увагу на жанр. «Танці були повільні, з низькими, глибокими поклонами або підстрибуваннями вгору і

тому подібне» [39, с. 57]. Всі три інструмента є рівноправними «дійовими особами», виклад музичної думки викликає асоціації з урочистим танцювальним рухом. Цікаво, що всі репризи в даній частині є не точними і відповідно традиційна структура *da capo* відсутня.

Перша тема менуету є розспівного характеру, вона досить симетрична по будові з центром на звуці «d». Музична фраза є цілісною, незважаючи на те, що в ній присутній внутрішній поділ на мотиви. Тема звучить у кларнета та фортепіано в унісон, матеріал партії альту виконує підголоскову функцію. Завдяки дублюванню теми, вона стає більш об'ємною, а альтовий підголосок та акордове дублювання в фортепіанній партії робить фактуру більш насиченою. Загалом виклад першої теми має класичну структуру, вона написана у формі модулюючого періоду з доповненням.

Середній розділ є більш контрастним з точки зору ладового рішення. Перші чотири такти приводять нас в тональність *c-moll*. В партії кларнета з'являється хроматичний низхідний рух, в партії фортепіано ускладнюється гармонічне рішення завдяки появі акорду альтерованої субдомінанти. Однак, при цьому, перше тематичне проведення не вносить сильного контрасту з точки зору жанрового витоку теми, вона залишається пластичною та наспівною, що підкреслюється її двоголосним проведенням – кларнет плюс альт (кларнет умовно веде основний голос, альт-підголосок). Але в подальшому графіка мелодичної лінії змінюється. На зміну поступовому руху з'являються стрибки на кварту, квінту (чисті та зменшені). Таке мелодичне рішення повністю співпадає з нестійкою гармонією і чітко вказує на розвиваючий характер середнього розділу.

Повернення початкової теми в репризі має більш динамічне рішення, по суті, перший початковий елемент проводиться у всіх трьох інструментів, у достатньо щільному фактурному рішенні на динаміці *forte*. Надалі в партії кларнета з'являється висхідний, хроматичний, синкопований рух, який є достатньо напружений і він приводить до найвищої ноти даного розділу «b» другої октави. Після чого відбувається досить традиційне для менуету

пластичне, мелодичне завершення. Зазначимо, що в момент хроматичного підйому в інших голосах також відбувається фаза локальної нестійкості (хроматичні варіанти тонів в партії фортепіано та альту). Однак сама зона кадансування повертає в лоно гармонічної стійкості та стабільності.

Тріо написане в простій тричастинній формі. Тональність g-moll. Воно є контрастним як за ладовим, фактурним, так і за інтонаційним рішенням. В першій частині тріо присутні три інтонаційні комплекси. Перший – ламентозні, короткі поспівки побудовані на оспівуванні звуку «d» у кларнета. Другий – достатньо широкі за діапазоном пасажі у альту, що поєднують в собі рух по тризвуку та оспівування тонів домінанти соль мінору. Третій – активний інтонаційний комплекс в партії фортепіано, який складається з короткого мотиву з досить складним ритмічним рішенням – трель плюс тридцятьдругі та короткі активні акорди. Завдяки фактурному рішенням, ярусному включенню голосів – спершу кларнет потім альт і фортепіано та діапазоновому розшаруванню – репліки кларнета звучать дуже проникливо. Саме вони привертають до себе увагу і по суті формують інтонаційну складову першої теми тріо.

Середина тріо є розвиваючого типу. Перший і другий елемент переходять до партії фортепіано, а в партії кларнета з'являються секундові інтонації посилюючи «ламентозність» вислову. Матеріал партії альту виконує підголоскову функцію.

Реприза починається з точного повтору початкового матеріалу, але вже при другому проведенні, завдяки чотирьохголосній імітації першого елемента, відбувається локальне ущільнення фактури з відповідною динамізацією матеріалу. На цьому самому матеріалі будується невеличка зв'язка, що пов'язує тріо з загальною репризою частини. Реприза за тематизмом та структурою є аналогічною до початкового розділу твору. Закінчується менует невеличкою кодою, в якій, як нагадування, повертаються всі три елементи з тріо, але перенесені до C- dur вони звучать більш просвітлено.

III. Третя частина (Rondeaux: Allegretto). За будовою є типовою для фіналів класичної доби – рондо-соната. При цьому експозиція будується за принципом: A (Es dur)B- A(B dur)C – A (Es dur), розробка представлена як контрастний епізод D в тричастинній формі, а реприза має структуру A (Es dur) E (As dur) – A (Es dur) F – A(Es dur). Крім того завершується твір достатньо розгорнутою кодою. Таким чином, ми маємо досить класичний за тональним планом приклад рондо-сонати.

Головна тема рефрену за характером близька до тем першої частини. Це чудовий образ поєднання моцартівської кантилени та пластичності. Тема рефрену однотональна – це період класичної побудови. Темп, вказаний композитором, дає можливість виявити її пісенно-мелодичну будову. Виконавцям необхідно відтворити цілісну мелодичну лінію з граціозним закінченням. Майже у всіх проведеннях тема проводиться без інтонаційних внутрішніх змін (з невеликим фактурним варіюванням) за виключенням другого проведення. В ньому тематизм рефрену представлений початковим інтонаційним комплексом, а скорочення компенсується поліфонічним типом викладу (канон - кларнет та альт). Протягом частини, композитор використовує всі можливі темброві варіанти даної теми. Перший рефрен – спочатку кларнет, потім фортепіано, друге проведення – кларнет і альт, третє проведення – фортепіано, четверте проведення – альт, п'яте проведення – кларнет, заключне проведення – фортепіано. Таким чином ми бачимо, що всі можливі варіанти як сольні так і у тембрових міксах є представленими. Безумовно, специфіка мелодії вимагає від кожного виконавця використання певних вмій. Так наприклад, кларнетисту особливу увагу слід звернути на дихання, а саме на неможливість його частих змін, які порушують цілісність музичної думки.

Епізоди є досить розгорнутими за масштабами і завжди мають свій тематичний матеріал. Тема першого епізоду (B dur) доручена кларнету. Ця тема не є контрастною, а скоріше поглиблює образну сферу закладену в темі

рефрену. Її особливою «родзинкою» стає низхідний хроматичний секундовий рух, що посилює граціозність та вишуканість мелодичної лінії.

Другий епізод є більш розвиваючим. Для нього є притаманним гармонічна нестійкість. Його музичний матеріал відданий фортепіанній партії, а в партії альту та кларнета залишаються короткі репетитивні репліки. Епізод D співпадає з зоною розробки, він є достатньо масштабним і має самостійну просту тричастинну форму. Даний епізод вносить суттєвий контраст, перш за все тональний (c-moll). Основна тема епізоду доручена альту. Вона насичена вибагливою ритмікою (обернений пунктир, тріолі) і має не дуже типову для класицизму графіку – мелодія з вершиновитоку. Крім того, вона насичена хроматичним рухом і досить патетичними акордовими співзвуччями. При другому проведенні даної теми (2 речення) з'являються активні тиради, що посилюють загальний емоційний стан даного епізоду. Середина епізоду досить невелика – це по суті фортепіанна інтермедія, що вносить тембровий контраст (фортепіано звучить соло). Реприза майже точна за виключенням того, що друге проведення теми (патетичні тиради) доручається кларнету.

Наступний епізод (As dur) – це зона найвищої ансамблевої злагодженості. Тема, що за характером наближена до теми рефрену проводиться в достатньо щільній фактурі – рух паралельними терціями у кларнета та альту з октавним дублюванням того ж матеріалу що й у партії фортепіано. Цікаво, що в даному епізоді з'являється новий тематичний матеріал, який проявиться в подальшому – це тема, яку проводить кларнет за характером більш жанровою (вузький діапазон, поступовий рух). Ця тема з'явиться тричі: перший раз (Es dur), другий раз (B dur), третій раз в коді (Es dur) і доручена кларнету, тембр якого підкреслює її легкість та прозорість.

Останній епізод за типом викладу складає своєрідну арку з другим епізодом. В ньому переважають короткі репліки альту та кларнета і розгалужені пасажі фортепіано. Суттєвою відмінністю є той факт, що він по

суті будується на домінантовій гармонії, органічно готуючи проведення останнього рефрену в Es dur.

Цикл вінчає яскрава, піднесена кода, яка нагадує блискучі оперні фінали. Вона побудована на останній новій темі, що збагачується яскравим підголоском в партії альту. За визначенням Аберта нова тема «... розпускається подібно весняним квітам, <...> альт і кларнет рухаються тепер переважно у терцію, не виявляючи відмінності думок в одностайній спрямованості до мети» [9, с. 353]. Завершується Тріо життєстверджувальними акордами Es dur.

Карл Марія фон Вебер: Концерт для кларнета з оркестром № 1 фа мінор

Два Концерти К. М. Вебера для кларнета з оркестром складають репертуарний «епіцентр» виконавця. Обидва твори написані у 1810 році і належать до ранньоромантичних зразків жанру кларнетового концерту. Концерт No1 f moll, op. 73 самою тональною основою ніби продовжує традицію «Апасіонати» і «Пасторальної» симфонії Л. Ван Бетовена у єдності ідеї пасторальності та пасіонарності. Цей новий принцип чуття бетовенської пасторальності, як драматичного закону буття, визначений особливо танцювальною грацією подачі строгих тем. Оркестрова експозиція відкривається ніби вступом на рр, який є одночасно першим розділом розгорнутої головної партії. Ритм полонезу у поєднанні з басовим регістром, а також із перефразуванням теми фортепіанного концерту № 24 В. А. Моцарта, створюють образ таємничості, невловимості.

Вказане стилістичне цитування особливо помітне у центральній частині головної партії концерту (звучання на ff, тт. 14-15, тощо). Так, оркестрова експозиція відразу привертає увагу різноманітністю та винахідливістю Вебера, установкою на відчутні, демонстративні контрасти. Все це легко схоплюється увагою виконавця та слухача, визнаючи популярність концерту у тих та інших.

Побічній партії передує сполучна тема (т.47), у якій очевидні вальсові ритми та звороти. Вміщаючи соло кларнета у межах сполучної партії, композитор нагадав моцартівську манеру фортепіанних концертів, у яких тема соліста була представлена у межах сполучної партії. Гнучкість її штрихів є предметом особливої турботи кларнетиста. Адже у цьому розділі (тт.71-73) вміщена мала каденція першої частини. Тут розташована перша драматична кульмінація на зменшеному септакорді. Також є багатою складовою сфера побічної партії, яка розпочинається у тональності *Des-dur*. У ній очевидний діалог: елементи головної партії у басі і співуча фраза у кларнета, яка продовжує вальсові репліки сполучної партії. Заключна партія безпосередньо продовжує діалогічність побічної, підкреслює патетичну декламацію з «неймовірними» стрибками кларнета через дві і більше октави. У Вебера кларнет-соло явно відтворює оперну декламацію.

Розробка першої частини — *Con moto* — починається тріольним рухом в *As-dur* і створює жанровий контраст: музика витримана у дусі скерцо, з помітними вальсовими зворотами. Ця якість надає композиції першої частини поемного характеру, тобто рис стисненого циклу у межах сонатної форми. Короткі артикуляційні паузи у розділі *Scerzando* викликають асоціації з романтичним світом вишуканих фантазій, узагальнених згодом Ф.Мендельсоном в увертюрі «Сон в літню ніч» [16, с.191]. У центрі розділу розробки вміщена каденція, яка демонструє локалізовану декламацію, що вимагає від виконавця віртуозної чіткості подачі «міні-діалогу» секстолей, у яких висхідні та нисхідні поступеневі відрізки немовби перебільшують конфліктність висловлення, готуючи грандіозні *tutti Tempo Primo* [6, с.46]. Цей другий розділ розробки, в якому пунктовані мотиви головної партії представляють у повному блиску музику походу рицарів, якому протистоїть світ таємничих і слабких істот (див. Розділ *Meno mosso*), базується на тематичних елементах побічної партії і нагадує фантазійність скерцо (*Tempo I* , розділ *Gracioso*). Так розробка виявляється оформленою у вигляді тематично означеної репризної тричастинності.

Реприза — *Allegro moderato* — подана у «дзеркальному» втіленні і в поемній стислості викладу фінального розділу, із пропуском сполучної та заключної партій, тобто у репризі спочатку з'являється побічна партія із динамічними перетвореннями та вставками мотивів з розділу *scerzando*, а потім проходить головна. У вигляді коди представлені звороти сполучної партії. Незвичний початок коди першої частини (*pp* і *ppp*) прогнозують передбачення вагнерівських ефектів [16, с.65].

Друга частина концерту також має підкреслену концентричність побудови за поемним принципом «стиснення» циклу в межах повільної частини. Перший і заключний розділи — *Adagio ma non troppo* — репрезентують типову романтичну інструментальну пісню без слів. Уже за цією жанровою ознакою початок другої частини споріднений із темою кларнета побічної партії першої частини, але *Adagio*, так би мовити, «висвітлює» звучання, надаючи діалогові верхнього та нижнього голосів неконфліктного доповнюючого характеру голосоведення.

Нижній голос проходить великими тривалостями у вигляді пісні-хоралу, а в соло-кларнета пісенність доповнює романсову декламаційність, причому з уточненою ремаркою *con delicatezza*. У центрі другої частини вміщене драматичне *Animato* в однойменній тональності (*c-moll*), нагадуючи сполучну партію і каденцію розробки першої частини, а також кантово-хоральне *Adagio* в *C-dur*. Кант-хорал у валторн створює характер серйозності та молитовної зосередженості. А в діалог з ним вступає фраза кларнета аріозно-романсового типу. Вказаний «вихід» валторн становить тембральний діалог із соло валторн із першої частини, створюючи ефект лейттембру. Сонатні відношення у формі композитор підкреслює проведенням у коді частини канта-хоралу валторн в основній тональності, тобто у функції побічної партії.

Фінал концерту — *Rondo* — за визначенням Вебера, являє собою зразок авторського музичного «*perpetuum mobile*», вишуканого, стрімкого, що вражає блиском і силою виразу. Фактично рондо фіналу є вільною

сонатною структурою, у якій рефрен виконує функцію головної партії, а тема першого епізоду (що є темою соліста) виконує функцію побічної.

Як і у попередніх частинах, у центрі фіналу лежать нові теми-образи, епізоди, що заміщують функцію розробки. В оркестровому програванні виділене соло труби, блискуча звучність якої демонструє новий ступінь святковості, стосовно до валторнової, звучань першої та другої частин. Для кларнетиста пасажність основного викладу партії фіналу є і головною складністю, і, водночас, показником майстерності та можливості вираження [3, с.10].

Отже, концерт No1 К.М.Вебера є унікальним явищем ранньоромантичної кларнетової літератури, з підкресленим «моцартіанством» тем і композиції в цілому та нахилом до переінтонування моцартівських зворотів у дусі романтичної танцювальності та маршовості. Даний концерт можна трактувати як «енциклопедію» кларнетового виконавства у плані використання різноманітних штрихів, і прийомів виконавської техніки, динаміки та фактури. У цьому Перший кларнетовий концерт Вебера належить до своєрідного «класичного періоду» романтичної музики для кларнета, оскільки композитор прямо зіставляє універсалізм звучання кларнета, його оркестровість з універсальністю фортепіано [10, с.97]. Збереглись відгуки самого композитора про прем'єру концерту, яка відбулась 13 червня: «Берман чудово зіграв мій фа-мінорний концерт, його виконання не залишає бажати нічого кращого». В подальшому цьому концерту Берман буде віддавати першість поміж всіма іншими кларнетовими композиціями Вебера [33, с.31].

Федір Якименко: Маленька балада для кларнета та фортепіано

Одним з перших українських творів для кларнета ХХ ст. можна вважати «Маленьку баладу» для кларнета і фортепіано Федора Якименка – маловідомого та незаслужено забутого українського композитора, яку він написав у Петербурзі в 1902 році. Ймовірно, твір було написано для його молодшого брата, який грав на кларнеті, згодом відомого українського

композитора Якова Степового. Про цей твір згадує Михайло Степаненко в «Історії української музики». Ноти були загублені, та виконавцю і досліднику кларнетової музики В. Борецькому вдалося відшукати їх у бібліотеці в Берліні та виконати цей твір після 2014 року.

Для форми твору Ф. Якименко обирає одну з найпоширеніших форм для музичних мініатюр - тричастинну репризну форму. Такий вибір часто притаманний всім початкуючим авторам. Попри свої передбачуваності та чіткості, обрана форма дозволила композитору розкрити не тільки суперечливий та мінливий образний світ і емоційний стан, а й різні популярні та посильні на відповідному етапі формування виконавські прийоми для кларнетиста (відомо, що твір призначався для молодшого брата Якова, якому на той час було 19 років і який не був кларнетистом за музичною освітою і познайомився з інструментом за п'ять чи шість років до 1902 року).

Обидві партії в цьому опусі (фортепіанна та кларнетова) паритетні та технічно рівні. В різних розділах форми інструменти міняються своїми ролями: в А та репризі (А1) солістом, безперечно, є кларнет. А от розвитковий розділ (В) - місце для показу фантазії Якименка-композитора та Якименка-піаніста.

Враховуючи камерність форми, Якименко не обтяжує її додатковими нетематичними розділами (як вступ чи кода). Після короткого тритактового введення-ініціо фортепіано вступає кларнет. В даній партитурі соліст виступає як "оповідач", який передає широку емоційну палітру: замріяність, ностальгію, поетичний смуток, одухотвореність. Для розкриття емоційної лінії Ф. Якименко обирає до мінор.

Розділ А - зовні проста, але дуже вишукана і натхненна кантилена. Партія фортепіано зведена до необхідного мінімуму, фактура максимально прозора. Адже Adagio - чуттєвий монолог кларнета, який занурює нас в атмосферу мрійливості, романтичної таємничості, недомовленості, спонукає шукати ясності в підтексті. Для цього виконавцю слід опанувати техніку

широкого дихання, дбати про плавність голосоведення, безперервність і динамічну рівність мелодичної лінії. При цьому оповідь слід визвучити насиченим тембром. Варто сказати, що Ф. Якименко безперечно був в курсі останніх естетичних тенденцій і точно знав про знахідки К. Дебюссі, який через свої творчі контакти був знаним в музичних колах Петербурга. Якименко захоплювався культурою Франції і ця «Маленька балада» - музичне втілення його мрії про Париж. Складність просто на перший погляд партії у динамічній шкалі: вона тут відверто імпресіоністична - від *p* до *ppp*. При чому тоді, коли слухач вже в передчутті кульмінації розділу - Якименко якраз дає *ppp*. «Крик пошепки» - ось що втілює в інструментальному монолозі композитор завдяки *ppp*. М'якості та заокругленості фразам надано також завдяки танцювальному розміру - $\frac{3}{8}$.

Ще одне завдання - відпрацювати точність інтонацій. Попри те, що мелодична лінія побудована в основному навколо стійких ступенів та головних тризвуків - кожен зворот прикрашено неакордовим звуком. Не спрощує завдань арпеджіований супровід, що нагадує примхливе миготіння через дрібні тривалості та широке розташування звуків. В супроводі звучить остинато (впродовж 7 тактів) сі-бемоль мінору - тоніки. Це створює ефект невизначеного емоційного стану: не відомо чи ліричний герой просто скаржиться чи переживає особисту драму. Така полярність дає широкий вибір розвитку: або до іскрометного скерцо, або до насиченої драми.

Перший розділ має просту тричастинну форму. Якименко обирає восьмитактові структури для форми речень. Легкість і невимушеність мелодизму надає колористика гармоній та тонального плану. В другому реченні тональне тло виявлюється і після компактного розвиткового речення розділу А тональність окреслюється як до мінор. В цьому фрагменті Якименко посилює також інтенсивність гармонічного руху (акорди міняються раз на три такти, раз у півтори такти і нарешті — кожної долі). Перед початком репризи композитор вдається до розширення діапазону

партії кларнета — вперше в сольному арпеджіо використано ноти низького регістру.

Розділ В — двотемний, образно динамічний. Фортепіано та кларнет міняються ролями. Інтонційну ініціативу перехоплює акомпонуюча партія. Фактура стає акордовою, лад змінюється на мажорний. Готується перехід в Ре-бемоль мажор. Партія кларнета написана типово для зв'язуючої партії в сонатних формах - цікаві модулюючі пасажі та арпеджіо. Розмір змінюється на дводольний (2/4).

Контрастний, драматичний, схвильований із віртуозними пасажами, арпеджіо та інтервальними стрибками цей епізод вимагає прецезійної гнучкості амбушура. Слід контролювати стрибки (ширші за октаву), прагнути щоб була чітка артикуляція (особливо на швидких пасажах), *staccato* має бути легким та водночас чітко артикульованим наскільки це можливо. Водночас роль кларнета — доповнення партії фортепіано, створення ефекту гри барв — тому звучання ні в якому разі не може бути надто ацентованим.

На зміну цьому приходить мрійливе *cantabile*. Виконавець повинен вокалізувати партію, звучати м'яко, глибоко і звучно і обов'язково гнучко виконувати *rubato*. Особливо непросто це тому, що використано не тільки найнижчий регістр, але вузькоінтервальні мелодичні структури з пунктирами та хроматизмами. Цікаво, що Якименко не обмежує жодну з партій у варіативності виразових засобів і вкотре у в *Adagio* змінює фактуру: тремоло неповних акордів.

Реприза — динамізована. Тематичний матеріал в А1 варіюється в такому ж стилі, як це робить В. А. Моцарт в 1 частині сонати № 11. Повертаються початкова тональність та розмір, тривалості подрібнюються до тридцять других. Фрази соліста мають бути виконані на широкому диханні, *cresc.* і *dim.* слід виважити і зіграти ідеально плавно для створення хвильового руху. Особливо важливо взаємодіяти з фортепіано, слухати

гармонійні зміни, особливо у підголосках та перекличках, щоб звучання було збалансоване у обох учасників ансамблю.

Через інтенсивність голосоведення, накопичення виразових засобів реприза першого речення в А1 є драматичною кульмінацією. Вона особлива, бо продовжує і компенсує не такий активний розвиток (як очікувалося б) партії кларнета в темах В. Характер цієї теми має бути енергійним та емоційно динамічним. Нарощування звучності має мати поступове вирішення, особливо уважно потрібно контролювати верхній регістр, адже використані інтервали аплікатурно незручні, а отже є небезпека інтонаційної недосконалості.

Ф. Якименко для кожного тематичного блоку чітко означає темп — за метрономом. Отже, форсування та інтерпретаційні агогічні відхилення не бажані, бо це викличе дисбаланс у звучанні та зруйнує характер цього фрагменту. Варіювання основного мотиву - не єдина зміна. Логічним кроком після такого неочікуваного перевтілення ностальгійної мелодії є заміна тематизму розвиткового періоду крайнього розділу тричастинної форми. Якщо на початку пасажі були в двох напрямках. Тепер кларнет «скочується» гамами вниз, інтенсивність інтонування теми поступово згасає. Якименко шукаючи спосіб повернутися до початкового образно-емоційного стану «зависає на репетиціях». На завершення звучить повтор вже затертої в калейдоскопі нових тем та образів основної мелодії. Таким чином твір отримує обрамлення, логічне вирішення через повернення до настрою співучості, ніжності і ностальгії. Вперше початковий мотив є в партії фортепіано. Через компактність форми і насиченість гармонічно-мелодичного розвитку Якименко обмежується кодеттою, яка не вносить нового матеріалу, а утверджує основну тональність та повертає на короткий момент образ з розділу В в партії акомпануючого інструменту.

Йорг Відман: Фантазія для кларнета соло

Почати огляд кларнетової творчості Й.Відмана слід зі сольних композицій, а саме з раннього та одного з найпопулярніших нині творів – «Фантазії» 1993 року (має редакцію 2011 року). Композитору на той час було всього двадцять, і як всі молоді та амбітні музиканти він прагнув експериментів. Обираючи жанр фантазії, він так далеко заходить в своїх творчих пошуках, що цей твір безперечно є однією із найповніших енциклопедій виконавських прийомів зламу тисячоліть. І якщо кларнетист прагне опанувати основи техніки виконання сучасних композицій - слід звернутись до опусу Й. Відмана.

Цю партитуру можна окреслити як абсолютний твір, в якому композитор як виконавець-віртуоз не відчував жодних обмежень. Він покладався на власні сили і всі сміливі знахідки ніщо інше - як наслідок радості «спілкування» з улюбленим інструментом. Твір насичений різноманітними типами віртуозності, сповнений неймовірною енергетикою, звуковими та динамічними контрастами, танцювальністю та імпровізаційністю.

Музика є емоційно відкритою і віддзеркалює амбітність молодої людини. Бажаючи розкрити потенціал самого інструменту, Відман компенсує відсутність гармонічного супроводу мультифоніками. Почати з акорду — дуже сміливо і претензійно. З іншого боку — це ускладнює подальше композиційне завдання, бо твір не розвивається динамічно до кульмінації, а розпочинається з неї.

Варто зазначити — Відман трактує жанр фантазії цілком в бароковому сенсі — з точки зору композитора, фантазія — перш за все твір вільної будови імпровізаційного характеру. Обираючи сольний виклад Й. Відман ніби полемізує з бароковими авторами, що творили фантазії соло для органу, клавесину, скрипки та інших інструментів. Німецький кларнетист підсвідомо намагається компенсувати бароковий репертуар, який випав з кларнетової літератури, через пізніше виникнення інструменту. Однак на цьому діалог завершується - бо музична мова сучасна, авангардна [18].

Фантазійність проявляється також у взаємодії з майбутнім виконавцем. Відман уникає надмірних уточнень та фіксації деталей, чим надає певну творчу свободу кларнетисту. Соліст матиме рідкісне відчуття вільної інтерпретації та висловлювання.

Суть фантазійності для Й. Відмана набирає також і авангардних рис. Для музиканта «фантазія» означала перш за все гру з інструментом задля демонстрації його можливостей і випробування меж власної майстерності [25].

Однак попри свободу форми та тематизму «Фантазія» Відмана сприймається цілісно і довершено, справляє враження чітко структурованої композиції. Такого ефекту сприйняття досягнуто завдяки тому що в «Фантазії» органічно поєднані тональні та позатональні елементи, які є основою інтонаційно-гармонічних рис твору.

Як вже згадувалося, твір починається з мультифоніки (multiphonic) — одночасне звучання кількох тонів на кларнеті, також це фактично традиційна гармонія (домінантсептакорд). Ця мультифоніка є тим елементом, що поєднує тематичні епізоди в струнку наскрізну композицію. Функційно вона уподібнюється до теми-рефрену. Цікаво, що попри точні вказівки як виконувати акорд, в кожного кларнетиста він звучатиме інакше. Це пов'язано з конструктивними особливостями інструменту. Кларнети різних фірм (Buffet, Selmer, Yamaha, Uebel, Backun), можуть давати трохи інший звуковий результат, тому виконавцю треба експериментувати. А отже він просто приречений на творчі пошуки.

«Фантазія» складається з чотирьох розділів. Початок кожного автор означає темповими вказівками. Перший — рапсодійного характеру починається вступом, що містить кілька ідей. Мультифоніка, акустичний ефект з арпеджіо на ферматі, фрази, що завершуються треллю, глісандування в стилі «Рапсодії» Гершвіна, легато та стакато, застосування крайніх регістрів. Формується образ музиканта, що налаштовується перед важливим

концертом і виконує найбільш складні елементи. Вступ завершено репетиціями, що характерні для скерцозних чи буфонних партій фагота.

Після початкових тактів звучить тематично контрастний епізод, позначений як *Tempo grazioso, simple Landler*. У ньому панує танцювальність. Але образ - це не народний танець, а якийсь фантастичний танок чи то Фавна чи Чугайстра. Мультифоніка постійно нагадує про початок. Скерцозності йому надають широченні стрибки в мелодії — на децими та дуодецими. Хроматизовані пасажі з нерівномірним поділом (квінтолі) на стакато, що завершуються легкими стрибками з форшлагами і надають образу відтінку гротескності — істота явно шкодить і пишається своїми витівками.

До речі, в партитурі відсутній розмір - отже всі тривалості є відносними і від вибору виконавцем відправної міри, варіюватиметься образно-емоційна динаміка твору. Це особливо відчутно в *Misterioso*. Технічною знахідкою тут є сонористичний ефект, де виконавцю пропонується грати в найнижчому регістрі кларнета в нюансі «*ppp*», водночас створювати шум від клапанів інструмента. Треба чітко чути хроматичну послідовність між крайніми нотами, разом із ритмічним клацанням клапанів, також грати якомога тихше, поєднуючи висоту звуку фермати з швидкими хроматичними гамами. Все це поєднано з поступовим прискоренням. Кожна інтонація завершується ферматами, причому перші дві фермати є найдовшими, а кожна наступна фермата поступово зменшується в тривалості.

Другий розділ відкриває арпеджію шістнадцятими, який починає найбільш інтенсивну та рухливу частину фантазії зі швидкою артикуляцією та великими стрибками інтервалів, що місцями є доволі небезпечно. Граючи цей пасаж до «*Schnell, brilliant*» потрібно поступово прискорюватись до швидкого темпу. Хроматична гама в кінці пасажу має досягти крещендо і активно перейти в наступний такт, а потім неочікувано нівелювати динаміку до *sub.p.* У цьому ж розділі композитор застосовує прийом «губного» вібрато

для комічного ефекту. Композитор чітко прописує аплікатуру трелей та глісандо для досягнення точного відтворення його задуму.

Як вказує Й.Відман, кларнетист має обрати такий темп, щоб в репризі він міг бути ще швидшим. В цьому розділі від виконавця вимагається прискіплива уважність до динамічних та артикуляційних позначок. Виділення акцентів та надзвичайна динаміка робить цей розділ особливо захоплюючим [20].

Розділ три, «Presto possibile subito» — слід виконувати в найшвидшому темпі. Тут можна експериментувати з технікою подвійного язика, але на практиці можливо також заграли шістнадцяті й одинарним язиком, яке вимагає бездоганного володіння цим засобом. Тематично це динамізована реприза першого розділу. На це вказує поява першої мультифоніки. Згодом звучать знайомі трелі. На завершення твору композитор вимагає максимально швидкого темпу та посилення звуку — це треба робити з повним усвідомленням та контролем дихання та амбушура.

ВИСНОВКИ

На даний час в концертному виконавстві на духових інструментах спостерігаємо дві поширені тенденції, які варто було б скоригувати. До першої відносимо презентацію творів класичного репертуару для кларнета в концертних програмах та відсутність в них речиталів кларнетової музики. До другої – проведення концертів без лекторського супроводу у формі іспитів чи академ-концертів, обмежуючись лише оголошенням творів. Запропонована та апробована Галиною Левицькою ідея просвітництва в першій половині ХХ століття — ключ до вирішення поставлених завдань.

Сучасники, такі як В. Барвінський, С. Людкевич, Н. Нижанківський окреслювали виконавську манеру Галини Левицької як «інтелектуальне виконавство». Ми пропонуємо назвати її підхід музичним просвітництвом. В підході до підготовки інтерпретації твору методи Г. Левицької мають спільні риси із аутентичним виконавством чи історично інформованим виконавством. Однак є суттєва відмінність: піаністка не використовує теоретичні відомості про історичні ідеали виконавства, особливості конструкції інструментів, традиції музикування, індивідуальний стиль та виконавську манеру композиторів як інструкції, що слід виконати беззастережно. Адже як можна вважати доречним намагатися досягти тембру клавесину на фортепіано?

Творчий проєкт, концертна програма виконана мною - антологія кларнетової музики. Її мета привернути увагу та знайти способи вирішення однієї з недосконалостей виконавської практики сучасних кларнетистів — певної замкнутості кола творів, що є частиною усталеного виконавського репертуару. Кларнет не може похвалитися тривалою історією формування, а отже вибір партитур для тих, хто не бачить себе виконавцем власне сучасної музики, обмежується творами в стилях класицизму та романтизму. Тому кожен музикант, що прагне реалізуватися як соліст, має ретельно продумати та сформуванати власну стратегію репертуарної політики.

Це явище не є унікальним і може мати місце навіть в процесі гри на такому популярному і цікавому для всіх композиторів інструменті, як фортепіано. Львівська піаністка Галя Левицька на початку минулого століття зауважила тенденційне зосередження виконавського інтересу провідних солістів на залученні до концертного репертуару загальноновизнаних шедеврів (так званих «хрестоматійних» і обов'язково багатих на зовнішні ефекти) авторства представників різних композиторських шкіл того чи того стилю чи історичного періоду. При цьому в фокусі уваги рідко опинялися твори власне українських композиторів [2, с. 10]. Свідомо та цілеспрямовано ця видатна діячка Галичини демонструвала як можна вийти з кола репертуарної зацикленості та шаблонності інтерпретації.

Подібна проблема є актуальною й сьогодні. Значний пласт яскравої музики випадає з концертних програм через те, що привертає увагу переважно виконавців на тих інструментах, для яких вони написані. Серед такої, незнаної для широкої громадськості музичної літератури, чимало музики для кларнету. Хто як не виконавці-практики, котрі знають твори написані для свого інструменту глибоко та детально повинні пропагувати їх у власних програмах і доносити до аудиторії здобутки авторів цих опусів, особливості музичної мови та цінність технічних та образно-сміслових знахідок в цих партитурах.

Такі прагнення та завдання стали інспірацією для виникнення творчого проєкту і даного дослідження. Обрані нами твори, а саме: Тріо для кларнета, альту і фортепіано Мі-бемоль мажор Вольфганга Амадея Моцарта, Концерт №1 для кларнета з оркестром f moll Карла Марії фон Вебера, «Маленька балада» для кларнета у супроводі фортепіано Федора Якименка, «Фантазія» для кларнета соло Йорга Відмана, розкривають тембровий аспект кларнета на кожному з етапів його формування. Кожна композиція має свої особливості, що розкривають не лише потенціал інструмента, а й досі малознані грані творчості згаданих вище композиторів.

Тріо Моцарта яскраво демонструє переосмислення композитором амплу кларнета з гармонічно-функційного учасника оркестру — до інструмента яскравого тембру в складі малого камерного ансамблю. Ця композиція пізнього періоду творчості митця і перша з використанням соло кларнета. Тріо не було написане на замовлення і не призначалося для сценічного виконання. Саме цим можна пояснити темброву винахідливість та свободу трактування інструментів, до якої вдався В. А. Моцарт. В цій партитурі поєднано одразу три несподівані тембри: фортепіано замість клавесина, кларнет замість скрипки, альт, який майже не використовувався в ролі соліста, а тим паче в складі класичного тріо. Звісно, що виразові засоби, які застосовує Моцарт - доволі скромні (якщо порівнювати з виконавськими прийомами майбутнього), але це було чи не одне з перших знайомств композитора з кларнетом у якості учасника камерного ансамблю. В цьому творі Моцарт наче виходить за межі естетичних ідеалів класицизму - тим самим передбачаючи темброве звучання романтичного інструмента. Аналіз з точки зору просвітництва, дозволяє не лише досконало розглянути особливості класичної музичної форми, фактури і гармонії, а й передбачає технічні та звукові можливості інструмента другої половини ХІХ століття. І що важливо - підкреслити ці важливі деталі під час виконання та загострити увагу слухачів у лекторському коментарі.

Концерт для кларнета з оркестром №1 К. М. фон Вебера демонструє, що звучання конструктивно вдосконаленого кларнета цілком самодостатнє та не поступається своїми технічно-виразовими можливостями вже добре зарекомендованими інструментами-солістами концертної сцени - чудовий взірець жанру, натхненний прикладом свого музичного кумира В. А. Моцарта та знайомством з кларнетистом Г. Берманом. Тракткування тембрової природи, розмаїття блискучої техніки наповнюють музичну мову партитури Першого концерту К. М. фон Вебера, розкривають нові обрії до розуміння багатого потенціалу кларнета для всіх композиторів романтиків. Даний твір є унікальним явищем ранньоромантичної кларнетової літератури з підкресленим «моцартіанством» тем і композиції в цілому та нахилом до переінтонування моцартівських зворотів у дусі романтичної танцювальності та маршовості. Даний концерт можна трактувати як «енциклопедію» кларнетового виконавства у плані використання різноманітних штрихів і видів виконавської техніки, динаміки та фактури. У цьому творі К.М. Вебера належить до своєрідного «класичного періоду» романтичної музики для кларнета, оскільки композитор прямо зіставляє універсалізм звучання інструмента.

Композиція Федора Якименка «Маленька балада», хоч і є мініатюрою, але дуже важлива в контексті музичного просвітництва. Адже вона фіксує не тільки наступний етап у розвитку кларнетової техніки, а й момент інкрустації інструмента в українську музику. Твір демонструє іншу грань можливостей інструмента — теплого інтимного тембру, що здатен передати найтонші нюанси емоційного світу. Кларнет Якименка — не тільки кантілена чи вишукана скерцозність, а й особливий містичний тембр — дещо приглушений, наче крізь вуаль. Такий тембр передає атмосферу домашнього музикування, яка була такою близькою для Якименка.

Яскравий вибух складної техніки, розімкненість мелодичних ліній, свобода емоційного вислову у Фантазії для кларнета соло Й. Відмана. Це один із ранніх творів композитора, зосереджений на звучанні чистого

тембру кларнета, адже в цьому опусі немає супроводу, особливо цікавими є всі технічні знахідки композитора. Мікроінтервали, мультифоніки, перманентний видих, подвійне стакато, глісандо, фрулато, вібрато, гра у поєднанні зі співом, спів через інструмент, виконання без мундштука, бочівки чи розтруба, пропускання повітря через інструмент без інтонування, слеп — такий список прийомів і технік для сучасного кларнетиста матиме вигляд звичайного набору вимог до професійного виконавця. Бажання композиторів задовольнити свої художні потреби, а солістів — показати свій широкий діапазон виконавських навичок — уподібнили і самі композиції, і концерт до перформансу. Хоч більшість з цих технік лежать поза межами класичного чи романтичного сприйняття естетики звуку на кларнеті, що впливає з природи інструмента, відсутність володіння ними хоча б на базовому рівні вважається професійною некомпетентністю.

Концепція музичного просвітництва дозволяє розкрити найдрібніші деталі створення твору, незвичність та новаторство того чи іншого композиторського прийому, професійну внутрішню специфіку виконавських елементів, що сприятиме глибшому розумінню твору та задуму автора.

Нам вдалося втілити всі основні риси інтелектуального підходу до формування концертної програми, серед яких наріжним каменем можна назвати вибір наскрізної ідеї (в моїй програмі монографічність полягала у виконанні творів різних стилів і епох від найдавнішого до сучасного за хронологією). Не менш важливим є етап підготовки до інтерпретації, яка включає не тільки репетиційний процес, а й прискіпливе вивчення історії написання, особливостей музичної мови, естетичних та смислових рівнів кожної партитури. Просвітницькою компонентою стали коментарі, що передували звучанню кожного із чотирьох номерів програми. Таким чином відбувся обмін інформацією з слухачами і вони отримали не тільки естетичну, а й інтелектуальну насолоду від концертної програми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В.М., Цюлюпа С.Д. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Вип. 2. Рівне: Волинські обереги, 2007. – С. 6-13.
2. Борецький В. Шляхи розвитку тембрального звукообразу кларнета у творчості українських композиторів впродовж ХХ століття / Василь Борецький // Серія: Мистецтвознавство. – Вип. 2. Тернопіль: Наукові записки, 2014 р. – С. 82-91.
3. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста : Автореферат дис... канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 – муз. мистецтво / Зіновій Буркацький. – Одеса, 2004. – С.16 .
4. Вовк М. До питання виконавського аналізу музичної мови творів українських композиторів другої половини ХХ ст. / М. Вовк // Творчість композиторів України для народних інструментів. – Львів, 2006. – С. 23–26.

5. Вовк Р. А. Акустична природа і конструктивні основи аплікатури кларнета / Роман Вовк // Вип.3. Київ: Наук. вісн. Нац. муз. академії України, 1999.
6. Вовк Р. А. Деякі нетрадиційні засоби сучасного кларнетового виконавства / Роман Вовк // Вип.8. Київ: Наук. вісн. Нац. муз. академії України, 2000.
7. Вовк Р. А. Історія розвитку та вдосконалення кларнетової аплікатури / Роман Вовк // Сер.: Мистецтвознавство. – Вип. 1. Тернопіль: Наукові записки ТНПУ, 2000.
8. Вовк Р. А. Кларнет у перше сторіччя його існування. / Роман Вовк // Старовинна музика: сучасний погляд. – Вип. 41. Кн. 2. Київ: Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – С. 40–49.
9. Громченко В. Кларнет як концертний інструмент у музичній культурі Європи XVIII століття / Валерій Громченко // Музичне мистецтво і культура. – Вип. 5. – Одеса: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2004. – С. 449–456.
10. Дітчук О., Кашкадамова Н. Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької / О. Дітчук, Н. Кашкадамова // Піаністка та педагог Галина Левицька. – Львів, 2004. – С. 31– 5.
11. Іванов А. Кларнетовий інструментарій сучасності : магістерське дослідження. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2024. 28 с.
12. Крушельницька Л. Рубали ліс (Спогади галичанки). — Львів: Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника НАН України, 2001.— 260 с.
13. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини.— Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2008. — С. 51—53.

- 14.Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах: упорядниця Оксана Линів. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2023. – 568 с.
- 15.Назар Л., Борецький В. «Маленька балада» Ф. Якименка – перший кларнетовий твір в українській музиці ХХ століття. Наукові збірки ЛНМА імені М. Лисенка. «Музикознавчі студії» : Збірник.статей. – Вип. 26. – Львів : ЗУКЦ, 2012. – С. 102–117
- 16.Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Ніколас Харнонкурт. – Науково–популярне видання. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.
- 17.Bartolozzi B. Neue Klänge für Holzblasinstrumente. Mainz : Edition Schott, 1971. 81 p.
- 18.Berkowitz A. Advanced Contemporary Techniques for the Clarinet. 2010. 53 p.
- 19.Bowen Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances // The Journal of Musicology. — Vol. 11. No. 2. 1993. — P. 139–173
- 20.Bruhn S. The Music of Jörg Widmann. Waldkirch : Edition Gorz, 2013. 244 p.
- 21.Charlton D. Classical Clarinet Technique: Documentary Approaches. Early Music. 1988. Vol. 16. № 3. P. 396-406.
- 22.Dahlqvist R., Tarr E. Clarino // The New GROVE Dictionary of Music and Musicians. edited by Stanley Sadie, 1980. – Vol. 4. – P. 443, 444.
- 23.Dolmetsch Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. — Seattle and London : University of Washington Press, 1974. — 493 p.
- 24.Eberst A. Klarinet od A do Z. Krakov, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1971. 215 s.
- 25.Farmer G. Multifonics and Other Contemporary Clarinet Techniques. New York

26. Kingdon Ward M. Mozart and the Clarinet. Music & Letters. 1947. Vol. 28. № 2. P. 126-153
27. Rehfeldt Ph. New Directions for Clarinet. Lanham, Maryland and Oxford : The Scarecrow Press, Inc, 2003. №. 4. 200 p.
28. SHALL-u-mo Publications, 1982. 160 p.
29. Weston P. Clarinet Virtuosi of the Past. — London, 1971
30. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: http://www3.niu.edu/music/barrett/Clarinet_Repertoire-History-Acoustics.htm
31. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.joergwidmann.com/index-en.html>
32. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/1614> Горбачевська автентизм
33. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: http://www3.niu.edu/music/barrett/Clarinet_Repertoire-History-Acoustics.htm
34. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <http://mus.art.co.ua/istorychno-informovane-vykonavstvo-proektsiji-mynule-majbutnje/>
35. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_1_8
36. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: https://aphn-journal.in.ua/archive/73_2024/part_2/14.pdf
37. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу:
38. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2015_14_15
39. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2017_10_15

- 40.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://esu.com.ua/article-53722>
- 41.[Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу:
<https://esu.com.ua/article-43441>

Додаток

2 (68)

TRIO N° 4

für Pianoforte, Clarinette und Viola

Mozarts Werke.

Serie 17. N° 7.

W. A. MOZART.

Köch. Verz. N° 498.

Componirt am 5. August 1786 in Wien.

Andante.

Clarinetto in B.

Viola.

Pianoforte.

Andante.

Verlag und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

W. A. M. 498.

Ausgegeben 1879.

В.А. Моцарт Тріо для кларнета, альты і фортепіано Es dur KV 498 1 частина
Andante

(73) 7

MENUETTO.

MENUETTO.

p

f

p

W. A. M. 498.

В.А. Моцарт Тріо для кларнета, альту і фортепіано Es dur KV 498 2 частина
Menuetto

RONDO.
Allegretto.

Allegretto.

W. A. M. 498.

The image shows the beginning of the Rondo section of Mozart's Trio for Clarinet, Viola, and Piano. It features three staves: Clarinet (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piano part begins with a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The clarinet and viola parts enter with melodic lines.

(72) II

The image shows a continuation of the musical score for the Rondo section. It consists of seven systems of three staves each (Clarinet, Viola, Piano). The music continues with various melodic and harmonic developments. The piano part features more complex chordal textures and rhythmic patterns. The clarinet and viola parts have more active melodic lines. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The system number '(72) II' is indicated at the top right of the first system in this block.

В.А. Моцарт Тріо для кларнета, альты і фортепіано Es dur KV 498 3 частина
Rondo

КОНЦЕРТ №1

для кларнета с оркестром

Редакция А. Володина

К. ВЕБЕР, соч. 73
(1786-1826)

Allegro moderato (♩ = 108)

Ф-п. *pp*

mf

ff

*) Отсюда возможна купюра до знака ♠

24046

Концерт №1 для кларнета с оркестром f moll Карла Марии фон Вебера 1
частина вступ Allegro moderato

20

Adagio ma non troppo (♩ = 66)

pp

p

sf

p

pp

Исполняется: *)

24046

Концерт №1 для кларнета з оркестром f moll Карла Марії фон Вебера 2 частина Adagio ma non troppo

RONDO

Allegro (♩ = 120)

Handwritten annotations: AC P

Dynamic markings: *mf*, *fp*, *p*, *f*, *ff*

Tempo: Allegro (♩ = 120)

Section: RONDO

Number: 24046

Концерт №1 для кларнета з оркестром f moll Карла Марії фон Вебера
3 частина

Petite Ballade.

—Droits d'exécution réservés.

Th. Akimenko, Op. 19.
1902.

Clarinetto in B. *Andantino* ♩ = 104. *espressivo*

PIANO. *p*

M. P. Belaieff, Leipzig.

2433

Ф. Якименко «Маленька балада»

Fantasie

Jörg Widmann
1973

Frei, rhapsodisch

Multi-
phonic

p *f* *al niente* *pp*

tr *gliss.* *gliss.* *gliss.*

mp *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

p *mf* *sfz* *sfz* *pp* *f* *ff*

mf *ff* *mp* *pp*

rit. *a tempo*

Tempo, grazioso
schlicht

p *f* *sub* *pp* *p*

rit. *a tempo*

quasi
"erschrocken" / "frightened"

Multiphonic
come prima Alpenländisch, tänzerisch

p *mf* *f* *p* *ff* *f* *mf* *f* *pp*

tr *pp*

poco rit. *a tempo*

ff *sub*

*) Synonymtriller mit r. Hd. kl. Finger, obere Klartze / Synonyma Trill with r. h. little finger, upper key

**) langsam beginnen, beschleunigen / starts trill slowly, accelerates

Das reproduzierte Exemplar ist ein gewöhnlich
verkauft und kann gegen eine kleine Gebühr
aufbewahrt werden. Es ist nicht für die
öffentliche Nutzung bestimmt.

(möglichst noch schneller
und drängender als zuvor)
(if possible even faster and more
forward-pressing than before)

Schnell, brillant
Flz.

sfpp chrom ff mf
(poco)
ff p sub
f mf f mf f mf f
ancora più allegro accel. sempre
(accel.) sfz mf f mf
(accel.) f Flz. chrom sfz mf f
gl. gl. gl. vibr. molto ritard. sfpp ff
gliss. gl. gl. gliss. ritard. poco a poco a tempo
Multiphonic Viel langsamer grotesk komisch
come prima
f ff
6.
51 573
fff chrom ppp f sfz
© Hoff Musik International, Mainz 51573

Йорг Відман «Фантазія» розділ Schnell, brillant