

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

Методична розробка спеціалізованого курсу
за темою творчого мистецького проєкту

**«МЕТОДОЛОГІЯ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ СЕРЕДНЬОЇ ФОРМИ
ТА МІНІАТЮР З РЕПЕРТУАРУ СУЧАСНОГО КЛАРНЕТИСТА—
СОЛІСТА (НА ОСНОВІ ПРИНЦИПІВ МУЗИЧНОГО
ПРОСВІНИЦТВА)»**

Здобувача ступеня доктора мистецтва
кафедри духових та ударних інструментів
Назарій Максима Сергійовича

Творчий керівник:
Корчинський Юрій Володимирович,
Заслужений діяч культури України, професор

Науковий консультант:
Вар'янюк Олег Іванович,
кандидат мистецтвознавства, доцент

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
ТЕМА 1. Галя Левицька та її репертуарна стратегія.....	5
ТЕМА 2. Кларнет у творчості Жана Франсе.....	9
ТЕМА 3. Творча постать Жана Франсе.....	11
ТЕМА 4. «Тема з варіаціями» Жана Франсе.....	14
ТЕМА 5. «Маленька балада» Федора Якименка.....	17
ДОДАТОК 1.....	23
ДОДАТОК 2.....	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	34

ВСТУП

Одна із проблем виконавської практики сучасних кларнетистів — певна замкнутість 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.

Львівська піаністка Галя Левицька (1901—1949 рр.) 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].

Потібна 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 аудиторію здобутки авторів цих опусів, особливості музичної мови та цінність технічних та образно—сміслових знахідок в цих партитурах.

Метою запропонованого спеціалізованого курсу є привернути увагу до творчої постаті французького композитора французького композитора ХХ ст., випускника Паризької консерваторії, вихованця класу Наді Буланже, сучасника Моріса Равеля та композиторів «французької шістки»,

одного із найбільш послідовних неокласиків минулого століття, піаніста—віртуоза, вундеркінда із музичної династії – Жана Франсе (1912—1997). Також в курсі представлено аналіз «Теми з варіаціями». Крім того пропонуємо аналіз ймовірно першої (з відомих на сьогодні) композицій для кларнета з фортепіано в українській музичній літературі «Маленької балади» Федора Якименка.

ТЕМА 1. Галя Левицька та її репертуарна стратегія

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, через які мало не всі сучасні чи історичні підходи видались мені не доречними. Адже ані ідея виносити на публіку добре знані ефектні, а тому виграшні для концертування партитури, ані принагідне формування програми (навколо постаті, пам'ятної дати для кларнетової музики, конкретного жанру чи стилю) — не є чимось новим, а радше шаблонним підходом, який мало цікавий як для виконавця так і не зможе зацікавити публіку. Для мене особисто також мало цікавою є ідея самообмежитись творами сучасних композиторів, що вже стали репертуарними, чи спроби замовляти музику сучасних авторів спеціально для себе. Навіть популярні в останні десятиліття історично інформоване чи автентичне виконавство чи об'єктивні причини складні для реалізації в Україні коли йдеться про кларнетову музику. Розв'язання проблеми знайшлося через зацікавлення історію галицької культури, зокрема львівського піанізму. Видатна українська піаністка Галя Левицька в першій половині минулого сформулювала і успішно реалізувала у власній концертній діяльності ідею просвітництва. Дізнаючись більше про творчий метод виконавиці, я усвідомив, що цей досвід мені, як артисту імпонує, і його легко та доцільно запозичити.

Бути усвідомленим виконавцем та не занурюватись 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 вважаємо 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. Початкове музичне виховання Галина отримала від матері вдома. До речі, по материнській лінії була спорідненість з А. Вахнянином та С. Людкевичем.

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.). Дебют відбувся в 1922 р. у Відні.

Вже тоді, на першому концерті Г. Левицька проявила особливість виконавського стилю, що стала творчим кредо піаністки: 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 [11].

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 піаністка не запозичує готової моделі, а створює свою. Вона першою почала організовувати речиталі. Більше того, концертні програми були позбавлені не тільки тембрової різноманітності, а й часто жанрової та стилістичної [2, с.11]. Нововведенням Г. Левицької стали програми, що складались з творів одного композитора, або з лише барокових композицій, або демонстрували лише сонати. При тому, виконавиця намагалася врахувати історичні особливості інтерпретації, але лише в тих випадках, коли конкретний прийом природньо вписується в техніку гри та природу нового інструменту — фортепіано. Тобто по суті (з точки зору техніки інтерпретації) це була поміркована форма історично інформованого виконавства. Була однак ще одна унікальність —

просвітницька компонента. Кожна програма — концерт-лекція. Г. Левицька була переконана, що публіку потрібно правильно налаштувати на сприйняття музики. Відтак, не можна обмежитись оголошенням автора, жанру, часу написання та кількості частин. Натомість потрібно розкрити публіці основні риси творчого стилю композитора, естетичні засади епохи чи стилю до якої належить твір, особливості жанру твору та унікальні риси композиції, що зазвучить. Г. Левицька першою в Галичині почала виконувати програми виключно з творів українських композиторів. Отже, кожна програма мала наскрізну гарно виражену концепцію. Крім того, концерти поєднувались у цикли просвітницьких концертів-лекцій. Вона старалася перевиховати публіку: 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.

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).

Мені дуже заімпонували ідеї Г. Левицької. На даний час це найбільш оптимальний варіант в плануванні особистого виконавського репертуару. В цьому методі немає ніяких об'єктивних обмежень (як відсутність доступу до текстів чи інструментарію відповідної конструкції). Також важливим є те, що всі історичні та музикознавчі розвідки, що є частиною звичного приготування до виконання кожної без винятку композиції, в аутентичному виконавстві та історично інформованому залишаються «поза кадром». А в просвітництві Левицької — виконавець в лекторській частині ділиться своїми знахідками з аудиторією [2, с. 20] . Навіть найкращий лектор-музикознавець, який точно не є майстром гри на конкретному інструменті 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 музичної тканини.

Також важливим аспектом просвіти — є постійний пошук нових постатей та маловідомих творів. Слід детально дослідити особливості творчого формування митця, атмосферу в якій він творив для того щоб краще зрозуміти особливості музичної мови. Важливо знайти спосіб доступно та лаконічно донести результати музично-теоретичних розвідок до слухача. Це допоможе глибше зануритись у образний та емоційний зміст концертної програми.

Щоб розкрити щось нове та відновити на практиці ідеї Галі Левицької, ми з творчим керівником вирішили залучити до репертуару мініатюру Федора Якименка та твір середньої форми Жана Франсе. Детальне дослідження постатей та творчості композиторів, вдумливий аналіз нотного тексту допоможе бути більш стилістично близьким до творчого задуму авторів. А лекторське слово, як квінтсенсія практичного опрацювання музики та наукових пошуків, допоможе створити правильну атмосферу та сформувати необхідне сприйняття музики безпосередньо під час концерту .

ТЕМА 2. Кларнет у творчості Жана Франсе

Варто зазначити що виразові можливості інструмента приваблювали Ж. Франсе впродовж усієї творчої кар'єри. Він пише як для кларнета соло у супроводі фортепіано, так і вписує інструмент у різнотипні ансамблі. Вважаємо доречним подати хронологічний перелік творів для кларнета (чи з його залученням Жана Франсе:

- Квартет для дерев'яних духових (1933)
- Подвійний концерт для флейти, гобоя, кларнета і фагота і симфонічного оркестру (1935)
- Дивертисмент для духового тріо у складі: гобой, кларнет, фагот (1947)
- Секстет «Час для пастушка» (1947)
- Квінтет для духових № 1 для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни (1948)
- Концерт для кларнета з оркестром (1967)
- Сім танців (1971 р.)
- Дев'ять характерних п'єс для ансамблю десяти інструментів (1973)
- Тема з варіаціями для кларнета і фортепіано (1974, оркестрова версія – 1978)
- Concerto grosso для духового тріо і струнних (1976)
- Квінтет для кларнета і струнних № 1 (1977)
- Варіації на власну тему для одинадцяти інструментів (1978)
- Ніби імпровізація для одинадцяти інструментів (1978)
- «Моцарт в новій манері» для одинадцяти інструментів (1981)
- Вісім екзотичних танців для камерного оркестру (1981)
- Одна варіація на тему Гайдна для ансамблю десяти інструментів (1982)
- Музика для радості для ансамблю десяти інструментів (1984)
- Квінтет для кларнета і струнних № 2 (1987)
- Елегія для ансамблю десяти інструментів (1990)
- Подвійний концерт для флейти та кларнета з оркестром (1991)
- Секстет (1991)

- Маленький квартет для двох кларнетів, труби-басу та бас-кларнета на основі Малого квартету для саксофонів 1935 року (1992)
- Квартет для кларнета, труби-басу та бас-кларнета та фортепіано (1994)
- Секстет «Подяка слухачам» для флейти, кларнета, валторни, скрипки, віолончелі та фортепіано (1994)
- Вибрані Шубертіади для ансамблю десяти інструментів (1996) [7].

Творчість Ж. Франсе для кларнета цінна також тим, що композитор пропонує свій погляд на кларнетову віртуозність на сучасному етапі. Він сформував власний стиль на засадах неокласицизму у дуже ранньому віці і попри всі тенденції модерністичні, авангардні чи поставангардні (з якими не міг не бути знайомим митець, що живе і творить в одній із музичних столиць світу), завжди залишався вірним обраній стилістиці (подібно до С. Людкевича). Віртуозність партій кларнета в творах Франсе жодним чином не перегукується з тими експериментами та сонористичними пошуками, які набувають популярності в другій половині минулого століття і покликані вийти за межі усталеної техніки гри також і на кларнеті. В цьому полягає стилістичний дисонанс зрілої та пізньої творчості Франсе в загальній звуковій палітрі його часу.

ТЕМА 3. Творча постать Жана Франсе

Піаніст та композитор Жан Рене Дезіре Франсе (1912–1997) – беззаперечна зірка французької національної школи ХХ ст. І це твердження не спекулятив, а констатація факту. Адже музичний геній Франсе проявився в дуже ранньому віці. Стрімкому розвитку музичного обдарування сприяв факт народження в родині музикантів. Батько композитора був музикознавцем і директором Консерваторії музики, танцю та драми в м. Ле-Ман (муніципалітет Сартр). Матір викладала академічний вокал та керувала місцевим жіночим хором. Ймовірно, що музична освіта Жана розпочалася дуже рано, бо є відомості про перші композиторські спроби в шестирічному віці. В 1920 р. опублікували фортепіанну мініатюру Франсесина. Ним зацікавилася музичне видавництво, що спонукало батьків організувати навчання в Наді Буланже. Через кілька тижнів після початку занять, Буланже заявила, що 10-річний Франсе вже знає гармонію досконало, тому варто перейти до студіювання контрапункту [5]. А ще композиторку вразила музична ерудиція учня, його глибокі знання музичної класики, адже основою домашнього виховання були твори Баха, Генделя, Куперена, Рамо, Гайдна, Моцарта, Бетовена, французьких і світових романтиків. З-поміж композиторів-сучасників найбільше враження на юнака справ М. Равель.

Професійну музичну освіту Ж. Франсе здобув у Паризькій консерваторії як піаніст (клас Ісидора Філіппа) та композитор (клас Н. Буланже) [5]. У 1930 р. 18-річний Франсе виграв першу премію Паризької консерваторії і розпочав успішну концертну діяльність. Композиторським дебютом стало Концертно для фортепіано з оркестром, що невдовзі стало складовою репертуару чи не кожного знаного диригента того часу (як Г. фон Караян, М. Розенталь). Ранній період творчості Ж. Франсе збігається із розквітом балету в Парижі. Тож звернення до цього жанру є цілком закономірним. А те, що більшість з них написано на замовлення для відомих

балетместерів 1930-х рр., свідчить про визнання та композиторську майстерність Франсе. Наприклад, балет «Голий король» (1935 р. написання) замовив Серж Лифар, а «Діви ночі» — Роланд Петі. Загалом Ж. Франсе є творцем шістнадцяти балетів [6].

У 1938 р. відбувся успішний оперний дебют композитора. Постановкою опери за романом Алена Лесажа «Кульгавий біс» диригувала Надя Буланже. Межовим опусом раннього та зрілого періодів творчості можна вважати ораторію «Апокаліпсис за Іваном» (1939), яка вперше прозвучала під час німецької окупації Парижа (1942).

Зрілий та пізній періоди творчості позначені інтересом до камерно-інструментальної і ансамблевої музики. Це не тільки продиктовано активною концертною діяльністю Ж. Франсе як піаніста акомпаніатора та ансамбліста (зокрема виступав в дуеті з Ф. Пуленком чи своєю донькою Клод, також як концертмейстер віолончеліста Моріса Жендрона), а й експериментами з виконавськими складами й особливим підходом до тембровості, що, безперечно, є однією з провідних ознак індивідуального стилю композитора. В каталозі творів налічується понад п'ять десятків камерних композицій різного жанру. Склад ансамблю варіюється від двох до десяти інструментів та охоплює чи не все темброве розмаїття сучасного симфонічного оркестру (така концепція близька творчому кредо П. Хіндеміта). Всі вони є неокласичними. Вражають виразністю та свіжістю мелодичної та гармонічної мови при витриманій класичній формі того чи того жанру. Не дивно, що Тріо для струнних, Квінтет для духових № 1, «Маленький квартет для саксофонів» чи «Тема з варіаціями» для кларнета з фортепіано стали класикою жанру ще при житті автора. Поруч з тим Ж. Франсе демонструє зацікавленість оркестровою музикою і має репутацію одного із найкращих знавців оркестру в ХХ ст. При чому найбільш привабливим для нього є жанр концерту. Пробує свої сили також і в кіномузиці та оперному жанрі. Звертається також до творчості інших композиторів.

Найяскравішим прикладом цього є аранжування Прелюдій Ф. Шопена для симфонічного оркестру (1969). Творчу та виконавську активність музикант зберіг до останніх місяців. Жан Франсе помер в зеніті слави 25 вересня 1997 р. в Парижі [5].

ТЕМА 4. «Тема з варіаціями» Жана Франсе

«Тема з варіаціями» для кларнета з оркестром належить до зрілої творчості композитора. Композиція створена рівно п'ятдесят років тому на замовлення Кафедри кларнета Паризької консерваторії як обов'язковий твір конкурсної програми щорічного Конкурсу виконавців на духових в 1974 р [8]. Композицію присвячено онукові Олів'є, тож вона є своєрідним музичним портретом хлопчика. Мелодичні лінії, гармонія та фактура легкі та — іскрометні. Композитор поставив собі конструктивне завдання виконати умови замовників, яким був потрібен твір-квест, тест на сценічну витримку та складну техніку, а також досягти максимальної чіткості форми та простоти звучання (у якій він постійно змагався з своїм другом та творчим суперником Френсісом Пулленком) і блискуче впорався з обома.

Композиція твору така: тема, шість варіацій, каденція соліста та кода. Тема триває 21 такт і містить двотактовий вступ фортепіано. У ньому завуальовується музична монограма *Olivier*. Композитор також обирає цікавий розмір — $7/8$, в якому кількість долей дорівнює кількості літер в імені онука. Також у цьому розмірі закладено приховану змінність метру, що гарно підкреслює грайливість і мінливість емоційних станів дитини. Сприяє підкресленню дитячості і вибір динаміки — від *ppp* до *mf*. Тільки в кульмінації (яка досягається саме в точці золотого перетину) використано недовготривале *f*. Вибір темпу *Largo* також допомагає передати чарівливу незграбність і розміреність малої дитини. У темі тричі повторюється одна й та сама мелодія в *Re* мажорі. На початку період має наскрізну будову і охоплює вісім тактів, потім — шість, і нарешті п'ять. У такий спосіб автор тонко зауважує і передає особливості мовлення малої дитини: через непосидючість кожен новий повтор історії стає коротшим. Завдяки тому, що композитор використовує фразу широкого дихання і уникає чіткого поділу періоду на речення, скорочення основного мотиву при повторних проведеннях на слух практично непомітне. Також варто зауважити, що композитор застосовує середній

регістр і у партіях кларнета і в партії фортепіано. Отже, всі виразові засоби в темі варіації підпорядковано розкриттю образу конкретної дитини, але може також сприйматися як узагальнений портрет хлопчика, онука. Така особливість уподібнює підхід Франсе до узагальнених музичних портретів і французьких клавесиністів Куперена чи Рамо, і до програних творів К. Дебюссі (найпростіша паралель — прелюдія «Дівчина з волоссям кольору льону»).

Кожна наступна варіація — новий емоційний стан. Перша — момент дитячих філософських роздумів. Хоч композитор вказує ритм як *Larghetto*, що в принципі має виконуватися швидше, але через зміну метру і розміну (на 3/4) а також інтенсивності гармонічних змін та долі (четвертні замість вісімок) в супроводі — звучить більш плавно і розмірено. Шляхом виключення третього повтору основної мелодії, Ж. Франсе урівноважує час звучання теми та першої варіації. Змінюється також тональність — на Сі-бемоль мажор. Отже, тема і варіація за своїми співвідношеннями близькі до головної та побічної тем в сонатній формі.

Друга варіація асоціюється з образом дзиги. Це дотепне скерцо, невпинна біготня дитини, що грається, і яку переповнюють емоції. Жанрова опора — *perpetuum mobile*. Якщо перша варіація охопила 15 тактів, для втілення образу другої знадобилося 25, адже аби перейти до нового викладу композитор використав 4-тактовий вступ-зв'язку. Вона звучить у Соль мажорі в темпі *Presto*. Ілюзію невпинного кружляння створюють тріолі у розмірі 5/4. Легкості та невимушеності додає павзування і стакато в партії піаніста. Друге проведення мелодії моделює в До мажор (тональність, що семантично позначає чисту радість, ликування) чим готує наступне емоційне видозмінення теми.

Третя варіація, як і експозиція теми, розпочинається двотактовим вступом. *Moderato* жанрово близьке до маршу. Розмір 2/4. Партія соліста переповнена стрибками на квінти та ширші інтервали (але в межах октави) в гору і вниз. Така мінливість вдало готує першу в циклі мінорну четверту

варіацію (в до мінорі). І це типове *Adagio* і за темповим визначенням, і за жанровою опорою. Вперше партія супроводу не акордова. Вигадливі тріолі пом'якшують і без того мрійливу зіткану із тризвуків та інших акордів партію соліста. Попри збереження дводольного метру тріолі супроводу творять ілюзію тридольності і додають загальному образу містичності. Це наче сон дитини, що втомилася від ігор.

П'ята варіація перегукується з третьою — також скерцозна і тридольна. Ж. Франсе зазначає *Tempo di valzer* та дозволяє виконавцю обрати звучний для себе темп. Початкова мелодія ледь впізнавана. Її плавність та безперервність руйнують паузи, уривчасті вісімки на стакато із форшлагами. Нагадує танець з підскоками і малює ситуацію пародійного дитячого танцю. Ця варіація найбільш розгорнена і має форму близьку до тричастинної. Вона тонально нестійка, зрештою, повертає тональний план до початкової тональності (Ре мажору). Наприкінці маємо також лаконічну, але технічно вигадливу каденцію соліста, наче в концерті.

Остання, шоста варіація — кульмінаційна. *Prestissimo* повертає маршовість: розмір 4/4, чіткий акордовий супровід з акцентацією кожної долі. Виклад мелодії розширено до тридцяти такту. Монограма в первісному вигляді не зустрічається. Якщо розглянути цикл загалом, то побачимо, як сміливо композитор працює з формами та комбінує ознаки різних жанрів. Можемо прослідкувати риси і сонатної форми, і сонатно-симфонічного циклу і концерту, але при цьому це аж ніяк не порушує жанру варіацій, кожна з яких є коротким і самодостатнім етюдом-замальовкою емоційних станів Олів'є Франсе.

ТЕМА 5. «Маленька балада» Федора Якименка

Постать Федора Якименка (1876—1945) – українського композитора, піаніста, диригента, музикознавця та педагога досі лишається однією з малодосліджених сторінок в українському музикознавстві. Впродовж тривалого періоду його ім'я замовчувалось, твори не виконувались, велика їх кількість зникла зовсім. Початок ХХІ століття ознаменував поступове відродження спадщини митців, які були забуті, відкинені тоталітарним режимом. Отож і твори Ф. Якименка знову зазвучали на концертах, деякі були надруковані у нових фортепіанних збірниках [4].

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 кларнету та фортепіано, струнний квартет, струнне тріо тощо), камерно—вокальних творів, музики для хору [12]. Та 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.

Не дивно, що саме фортепіанна творчість сьогодні найчастіше звучить з концертних естрад і є найбільш детально висвітленою в музикознавчих розвідках останнього періоду. Ф. Якименка за майстерність та любов до малих форм можна назвати «королем мініатюри». Саме в цьому жанрі написано знаний на сьогодні в репертуарі вітчизняних кларнетистів опус композитора. Віднайденій зовсім недавно «Маленькій

баладі» варто відвести особливе місце в репертуарі, адже її слід вважати найранішим твором українського композитора для кларнета соло [4].

Ноти «Маленької балади» для кларнета і фортепіано Федора Якименка — маловідомого та незаслужено забутого українського композитора — тривалий час вважали втраченими. Мініатюру композитор 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» [4]. 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 [4].

Для форми твору Ф. Якименко обирає напевно одну з найпоширеніших форм для музичних мініатюр — тричастинну репризну форму. Також такий вибір часто притаманний всім початкуючим авторам. про 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 ініційованому 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 і консерваторії. Якименко зачаровувався культурою Франції і ця «Маленька балада» — музичне втілення його мрії про Париж. Складність простої 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 монологі 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 арпеджійований 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

скаржитися 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. Отже легкість і невимушеність мелодизму надає колористика гармоній та тонального плану. В другому реченні тональне тло вияснюється і після компактного розвиткового речення розділу А — тональність окреслюється як до мінор. В цьому фрагменті Якименко посилює також і 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. Інтонаційну ініціативу перехоплює акомпонуюча партія. Фактура стає акордовою, в основі мелодики — обернений варіант мангеймської ракети, 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 приходять мрійливе *cantabile*. Кларнет 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 вузько-інтервальні 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 — динамінізована. 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 не зручні, 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 іншої 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 основна мелодія. 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 є не вносить нового матеріалу, а утворює основну тональність та повертає на короткий момент образ з розділу В в партії акомпануючого інструменту.

Ідея залишатися вірному власній стилістиці та свідомо уникати впливів новітніх тенденцій всупереч будь-яких очікуванням чи вимогам до сучасного композитора останньої третини ХХ ст. вирішила «Тему з варіаціями» Жана Франса з-поміж усіх інших композицій для кларнета з фортепіано. Цей стилістичний дисонанс — адже ідеально чітка форма теми; використання варіації класичного типу; відносно проста фактура; не гостро дисонантна гармонія з чіткими вертикалями; доброзичливе скерцо замість гротеску, сарказму чи іронії; мелодія радше кантиленного, аніж інструментального типу, не зовсім співмірні з музичною мовою та естетикою 1970-х рр., став справжнім секретом успіху цього твору і забезпечив композиції тривалу сценічну долю. На сьогодні в багатьох європейських музичних ЗВО цей опус є обов'язковим для виконання. Цей варіаційний цикл є третім за частотою виконання та наявністю в постійному виконавському репертуарі сучасних кларнетистів після Варіацій для кларнета і фортепіано Анре Мессаже (1899) та Анрі Рабо (1901).

Додаток 1 («Тема з варіаціями» Жана Франсе)

Pour mon petit-fils OLIVIER

TEMA CON VARIAZIONI

pour clarinette en la et piano

Jean FRANÇAIX

Durée : 6'45

ŒUVRE PROTÉGÉ
 PHOTOCOPIE
 INTERDITE

TEMA
 Largo (♩ = 52) *cédez* Moderato (♩ = 132) (O. Olivier)

Clarinete en la

Piano

ppp *ppp subito* *ppp subito*

1

Tous droits réservés pour tous pays

© 1974 Editions MAX ESCHIG Paris, France M.E. 0141

2

pp *mf* *pp*

secco *f* *pp* *fenuito* *pp* *secco*

VAR. I. Larghetto misterioso (♩ = 52)

ppp *ppp legatissimo, con Ped.*

3

4

M.E. 0141

Musical score for the first page, featuring piano and violin parts. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *p*. A tempo indication **VAR.2. Presto** with a metronome marking of $\text{♩} = 180$ is present. The page number **M.E. 8141** is located at the bottom center.

Musical score for the second page, continuing the piano and violin parts. The score includes dynamic markings such as *f subito*, *mf subito*, and *pp subito*. The page number **M.E. 8141** is located at the bottom center.

6

M.E. 8144

63

VAR. 3. Moderato (♩ = 68)

poco a poco accelerando

M.E. 8141

8

VAR. 4. Adagio (♩ = 64)

pp

pochissimo rall. a Tempo

pp

10

M.E. 8141

9

ff

p

ppp

ppp

VAR. V. Tempo di Valzer (♩ = 58) a Tempo giusto

mf con spirito ritardando mp

ritardando

mp

senza Ped.

p

M.E. 8141

10

10

11

M.E. 9141

11

ppp

edda

mf *p subito*

mf *p subito*

M.E. 9141

12

ppp

mf subito

mp subito

p

(in tempo) pp

mp subito

ppp

M.E. 8141

CLARINETTE

13

Cadence (clarinette solo)

Moderato, estando *Vivo* *lunga*

p *f*

Lento ma accel... e poi rall. *Vivo* *lunga*

p *f*

Vivo

pp *p* *f*

Lento accel. - *Vivo*

f *dim.*

Lento

e rall. poco a poco - *p* *mp*

mf *a piacere* *p* *lunga*

(le trilli d'essere lentamente)

f

$\text{♩} = 160$ Risoluto

(p) *f*

M.E. 8141

14

VAR. 6. Prestissimo (♩ = 168)

14

p

pp subito

H.E. 8141

15

15

p

pp

16

H.E. 8141

16

pp

pppp

H.E. 8141

CHANDLER GRAY

Додаток 2 (Федір Якименко «Маленька Балада для кларнета» ор.13)

3

Petite Ballade.

—Droits d'auteur réservés.

Th. Akimenko, Op. 19.
1902.

Clarinetto in B. *Andantino* $\text{♩} = 101.$

PIANO.

M. P. Belaieff, Leipzig. 2433

4

M. P. Belaieff, Leipzig. 2433

5

musical score for page 5, featuring piano and violin parts. The score includes various dynamics such as *p* and *pp*, and articulations like *dim.* and *pp*. The page number 5 is located at the top right.

6

Adagio, $\text{♩} = 60$

musical score for page 6, featuring piano and violin parts. The tempo marking is *Adagio*, $\text{♩} = 60$. The score includes dynamics such as *pp*. The page number 6 is located at the top left.

7

Musical score for page 7, featuring piano and violin parts. The score includes dynamic markings such as *rit.* (ritardando) and *dim.* (diminuendo). The piano part is written in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The music is in a minor key and 3/4 time. The page number '7' is located in the top right corner.

8

Musical score for page 8, featuring piano and violin parts. The score includes dynamic markings such as *cres.* (crescendo) and *f* (forte). The piano part is written in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The music is in a minor key and 3/4 time. The page number '8' is located in the top left corner.

9

2432 2435

This page contains four systems of musical notation. The first system includes dynamic markings *ff* and *rit.*. The second system includes *p*. The third system includes *ff* and *dim.*. The fourth system includes *pp*. The page number '9' is in the top right corner, and measure numbers '2432' and '2435' are at the bottom.

10

2436 2439

Stich und Druck von C. G. Nees, Leipzig

This page contains four systems of musical notation. The first system includes *p*. The second system includes *pp*. The third system includes *pp*. The fourth system includes *rit.* and *dim.*. The page number '10' is in the top left corner, and measure numbers '2436' and '2439' are at the bottom. The publisher information 'Stich und Druck von C. G. Nees, Leipzig' is at the bottom right.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 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.
2. 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.
3. Іванов А. Кларнетовий інструментарій сучасності : магістерське дослідження. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2024. 28 с.
4. 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
5. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://inkyiv.com.ua/2021/03/muzichniy-tizhden-71/>
6. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: URL: <https://reporter.zp.ua/zhan-franse-l-uk.html>
7. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: https://www.jeanfrancaix.com/images/biographie/Bellier_Francaix_English_Translation.pdf
8. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.jeanfrancaix.com/en/biography>

9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу:
<https://www.jeanfrancaix.com/en/works-catalogue/instruments/clarinet>
10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: https://www.hyperion-recor ds.co.uk/dw.asp?dc=W16965_GBLLH1438402
11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу:
<https://esu.com.ua/article-53722>
12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу:
<https://esu.com.ua/article-43441>