

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

НЕСТЕРОВА Олександра Олександровича

**ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕРТУ ДЛЯ КЛАРНЕТА З
ОРКЕСТРОМ ААРОНА КОПЛЕНДА**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація - Кларнет

Бакалаврська робота

Науковий керівник:
старший викладач кафедри
оркестрові духові та ударні інструменти
Баклаженко Олександр Павлович

Рецензент:
старший викладач кафедри
оркестрові духові та ударні інструменти
Борецький Василь Ярославович

Львів-2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КЛАРНЕТОВІ КОНЦЕРТИ В ЕКСПОЗИЦІЇ ЕВОЛЮЦІЙНОЇ ДИНАМІКИ.....	5
1.1. Найраніші зразки концертів для кларнету.....	5
1.2. Кларнетові концерти в розрізі позиціонування у спадщині композиторів ХХ-ХХІ доби.....	9
РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ КЛАРНЕТОВОГО КОНЦЕРТУ	А.
КОПЛЕНДА.....	1
4	
2.1. До історії написання Концерту та особливостей його драматургічного задуму.....	14
2.2. Порівняльна інтерпретація Бенні Гудмена та Мартіна Фроста: з різницею у півстоліття.....	17
ВИСНОВКИ.....	2
1	
СПИСОК	ВИКОРИСТАНИХ
ДЖЕРЕЛ.....	22
ДОДАТКИ.....	2
4	

ВСТУП

Серед кларнетових концертів XX-XXI доби розгляданий у бакалаврському дослідженні твір посідає важливе місце у репертуарі сучасних виконавців. Незважаючи на дату свого створення, а це – 1948 рік, він написаний із залученням сучасної композиторської музичної мови, чим формує зацікавленість сучасного кларнетиста-виконавця. Пору з тим, Концерт не є дослідженим в україномовному музикознавстві, а поодинокі згадки в іноземних джерелах – лише дали поштовх до його виконавського аналізу. Саме тому й сформувалась **актуальність** даного дослідження.

Мета роботи – дослідити Концерт для кларнету А. Копленда в контексті його інтерпретаційних засад та драматургії побудови.

Поставлена мета передбачає розв’язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** місце та роль Концерту для кларнету у творчості композитора та у спадщині європейських митців XX доби.
2. **Відстежити** специфічні риси Концерту, що впливають на його інтерпретацію.
3. **Проаналізувати** виконавські тонкощі, відштовхуючись від форми, драматургії твору та його оригінальних рис.

Об’єкт дослідження – європейські кларнетові концерти XX століття.

Предмет дослідження – виконавська специфіка Концерту для кларнета А. Копленда.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для аналізу композиторської спадщини для духових інструментів в контексті аналогічної творчості європейських композиторів XX століття.

- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки Концерту для кларнету у порівнянні з іншими творами європейських авторів та виявлення його інтерпретаційних засад;

- *жанрово-стильового* – для характеристики жанрів та стилістик, до яких звертався А. Копленд у своїй творчості для духових інструментів;

- *структурно-функційного* – при музикознавчому та теоретичному аналізі кларнетового концерту.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

Теоретична база дослідження – статті, дисертації та автореферати музикознавців, що стосуються творчої постаті А. Копленда, відео-записи виконавства концерту, нотна партитура.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та нотних додатків.

РОЗДІЛ 1. КЛАРНЕТОВІ КОНЦЕРТИ В ЕКСПОЗИЦІЇ ЕВОЛЮЦІЙНОЇ ДИНАМІКИ

1.1. Найраніші зразки концертів для кларнету

Аналіз мистецької доби ХХ-ХХІ століття дозволяє стверджувати, що в цей період композитори написали величезну кількість різноманітних кларнетових концертів. Серед них можна зустріти твори, відмінні, як за художньо-образним, емоційним, стилістичним, так і за структурним аспектами. Важливо звернути увагу на оригінальні кларнетові концерти таких композиторів, як: К. Нільсен, П. Булез («Domaines»), К. Дебюссі («Рапсодія для кларнета та фортепіано»), Дж. Адамс, М. Арнольд, П. Хіндеміт та, безумовно, А. Копленд.

Загалом, варто зазначити, що, навіть в цей модерністичний та постмодерністичний період у творчості композиторів були присутні тричастинні кларнетові Концерти класичного типу, відповідно до типової схеми італійської увертюри: швидко – повільно – швидко. Варто зазначити, що як такий, класичний жанр не лише кларнетового, а, в цілому, інструментального концерту зародився у творчості віденських класиків: Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена в контексті сонатно-симфонічного циклу. У період музичного класицизму концерт формувався поруч з сонатою, симфонією та квінтетом, і, якщо симфонія та квінтет були чотиричастинними, то концерт та соната – тричастинними.

Отже, в аспекті дослідження виконавської майстерності в концерті А. Копленда необхідно здійснити короткий огляд еволюції жанру кларнетового Концерту в його першій появі – до моменту написання твору.

Необхідно зазначити, що перші зразки створили Й. Мольтер, Я. Стаміц, В. Моцарт. В їх творчості формуються ті риси, які стають в подальшому типовими для цього жанру.

Попри факт написання вище згаданими композиторами кларнетових Концертів – варто апелювати до ще одного митця, їхнього попередника, **Г. Телемана (1681-1787)**, котрий написав твір для інструменту шалюмо – попередника кларнету у другій половині XVIII доби. Власне, Концерт d-moll для 2 шалюмо, струнних та basso continuo. Твір призначений до виконання альтовим шалюмо in G та басовим шалюмо in C. Сольні партії не виходять за межі діапазону в півтори октави. Але беручи до уваги той факт, що композитори в першій половині XVIII доби, фактично, розглядали можливість взаємної заміни двоклапанного шалюмо та двоклапанного кларнета, можна стверджувати, що цей твір міг виконуватись також на двоклапанних кларнетах, які теж виготовлялись у різних строях [13].

Барокова композиція створена у жанрі Concerto grosso, як зразку ансамблево-інструментального концерту. Поруч з тим, шалюмо надано сольного функціоналу, що дозволяє стверджувати про твір, як найсуттєвіший музичний приклад, котрий відкриває можливість дослідження витоків становлення кларнета як концертного сольного інструмента.

Свого часу, **Й. Мольтер (1696-1765)** створив 6 концертів для кларнета in D з оркестром – для гобоїста, флейтиста та кларнетиста Йоганна Ройша. Перші чотири з них датуються, приблизно, 1745 роком. Слушно, що на розгляданій стадії розвитку цей жанр нагадував концерти для труби, оскільки у солюючого інструмента використовувався лише верхній регістр [10].

До прикладу, якщо розглядати Перший кларнетовий Концерт Й. Мольтера, написаний в тональності A-dur, то автор адресує його для інструменту та basso continuo – яскравий приклад використання лише верхнього регістру інструменту. Композитор демонструє мелодичну виразність інструменту. Поруч з цим, митець експонує кларнетовий віртуозно-

технічний потенціал раннього інструменту, чим виявив багаті артикуляційні можливості [7, с. 54-63].

В свою чергу, **Я. Стаміц (1717-1757)** у своїх Концертах, зокрема, у творі B-dur, розкриває динамічні якості кларнету; автор синтезує мелодичні і танцювальні інтонації; впроваджує в партію соліста «мангеймські зітхання» - типовий художній прийом для композиторів-представників мангеймської школи [8, с.2].

Основний акцент у цьому Концерті Я. Стаміц робить на динамічну гнучкість, різноманітні технічні можливості, багатогранну виразність штрихової палітри. Уже в творчості цього композитора починається використання різних кларнетових регістрів, насамперед, митець насичує тембрально-колористичну палітру яскравими барвами. Важливо зазначити, що саме в цьому стаміцівському Концерті композитор в значній мірі окреслив шлях розвитку кларнета в класичному стилі та заклав основи для подальшого утвердження його як блискучого концертного інструменту [18].

Концерт A-dur для кларнета з оркестром В. Моцарта, як один із розгляданих типових зразків жанру – експонує довершеність використання повного арсеналу виразових можливостей інструменту. Важливо, що у творчості цього віденського класика відбулось розкриття повного арсеналу виразових можливостей кларнета. Варто зауважити, що в цьому творі композитор блискуче використовує увесь діапазон інструмента, при цьому, на високому художньому рівні застосовує як нижній (шалуемо), так і верхній (кларіно) регістри; яскраво впроваджує різноманітну динаміку; висвітлює багатство штрихової палітри кларнета; розкриває його блискучі віртуозно-технічні можливості. Повнота застосування художніх якостей кларнета базується на геніальності митця як видатного мелодиста. У розвитку мелодії В. Моцарта, в переважній більшості, нівелюється її тематичне завершення. У винятковій пластиці розвитку одна тема переходить в іншу, при цьому, в найвиразнішому вигляді розвиває попередній матеріал. Такий

композиторський підхід постав основою для класично довершеного використання всього арсеналу виразових можливостей кларнета.

У романтичний період інтерес до кларнета як сольного інструмента, яскраво концертного плану, дещо знижується і вся увага композиторсько-виконавського середовища активується в сторону фортепіанної творчості. Поруч з тим, твори двох яскравих композиторів не залишаються поза увагою тогочасних виконавців та сучасних дослідників. Насамперед, це кларнетові Концерти Л. Шпора та К. М. Вебера, адже, вони не лише сприяли розвитку особливого концертного жанру, але й дали поштовх до удосконалення самого інструмента «кларнет».

Л. Шпор (1784-1859) створив свій до-мінорний Концерт для кларнету в період з кінця 1808 по початок 1809 року і вперше опублікований у 1812 році. Хронологічно твір є першим з чотирьох концертів для кларнета з оркестром, написаних Л. Шпором. Наприклад, його третій концерт позначається, насамперед, використанням різноманітних типів віртуозності (мілка, комбінована, крупна віртуозність), виконанням багатоманітних видів мелізматика як у повільних, так і в стрімких мелодичних побудовах; застосуванням високого та надвисокого регістрів звучання інструмента (нота «до» четвертої октави), що, походить від скрипкової академічної художньо-творчої активності Л. Шпора та, зокрема, його високої виконавської професійної майстерності як видатного скрипаля-віртуоза. Важливо зауважити, що усі концерти композитор присвятив німецькому кларнетисту-віртуозу Йоганну Сімону Хермштедту.

На противагу цим творам, кларнетовий Концерт **К. Вебера (1786-1826)** постає складним, та, водночас, цікавим завданням для потенційного виконавця. Музична мова композитора експонує велику експресію, технічну складність та багатошаровість. Відповідна до задуму інтерпретація його творів допомагає розкрити всі нюанси музичного виразу, відтворити оригінальну ідею композитора та створити глибокий емоційний зв'язок з аудиторією. Одним з ключових аспектів інтерпретації Концертів митця є розуміння

стилістичних особливостей його музики: романтична епоха, відповідно, твори характеризуються драматичністю, емоційністю та фантастичними образами – емоційна виразність, динаміка та фразування повинні відповідати музичній стилістиці того часу.

Технічна складність кларнетових партій у творах К. Вебера також вимагає від виконавця високого рівня майстерності. Кларнет є основним інструментом у багатьох композиціях митця, відповідно, автор прагне від музиканта вміння виконувати швидкі технічні пасажі, високі ноти та гнучкі мелодії. В цілому, можна підсумувати, що специфіка веберівської інтерпретації полягає у наступних моментах: бездоганній техніці, передачі витонченої музики, виразності, власного тлумачення та комплексної роботи з супроводом у вигляді оркестру або фортепіанного акомпаніатора.

1.2. Кларнетові концерти в розрізі позиціонування у спадщині композиторів XX-XXI доби

Необхідно звернути пильну увагу, що у XX столітті кларнет вже являє собою потужний самодостатній інструмент, котрий реалізує свої високі акустичні якості в різних жанрах, у тому числі й концертному. В контексті вивчення мистецтва гри на духових інструментах звернення до жанру кларнетового Концерту знаходиться на першому плані проблем сучасного музикознавства і в цьому сенсі постає гостро актуальним. Продовжуючи досліджувати еволюційний шлях жанру, варто зазначити, що спадщина XX та XXI доби насичена багаточастинними циклами, різностилістичними композиціями, Концертами, що межують в означенні з тими чи іншими суміжними жанрами, та просто унікальними зразками у всіх планах. Саме

тому – варто назвати і розглянути найпоказовіші взірці сучасної кларнетової спадщини.

Слушно зауважити, що серед творів розгляданого жанру – поширені багаточастинні цикли, і вільні одночастинні форми. Переважає в цілому циклічність, де класична тричастинна формула (швидко – повільно – швидко) може бути названа провідною. Відомо, що класичний концертний цикл, як уже було зазначено у підрозділі 1.1. – сформувався в сонатно-симфонічному циклі у творчості віденських класиків. Серед концертів окресленої доби слід назвати твори, в яких частини наділені протилежним значенням та смислами, наприклад, у **Е. Маконахі** у другому Концертіно (1. Poco Lento; 2. Vivo – Poco Lento; 3. Allegro Ritmico), тобто автор надає спокійного, плавного та рівномірного характеру першій частині, робить невеличкий прискорений епізод у другій – і тут же повертається до попереднього, врівноваженого темпу, а фінальну частину – пише в більш традиційній манері.

Серед розгляданих композицій варто віділити один з творів **Іди Готковської** – Концерт для кларнета і духового оркестру 1968 року (1. Andante Misterioso. Quasi Cadenza; 2. Perpetuum Mobile. Prestissimo; 3. Final. Cadenza – A Tempo). **І. Готковська (нар. 1933)** — французька композиторка, професорка Паризької консерваторії, відзначена в кларнетовому співтоваристві за численні внески в репертуар інструменту, включаючи два концерти, *Шансон*, *Images de norvège* і *Variation de printemps* для кларнета і фортепіано, кларнетову сонату без супроводу в чотирьох частинах, два концерти: «*Éolienne*» для кларнета і арфи або фортепіано (доступні в інших інструментах), тріо для тріо для скрипки, кларнета і фортепіано, а також квартет кларнетів.

Не менш оригінальним постає на сьогодні кларнетовий Концерт **Фредеріка Снека (1947-2011)**: 1. Andante con moto; espressivo/ Interlude; 2. Adagietto teneramente (attacca); 3. Allegro; affrettando). Концерт був вперше виконаний Річардом Столтцманом у 1993 році з Варшавською національною філармонією під диригуванням Джорджа Манахана. Твір постає одним з

кращих зразків жанру. У той час як в деяких концертах функція оркестру знижується до фоновій ролі та виставляється на передній план соліст, Ф. Спек експонує оркестр як рівноправного партнера, так само як це робить Б. Барток у своєму Концерті для оркестру. «Відкриваючи світ дерев'яних духових, створюється звуковий світ для кларнета», – говорить про свій твір Ф. Спек, – «але коли кларнет стає пристрасним, оркестр піднімається у відповідь разом з ним» [16].

Один з кращих виконавців Концерту Ф. Спек, Річард Слоцман, дуже мальовничо описує цей твір. Зокрема, він зазначає, що невдовзі, після перших тактів твору – виникає «...вишукане наростання напруги, коли кларнет та оркестр змагаються «за увагу». Глісандо кларнета кружляють в атмосфері, поділений з оркестром, який то зливається і гримить в один момент, то таємниче гуркоче в наступних епізодах. Масштабні фігури та трелі виливаються як образи з виступу поета, спочатку драматично, а потім солодко вмовляючи. Надалі – слідує спокійніша інтерлюдія, котру відкриває ксилофон що нагадує Анданте з музики Б. Бартока для струнних, ударних та челести. Тут кларнет та оркестр мають більш інтимне та ніжне розуміння один одного...» [16].

Оригінально підійшов до втілення свого концерту *М. Пітерінг*, назвавши частини наступним чином: I. Psalm Prelude; II. Quilters' Psalm; III. «...як дощ на полях...». Автор дуже оригінально підійшов до надання програмних назв частинам свого концерту. До прикладу, назва Третьої, «...як дощ на полях...» - дозволяє слухачеві масштабувати свою уяву під час слухання цього твору, адже дощ у полі буває абсолютно різним, інтенсивнішим та «сліпим», осіннім та весняним, літнім, тощо. Цікавою постає і назва Першої частини, котру можна перекласти, як «Прелюдія Псалмів», що апелює до релігійної тематики, і, аж ніяк не формує асоціації з інструментальним концертом. М. Петерінг зазначає, що «Quilters' Psalm» - Друга частина Концерту, натхненна афро-американською фольклорною традицією, зокрема піснями квітерів із Гіз-

Бенда, штат Алабама. Він також згадує, що був глибоко вражений виставкою квітів у Музеї мистецтв Мілуокі, що вплинуло на створення цієї частини [19].

Оригінальної жанровості надає своєму кларнетовому Концерту **Джон Карбона**, називаючи частини ремарками, більш типовими для фортепіанної сольної музики: 1. Toccata (Allegro); 2. Variazioni semplici (Andante 3. Scherzo (Allegro). В свою чергу, емоційності вираження – **І. Товельоулу**: 1. Eleganza; 2. Molto Espressione; 3. Moto, а **Джон Карильяно** – скрипкових рис: I. Cadenzas; II. Elegy; III. Antiphonal Toccata. Максимально класичними, на перший погляд, здаються частини концерту **Анрі Томазі**: I. Allegro giocoso, II. Nocturne – Scherzando; III. Scherzo Final а також – **Шандора Вереша** (1: Andante; 2: Allegro vivace; 3: Allegro con spirito).

Цікавий синтез поліфонічних та сонатно-симфонічних характеристик надає своєму концерту **Л. Бернстайн**, називаючи частини: 1. Прелюдія. 2. Фуга. 3. Рифи. Не менш цікавими фігурують чотиричастинні цикли кларнетових Концертів у **Ф. Бузоні, Н. Бакрі, П. Хіндеміта** (тут є особливості у поєднанні темпів, оскільки більшість частин Концерту для кларнета з оркестром П. Хіндеміта – три з чотирьох – виконуються у швидких темпах), **Ж. Франсе, Е. Сігмайстера**. На сьогоднішній день можна знайти у спадщині окремих митців і п'ятичастинні цикли – у **Кальвіна Ахо, Говарда Блейка, Пітера Максвелла, Л. К. Кніппера** та інших.

До прикладу, одним з наймасштабніших творів за кількістю частин ХХІ століття постає кларнетовий семичастинний **Концерт Кишиитофа Маєра**. Твір, написаний 2001 року з урахуванням виконавського мистецтва Едуарда Бруннера, видатного швейцарського кларнетиста. Цей твір дає простір для віртуозного показу і вимагає від кларнетиста потужного виконавського артистизму. Перша з чотирьох частин композиції, фактично, є розширеною каденцією сольного інструменту, оркестру тут відводиться другорядна роль. Фінал, витриманий у дуже швидкому темпі, також висуває великі технічні вимоги до соліста. Третя частина, повільне Адажіо – має контрастний характер. У Концерті К. Маєр використовує свою типову композиційну мову,

поєднуючи значну ступінь інтелектуальності з увагою до милозвучного звучання. В цьому творі він залишається вірним своєрідному модернізму, відкидаючи постмодерністські спокуси спрощення музичної мови.

Цікавим є побудова циклу в одночастинному концерті Аарона Копленда для кларнета та струнного оркестру, з арфою та фортепіано (1948), де лірична перша частина з'єднана через каденцію кларнета з ланцюгом варіацій на джазову тему, де відбувається постійне подрібнення «одиниць руху», а потім і прискорення темпу. Інтерпретативні особливості цього твору будуть детально розглянуті в другому розділі бакалаврського дослідження.

Таким чином, у кларнетових концертах XX–XXI століть структури, стилістика, жанровість, образність, програмність є вельми різноманітними. Зокрема, близькі, наприклад, за часом створення (перша половина XX століття) видатні концерти К. Нільсена (1928) та П. Хіндемита (1947), перший з них написаний у вільній одночастинній формі (за типом фортепіанних концертів Ф. Ліста), а в концерті Хіндемита – 4 повномасштабних частини, контрастні одна до одної. Також, ці Концерти абсолютно різняться образним змістом та типом композиторського втілення основного задуму.

У багатьох композиторів помітний вплив джазової гармонії та джазової музики взагалі в їхніх кларнетових Концертах, в чому вони відгукуються на функції та роль, які кларнет виконує в джазовому мистецтві. Зазначимо, що, наприклад, концерт П. Хіндемита, так само як і концерт А. Копленда, присвячений Бенні Гудмену – легенді джазу.

Здійснений короткий аналіз творів в еволюційній перспективі дозволяє сформулювати наступні висновки: жанр концерту для кларнета з оркестром отримав у XX–XXI століттях потужний розвиток; композиційні структури концертів для кларнету з оркестром відрізняються помітним різноманіттям; зазвичай, музиці концертів притаманна яскрава технічність та виразність, а партія соліста пов'язана з чітко вираженим концертуванням;

РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ КЛЕРНЕТОВОГО КОНЦЕРТУ А. КОПЛЕНДА

2.1. До історії написання Концерту та особливостей його драматургічного задуму

Аарон Копленд (1900-1990) завершив свій Концерт для кларнета, струнних, арфи та фортепіано в **1948 році**. Структура Концерту для кларнету вибудовується на основі двох контрастних частин, пов'язаних між собою великою каденцією. Практика поєднувати частини за допомогою каденції є унікальною особливістю саме кларнетового концерту і постає символічним мостом поміж двома світами, в яких перебував композитор. Він трактував власне життя як подорож поміж Америкою та Європою, а з іншого поміж офіційним громадянством та глибинним відчуттям людини без Батьківщини, якими часто вважали себе євреї. Відтак, характер першої частини в певній мірі відображає невизначеність і ліризм, що супроводжують людину в постійному блуканні.

*Перша частина **Slowly and expressively*** становить невелику частку в цілому концерті, написана в тричастинній формі А-В-А, що неспішно розгортається, поступово змінюючи тональності і ритм. Починається концерт у тональності С-dur і розмірі 3/4. Надалі – композитор вводить «випадкові» знаки а зміна метрики свідчить про метроритмічну нестійкість. Загалом, в першій частині можна констатувати стійку тональну основу з двома нетривалими відхиленнями в бемольні тональності. Проте музична тканина не

виявляє виразних змін в загальному мелодичному розгортанні. Вся частина побудована на неспішному висловлюванні, на мотивному розгортанні, що не виявляє завершених тематичних періодів, домінує інтонаційна свобода, стримані темпи та ліричне розгортання солюючої партії на фоні оркестрового супроводу. (*Див. Приклад 1.*)

Як видно з прикладу, відчутну організуючу роль відіграє метрична основа супроводу, що переносить акцент на другу слабу долю такту. Це виявляється з перших тактів частини і практично за невеликими винятками, цей метр зберігається до її завершення, що відчутно впливає на характер розгортання мелодики. На основі такої хиткої метричної основи звучить партія солюючого кларнета, що намагається балансувати і «втриматися». В певній мірі це імітує символіку шляху, яким неспішно мандрує народ у пошуках батьківщини.

Відтак в певний момент неспішна хода переривається контрастною каденцією. Концерт також вирізняється цікавим тембровим забарвленням різних інструментів. Зокрема, вже сам початок концерту демонструє приклад комбінування текстур.

Мелодика *каденції* віртуозна і технічна, вона закінчується блискучим висхідним злетом шістнадцятих на максимально звучному fortissimo. (*Див. Приклад 2.*) У каденції автор уникає позначень темпу, наголошуючи на тому, що повинно бути вільне, інтерпретаційне виконання, що дозволяє виконавцю-солісту максимально проявити власну майстерність. Наступне значення каденції полягає в експонуванні латиноамериканських джазових тем, що домінують у другій частині Концерту. І це також важливий символічний автобіографічний знак, що можна трактувати як віднайдення прихистку в молодій країні, що поєднала різні етноси і створила умови для їх потенційного розвитку. Звідси можливо і така структура твору, що спів ставила два світи, два цивілізаційні вибори - пошуку і динамічної дії.

Слушно, що Перша частина не містить яскравих джазових мотивів, натомість рухлива Друга частина містить чисельні джазові елементи, зокрема, «блюзові» ходи. Ймовірно, А. Копленд свідомо спів ставляв джазову та

класичну стилістику також в контексті тогочасного зближення «джазової» Америки та «класичної» Європи. Цій тезі також відповідає унікальний талант Бенні Гудмена, як класичного та джазового кларнетиста-віртуоза.

Відтак, у *Другій частині* джаз поєднався неокласицизмом. Останнє проявляється вже в самій формі частини, у використанні формальної моделі рондо. Ця форма вибрана за свідченням самого композитора задля «створення безперервного відчуття течії». І саме плинність, яка об'єднує багато спільних тем, є важливою і не від'ємною частиною всього Концерту. Композитор пише: «Деякий матеріал другої частини представляє собою несвідоме злиття елементів, пов'язаних з Північно- та Південноамериканською популярною музикою як от бугі – вугі, чарльстонські ритми та бразильські народні мелодії ... у мене немає великої ударної групи або перкусії для досягнення джазових ефектів, тому я використовував слеп басів і всю гучність арфи, щоб хоч трошки їх імітувати» [17].

Друга частина Rather fast порівняно з Першою має неймовірно динамічний характер, що видно вже від початку, що починається активним вступом оркестру. (Див. Приклад 3.) Концерт завершується як і починався – в тональності C-dur. В такий спосіб, незважаючи на контрастність багатьох епізодів, композитор забезпечив єдність частин, відокремлених каденцією та інтонаційним різноманіттям. Багатство тональностей підтримується також багатством гармонії, що включає політональність і експериментування акордовими послідовностями, підтриманими тембральними контрастами і загальною оркестровкою.

А. Копленд використовує гармонію як важливий засіб для досягнення різноманітності у забарвленні мелосу. В цьому також важливу функцію використовує широке коло артикуляцій: якщо в Першій частині переважно це легато та плавні переходи, то Каденція і Друга частина містять в більшості стаккато і акценти, що підтримує динамічний розвиток зазначених форм. За допомогою артикуляційних прийомів композитор намагається передати джазовий стиль і для цього використовує legato, staccato, staccatissimo,

sforzando, pianissimo, fortissimo, nonlegato, glissando, які дуже прикрашають і збагачують концерт. Назагал, музичний аналіз Концерту для кларнета Айрон Копленда засвідчує широкий спектр використання музичних виразових засобів, в тому й джазових, що дозволяє наповнити твір контрастними елементами. Натомість формотворчі засоби свідчать про добре продуману структуру, що наближає твір до неокласичних.

Відтак сукупно твориться композиція, логічно вибудована за формою і яскрава за змістом, із розгортанням мелосу від ліричних образів до експресивних моментів. Динамічні, артикуляційні і темпові позначки добре інтегровані в творі і слугують кращому його сприйняттю. Все це важливо знати виконавцям задля бездоганного виконання твору і варто довідатися які особливості демонструють кращі кларнетисти світу при виконанні Концерту А. Копленда.

2.2. Порівняльна інтерпретація Бенні Гудмена та Мартіна Фроста: з різницею у півстоліття

Виконавці усього світу повинні завдячувати кларнетисту Бенні Гудмену за замовлення цього твору, а також ряду інших значних сольних кларнетових композицій від провідних композиторів XX століття. До цього списку входять Бела Барток, Мортон Гулд, Поль Хіндеміт і Даріус Мійо.

1948 року А. Копленд подарував Б. Гудмену робочий ескіз Концерту: кларнетист переглянув рукопис і вніс ряд пропозицій щодо редагування, включаючи спрощення деяких уривків і перенесення кількох пасажів в нижчу теситуру. Ця перша версія концерту зберігається в Бібліотеці Конгресу у Вашингтоні, округ Колумбія [15].

Після схвалення Б. Гудмена, остаточна версія концерту була опублікована видавництвом Boosey & Hawkes в 1950 році. Слушно, що відомий джазовий кларнетист записав твір під керівництвом саме А. Копленда. Ця інтерпретація, яку неодмінно слід вважати автентичною – дозволяє зрозуміти основний композиторський задум, зважаючи на тісне спілкування автора з кларнетистом, а також той факт, що митець дослухався до нього, роблячи правки та значні корективи у творі [12].

Завдяки Б. Гудмену, безперечному «королем свінгу», який виконує сольну партію під керівництвом композитора, можна почути відповідний стилістичний підхід до інтерпретації концерту. Зокрема, ритмічний стиль кларнетиста в каденції і Другій частині розвіює будь-які уявлення про необхідність додавання занадто великої кількості додаткових «джазових» інтонацій до ритму або фразування. Підхід Б. Гудмена до інтерпретації – дуже класичний, а його виконавство – піднесене.

Існує також пізніший живий відеозапис 1960-х років, в якому кларнетист виступає з Лос-Анджелеським філармонічним оркестром, також під керівництвом композитора. Слушно вичленити кілька «аномалій» у виступах Б. Гудмена: цілком ймовірно, що ці дві інтерпретації так і залишаться загадкою, проте, варто відмітити основні розбіжності:

- у такті 371 кларнетист не дотримується надрукованого в нотах стрибка верхньої октави на четвертій долі;
- у тактах 413 і 415 Б. Гудмен виконує натуральний C-dur на останній ноті, що суперечить тональному підпису. Деякі виконавці наслідували цей приклад, припускаючи, що Б. Гудмен та/або Копленд виправили б таку помилку;
- у тактах 430-432 артикуляція в оригінальному друкованому виданні відрізняється від рукописного на четверту долю кожного такту.

Серед якісних записів Концерту слід назвати ті, що зроблені Стенлі Друкером, Гері Греєм, Мартіном Фростом, Шерон Кам, Річардом Штольцманом, Едді Деніелсом та багатьма іншими. Кожен артист привносить у твір унікальний особистий стиль, і всі ці записи варті того, щоб їх послухати. [15].

Задля формування повноцінної інтерпретаційної картини виконавства Концерту – варто порівняти окреслену інтерпретацію Б. Гудмена з сучасним віртуозом, всесвітньовідомим Мартіном Фростом [9]. Незважаючи на традиційне уявлення про виконавство Б. Гудмена, як еталонне – М. Фрост, все ж, наділяє Першу частину з перших нот надчуттєвим виконавством: він обирає дещо повільніший темп, дуже вдало контролює дихання, ніби, розмірковуючи над кожною нотою та надаючи їй сенсу. У цей же час, гра Б. Гудмена має дещо «пріснуватий смак», ймовірно, через якість звукозапису, а, може, і через той факт, що кларнетист більшою мірою практикував джазове, а не академічне виконавство.

Навіть у найтихіших епізодах, де ледь чутно супровід скрипок у високій теситурі та арфи – соліст-Фрост формує звук кларнету таким чином, що фігурувати повноцінним солістом, а не зливатися з оркестром. Він чудово проводить градацію динаміки, не робить різких переходів там, де автор їх не планував [9]. У деяких епізодах Першої частини Б. Гудмен, ніби «кидає» звучання, що типово, радше, свінгу. Також, кларнетист у високій теситурі недосконало формує звукоутворення, відповідно, забарвлення отримує деяку плацкатість, тобто, не об'ємність звучання, як у М. Фроста, а вимірність в одній площині, що можна назвати «звук в горизонталі». Разом з тим, Б. Гудмен чудово взаємодіє з оркестром.

Каденція у Б. Гудмена звучить вражаюче: складається таке враження, що музикант сам отримує задоволення від своєї гри, він підносить кларнет до високого технічного дихання, володіє бездоганною артикуляцією, яскраво звертає увагу на акценти, різноманітну переакцентуацію, проводить

хвилеподібні динамічні «хвилі», інтонаційно чисто виконує ноти найнижчої теситури [12].

Каденція у М. Фроста – більш віртуозний зразок тієї каденції, котра, апріорі, була задумана віденськими класиками при формуванні сонатно-симфонічного циклу, а саме, в першій частині інструментальних концертів. Прослуховування і аналіз інтерпретації каденційної частини відомого сучасного кларнетиста формує образи гри, барвистості, колористики, граційності, фантастичності, де в чому – навіть, анімаційності, особливо, в переході між каденцією та Другою частиною [9]. Кларнетист також бездоганно синтезує свою гру як з цілим оркестром, будучи досить амбітним виконавцем, так і з окремими виконавцями в сольних їх епізодах, до прикладу, з фортепіано, арфою, тощо. Можна сміливо свідчити, що інтерпретація М. Фроста насправді є захоплюючою та цікавою до прослуховування.

М. Фрост наділяє концерт А. Копленда «інтересом», він активно взаємодіє у творі усією своєю постановою, мімікою, жестикуляцією, особливо в моментах з ансамблем низьких струнних на піцicato – разом з тим, він дуже органічний та не переграє, що досить типово для багатьох сучасних виконавців [9].

Безсумнівно, що Б. Гудмен також активно взаємодіє з супроводом, зважаючи на той факт, що він джазовим, а, саме, свінговим харизматичним виконавцем. Музикант достеменно володіє своїм інструментом, про що свідчать не лише подолання надскладних технічних моментів у швидкому темпі та з відображенням художньо-образного змісту, а й та легкість та задоволення, які він випромінює при освоєнні цих складнощів [12]. Наприкінці твору М. Фрост обирає дещо жвавіший темп, але, разом з оркестром він, ніби формує «сніжну лавину» – прагне до нарощення музичної міці, сили звучання, загального крещендо, формуючи прихід до кульмінації [9].

Серед українських кларнетистів, котрі звертались до виконання Концерту А. Копленда, слід назвати *Тараса Демчишина* – молодого українського виконавця, диригента та соліста-кларнетиста класу викладача Юрія Корчинського.

ВИСНОВКИ

Згідно з поставленою у бакалаврській роботі метою – було досліджено Концерт для кларнету А. Копленда в контексті його інтерпретаційних засад та драматургії побудови та розв'язано низку завдань:

1. **Розглянуто** місце та роль Концерту для кларнету у творчості композитора та у спадщині європейських митців ХХ доби. В даному аспекті слушно зауважити, що проаналізований твір цілковито гармоніює в загальній палітрі мистецьких творів ХХ-ХХІ доби, де зразки концертів різняться кількістю частин, композиторським втіленням змісту, ідейними концепціями, характерами частин і їхнім функціоналом – залежно від задуму, позиціонуванню соліста та оркестру.

2. **Відстежено** специфічні риси Концерту, що впливають на його інтерпретацію, зокрема, це насичення неокласичною та джазовою стилістикою, що, частково диктує інтерпретаційну специфіку. Також, важливо, що Концерт має нетрадиційну будову: двочастинну з лаконічною серединою, функцію котрої виконує каденція.

3. **Проаналізовано** виконавські тонкощі, відштовхуючись від форми, драматургії твору та його оригінальних рис, а також – дві різнотипні інтерпретації, зокрема, 1958 року Бенні Гудмена, першого виконавця, знаного кларнетиста-джазиста та сучасного відомого шведського диригента і кларнетиста, котрий вивів Концерт на абсолютно новий образно-художній рівень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах: автореф. дис. ... докт. Мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.
2. Апатський В. М. Віхи історії духового виконавства в Україні. *Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 1. Київ, 1999. С. 9-24.
3. 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. Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Вип. 2. Рівне: Волинські обереги, 2007. С. 6-13.
4. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків: Основа, 2000. 344 с.
5. Буркацький З. П. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 16 с.
6. Буркацький З. Про розвиток пальцевої техніки кларнетиста. *Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 3. Київ, 1999. – С. 44-53.
7. Громченко В. В. Кларнет у музичній культурі Європи ХVІІІ століття. Дис. ... канд мистецтвознавства. Київ, 2007. 312 с. с. 54-63.
8. Мюльберг К. Е., Граденвіц П. Ян Стаміц. Концерт для кларнета з оркестром. Київ: Музична Україна, 1974. 31 с. с.2.

9. Aaron Copland: Concerto for Clarinet and String Orchestra. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9GnJBLwOjFo> .
10. Aldrich S. Molter's Life and Music. URL: <http://www.continuo.com/feb97/molter.htm> .
11. Barthet M., Guillemain, P., Kronland-Martinet, R., & Ystad, S. From clarinet control to timbre perception. *Acta Acustica united with Acustica*, 2010. № 96(4), P 678–689.
12. Benny Goodman - Copland Concerto for Clarinet and String Orchestra. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PmMFL1zZ-tU> .
13. Dechant H. G.P. Telemann Concerto for 2 clarinets (Chalumeux) and strings. Monteux, France: Musica Rara, 1971. 20 p.
14. Eberst A. Klarinet od A do Z. Krakov, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1971. 215 s.
15. Estrin M. A Listener's Guide to the Copland Clarinet Concerto. Dansr. May 03, 2018. URL: <https://www.dansr.com/resources/a-listeners-guide-to-the-copland-clarinet-concerto> .
16. Frederick Speck, Clarinet Concerto - Richard Stoltzman. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ibjafiVG_mA .
17. Gunther Sch. The History of Jazz: in 2 vol. New-York: Oxford Un. Press, 1968. Vol I: Early Jazz. Its Roots and Musical Development.
18. Koch H. O. Carl Stamitz Clarinet Concertos. Kaiserslautern: Arte Nova Classics, 1996. 11 p.
19. Mark Petering. Clarinet Concerto ("Three Psalms") for Clarinet and Strings/Clarinet Quintet. URL: https://www.lulu.com/shop/mark-petering/clarinet-concerto-three-psalms-for-clarinet-and-stringsclarinet-quintet/paperback/product-1gjwqzpr.html?utm_source=chatgpt.com&page=1&pageSize=4 .
20. Shackleton N. Clarinet. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. edited by Stanley Sadie, 1980. Vol. 4. P. 429-442.

ДОДАТКИ

Приклад 1.

Clarinet in B $\flat$

Slowly and expressively ($\text{♩} = \text{circa } 69$)

Measures 1-40. Dynamics: *p*, *mp*, *mf*, *poco*. Tempo markings: *rit.*, *a tempo*.

Приклад 2.

Cadenza (freely)
(short)

Measures 1-5. Dynamics: *p softly, dreamily*.

Handwritten musical score for "The Merry Widow" by Franz Lehár. The score consists of four staves of music, each with various performance instructions and dynamics.

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked "(short)" and "plainly". The dynamics are marked "mp" (mezzo-piano) and "3" (triplets).
- Staff 2:** The tempo/mood is marked "Somewhat faster". The dynamics are marked "mf" (mezzo-forte) and "accel." (accelerando). The tempo/mood is marked "Twice as fast (lively)".
- Staff 3:** The tempo/mood is marked "Slower". The dynamics are marked "f" (forte) and "sf" (sforzando).
- Staff 4:** The tempo/mood is marked "hold back more deliberate". The dynamics are marked "ff" (fortissimo) and "sf" (sforzando).

The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures, tempo/mood markings, dynamics, and performance instructions. The handwriting is in ink on aged paper.

Приклад 3.

4

Clarinet in B $\flat$

Handwritten musical score for Clarinet in B $\flat$, measures 125-165. The score is written on four staves. Measure numbers 125, 130, 135, 140, 145, 150, 155, and 160 are boxed. The key signature has two flats (B $\flat$ and E $\flat$). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are handwritten annotations: "Via." above measure 125, "Vln. I" above measure 145, "f" below measure 150, "mf" below measure 160, and "fistaccatissimo" below measure 150. There are also handwritten notes in the right margin: "NASAZER", "Perky", and "Akti".

125

Via.

130

135

140

145

Vln. I

150

fistaccatissimo

155

f

160

mf

165

Akti

