

- Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Серія «Мистецтвознавство». – 2006. – № 1(16). – С. 7–11.
3. Бобечко О. Творча постать бандуристки Олесі Левадної в контексті трансформації виконавської та педагогічної традиції в кобзарському мистецтві / Оксана Бобечко // Молодь і ринок : Науково-педагогічний журнал. – Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. – 2014. – № 5 (112). – С. 33–39.
 4. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Іванівна Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221 с.
 5. Грушевська К. Українські народні думи / Катерина Грушевська : [том перший корпусу : тексти № 1–13 і вступ]. – Державне видавництво України, 1927. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 2004. – Т. 1. – ССХХ с. (вступ). – 176 с.
 6. Ємець В. У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандуристів / Василь Костьович Ємець. – Торонто, 1961. – 341 с
 7. Ємець В. Кобза та кобзарі / Василь Ємець ; [бібліограф. додат. З. Кузелі]. – К. : Муз. культура, 1993. – 111 с. – (Репринтне видання).
 8. Жеплинський Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні / Богдан Жеплинський. – Львів : Край. – 2000. – 196 с.
 9. Кісь О. Стереотип фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах / Оксана Кісь // Наукові записки Івано-Франківського краєзнавчого музею. Вип. 5–6. – Івано-Франківськ, 2001. – С. 88–97.
 10. Кісь О. Дефініції фемінізму / Оксана Кісь // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2000. – Число 17. – С. 15–21
 11. Нирко О. Кобзарство Кубані та Криму : навч. посіб. (хрестоматійне вид.) для студ. вищ. навч. закл. / Олексій Нирко ; [упоряд., ред., передм., вступ. ст. Н. Сулій]. – К. : Просвіта, 2008. – 408 с.
 12. Підгорбунський М. А. Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Микола Анатолійович Підгорбунський. – К., 2004. – 19 с.
 13. Скляр І. Київсько-харківська бандура / Іван Скляр. – К. : Муз. Україна, 1971. – 215 с.
 14. Супрун Н. Спосіб життя – кобзарство / Надія Супрун // Бандура. – 2000. – № 73–74. – С. 45–48.
 15. Уманець В. Участь жінок у кобзарському виконавстві / Василь Уманець // Бандура. – 1997. – № 59–60. – С. 11–12.

УДК 78.461

В. Я. БОРЕЦЬКИЙ

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ТЕМБРАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗУ КЛАРНЕТА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ВПРОДОВЖ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено становлення вітчизняного репертуару для кларнета як сольного концертного інструмента впродовж ХХ ст. Розглянуто історичну проекцію виникнення сольних, у тому числі камерних та концертних жанрів української кларнетової музики. Охарактеризовано провідні кларнетові композиції на різних етапах розвитку, окреслено специфіку трактування тембрально-сонорних якостей інструмента у творчості українських композиторів.

Ключові слова: кларнет, український кларнетовий репертуар, сольні жанри, історія розвитку національної кларнетової музики.

**ПУТИ РАЗВИТИЯ ТЕМБРАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗА КЛАРНЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ
УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА ПРОТЯЖЕНИИ XX ВЕКА**

В статье исследуется становление отечественного репертуара для кларнета как сольного концертного инструмента на протяжении XX века. Рассматривается историческая проекция возникновения сольных, в том числе ансамблевых и концертных жанров украинской кларнетовой музыки. Охарактеризовано ведущие композиции для кларнета на разных этапах развития, опеределено специфику трактовки тембрально-сонорных качеств инструмента в творчестве украинских композиторов.

Ключевые слова: кларнет, украинский кларнетовый репертуар, сольные жанры, история развития национальной кларнетовой музыки.

V. Ya. BORETSKY

**THE WAYS OF DEVELOPMENT OF CLARINET TIMBRE SOUND IMAGE IN THE
WORKS OF THE UKRAINIAN COMPOSERS IN THE XX CENTURY**

The article studies establishment of the national repertoire of clarinet as a solo concert instrument throughout the XX century. It examines historical projection of the advent of solo, including chamber and concert genres of the with the issue Ukrainian clarinet music that has acquired in the national music culture a certain dynamics that makes it possible to carry out a division of the process of its establishment into periods. Thus, the first period – the stage of mastering solo genres on the level multi-character pieces of different genre etymology – continued in the first half of the XX century. An important contribution to the sphere of development of the Ukrainian clarinet music was made by such composers as F. Yakymenko, L. Revutsky, Yu. Shchurovsky, M. Dremlyuha, V. Kyreyko, A. Shtoharenko, D. Klebanov, whose works for a long time represented the foundation of the Ukrainian clarinet repertoire. Development of the Ukrainian clarinet music intensifies considerably in the second half of the XX century. New brilliant concert compositions appear, including those with the symphony orchestra. V. Homolyaka became the author of the first «Rhapsody» for the clarinet and symphonic orchestra (1949). He is also author of the first Ukrainian Concert for the clarinet and symphonic orchestra (1979) that in fact marks establishment of the traditional genre system of the Ukrainian clarinet music. Analysis of the work has demonstrated mastering by the Ukrainian composer of the expressive system of the instrument creating a brilliant, impregnated with images canvas. Creation of the repertoire for the improvement of technique-performing basis (etudes, exercises by V. Skorulsky, S. Ryhin, A. Hurfinkel, Z. Burkatsky) and mastering timbre-sonant opportunities with perfect mastery of the technique arsenal of clarinet in the creative work of composers-clarinetists V. Nosov and L. Kolodub falls on the same period. The latter being a professional performer-clarinetist, demonstrates in his work a wide genre palette for this instrument: 3 concerts, «The Poem», «Slavonic Capriccio» for clarinet and orchestra, «Ukrainian origami» for clarinet solo, «A sketch in Moldavian style», «Legend», «Dance», «Trio musicians», «Gavotte» for clarinet and piano. Creative work of composers of the 60's, that presents a wide range of various forms and genres, can be regarded as the third stage of development of the Ukrainian clarinet music. Although the works of V. Silvestrov («Mysterioso» for clarinet solo), L. Hrabovsky («Voice II, mournful» in memory D. Shostakovych for bass-clarinet solo), V. Hubarenko («Aria») for clarinet and chamber orchestra), I. Karabyts («Disco-round dance») for clarinet and piano) each present only one solo work, the essence of the aesthetic vision of the clarinet timbre acquires an innovative individual meaning. V. Bibik gave a lot more attention to the clarinet («Concert-symphony») for clarinet and orchestra, Sonata for clarinet and piano, «Music of the night city» for clarinet solo). Ye. Stankovich – the author of the «Monologue» and Sonata for clarinet solo, the only in the world practice Concert for clarinet solo «Play on the edge of abyss», chamber symphony No. 5 for clarinet string instruments can be confidently recognized as the most fecund and progressive in

exploitation of the clarinet sound. The clarinet sound attract also those Ukrainian composers, who worked in the 80–90's of the XX century yielding new and interesting fruits in the sphere of clarinet music in their homeland like B. Frolyak – the author of Clarinet concert, composition «Molfar»; O. Shchetynsky – Concert for clarinet and chamber orchestra, several program opuses for clarinet solo («Two... in parallel... separately?»); V. Runchak – three «Anti-sonatas» for clarinet and piano; T. Yashchenko – jazz cycle for clarinet and piano «Nostalgia». Characterization of the main clarinet compositions at various stages of development permits to outline specific nature of interpreting timbre-sonorant properties of the instrument in the creative work of the Ukrainian composers. Thus, it is possible conclude that the Ukrainian clarinet music in the second half of the XX century acquires ever more and more varying composers incarnations forming a specific timbre sound image of the clarinet sound opening at that new perspectives of this instrument in the future.

Key words: clarinet, Ukrainian clarinet repertoire, solo genres, history of development of national clarinet music.

В українській музичній культурі становлення вітчизняного кларнетового репертуару відбувалося з певними специфічними закономірностями, а національний звукообраз одного з найпопулярніших на світовому музичному видноколі інструментів у вітчизняній музиці формувався в творчості багатьох композиторів. З огляду на появу великої кількості різноманітних кларнетових композицій в українській музиці ХХ століття виникає природна потреба осмислити історичний шлях становлення та розвитку музики для кларнета, простежити та структурувати провідні жанри, окреслити пріоритетні напрями та специфіку трактування інструмента вітчизняними композиторами. Адже за невеликими винятками, в українському музикознавстві власне історично-естетичний аспект розвитку національного кларнетового репертуару не був досліджений, на відміну від методично-наукових розробок, що торкаються переважно виконавсько-технічних, методологічних проблем. Систематизація жанрової палітри української кларнетової музики в історичному, жанровому та стильовому аспекті – одне з важливих завдань, оскільки уможливорює розкриття особливостей процесу та динаміки розвитку кларнета як сольного інструмента у національній культурі.

Українські вчені не оминають фактів появи українських кларнетових композицій у фундаментальних історичних виданнях. Лише частково український кларнетовий репертуар ХХ ст. фігурує в роботах українських дослідників кларнетового виконавства В. Буркацького, Ю. Вовка, В. Носова. Окремі аналітичні розвідки стосовно українських кларнетових композицій знаходимо в монографічних дослідженнях творчості Є. Станковича (О. Зінкевич, Г. Луніна), В. Гомоляки (Ю. Щириця), Л. Колодуба (К. Біла), В. Губаренка (І. Драч) та ін., де вони розглядаються насамперед з точки зору стильових аспектів, проте, якщо історичні віхи розвитку української кларнетової музики до ХХ ст. були висвітлені в роботах В. Богданова, Ю. Громченка, П. Круля, то саме минуле століття наразі не було апробоване в плані осмислення вітчизняного кларнетового репертуару.

Мета статті – відтворити історичну проекцію розвитку сольної кларнетової музики у творчості українських композиторів впродовж ХХ століття.

Кожне мистецьке явище має певну часову структурування у плані становлення – розвитку – розширення – стабілізації – найвищого підйому (апогею) і спаду. Не є винятком в контексті досліджуваної тематики і явище української кларнетової музики. Спостереження над цим феноменом виказують кілька стадій його існування, перший з яких – етап становлення доволі важко окреслити, адже адаптація тембру певного інструмента в культурі відбувається іноді дуже стрімко, а іноді рухається в досить повільній динаміці. Кларнет, який знайшов свої сфери побутування в народній та міській культурі, у професійній музиці українців долає досить цікавий та специфічний, порівняно з іншими інструментами, шлях. Перші зразки, окрім оркестрового та ансамблевого, сольного використання цього інструменту знаходимо в небагаточисленних зразках ще ХІХ століття. Тут слід назвати перший український Концерт для кларнета Івана Лозинського (1831 рік). Проте майже на півстоліття кларнет, активно побутуючи у типових складах симфонічного, духового, іноді камерного оркестрів, практично відсутній у практиці українських композиторів як сольний. Але саме сольний вираз тембрального начала і є тим визначальним

показником щодо повнокровного функціонування цієї тембрової одиниці в композиторській практиці. Навдивовижу популярний у широких любительських колах аматорів цей інструмент привертав до себе увагу не лише з точки зору власне музикування, але специфіка його тембру возвелася в ранг естетичних загальнонаціонального порядку категорій, висвітлених крізь призму національної поетики – «Сонячні кларнети» Павла Тичини. Розвивалося і фахове кларнетове виконавство. Однак становлення тембральної індивідуальності кларнета у всіх її багатогранних вимірах, насамперед через охоплення спектра провідних типових інструментальних жанрів, відбувалося в ХХ столітті вкрай повільно. Якщо відправною точкою вважати нововіднайдену першу українську кларнетову композицію – «Маленьку баладу» Федора Якименка для кларнета і фортепіано (1902 р.), написану у Петербурзі композитором українського походження, то експлуатація кларнета як сольного інструменту простягається аж до 70-х років – появи першого українського Концерту для кларнета з оркестром Вадима Гомоляки (1970–1979 р.). Етап становлення тембральної індивідуальності проходить не лише шляхом освоєння різноманітних жанрів для концертного чи камерного виконання, але створення відповідної дидактично-технічної бази – етюди, вправи тощо, педагогічного репертуару. Незрозумілим залишається той факт, що до кларнета як сольного інструмента українські композитори звертаються вкрай рідко, зрештою, як і до інших дерев'яних духових. Анатолій Калениченко в розділі «Камерно-інструментальні ансамблі» в «Історії української музики» вказує дуже мало композицій створених впродовж 20–30-х років для кларнета, відзначаючи «Поему» Олександра Зноско-Боровського (1928 р.) для кларнета і фортепіано, а також його Дует для двох кларнетів [6, с. 277]. В ансамблевому жанрі назвемо дві Сюїти для мішаних складів з участю кларнета Віктора Томіліна, камерно-інструментальні ансамблі для дерев'яних духових Людмили Ярошевської (Сюїта «Маленький Мук»), Олександра Левича («Скерцо»). В 1939 р. Борис Лятошинський створює цикл для дерев'яних духових і фортепіано, серед яких є «Вальс» з соло кларнета. У цьому ж році Михайло Скорульський пише «Етюди» для кларнета. Слід зазначити, що цей період освоєння, стабілізації кларнета як сольного інструмента в українській музиці проходить доволі довгий шлях. Якщо зважити на жанрову апробацію інструмента, то, безперечно, починаючи від невеликих п'єс, інших камерно-інструментальних жанрів (Балада, Поема, Рапсодія, Соната, Сюїта, Варіації тощо), увінчати утвердження певного інструмента на видноколі національної культури, як правило, покликаний жанр Концерту. Такий твір в українській музиці з'являється в творчості Вадима Гомоляки аж в 1970 р., хоч попередньо, ще у 1949 р., ним була створена симфонічна Рапсодія для кларнета і симфонічного оркестру. З огляду на невелику кількість автентичних кларнетових композицій великою популярністю користувалися в українських кларнетистів і переклади для кларнета з інших інструментів (важливо зауважити, що кларнет здатен у своїх можливостях позмагатися зі скрипкою), що уможливило значне розширення образно-художньої динаміки та освоєння цього тембру в індивідуальній вимірності.

Одним з перших українських кларнетових творів 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» [5, с. 215]. Ноти були загублені, та авторові статті вдалося відшукати їх у бібліотеці в Берліні та виконати цей твір [10].

Кілька композицій для кларнета належить перу класика української музики Левкові Ревуцькому. Це перекладні авторські варіанти та автентичний цикл «Узбецькі пісні» для кларнета і фортепіано (1943 р.), написані Л. Ревуцьким в далекій евакуації під час війни. До кларнетних композицій належать «Прелюд» *Des-dur*, «Вальс» *B-dur*, «Інтермеццо» *Es-dur* для кларнета і фортепіано.

Зверталися до написання кларнетових п'єс, розширюючи жанрову палітру, й інші українські композитори: Юрій Щуровський («Угорський танець», «Романс», «Колискова»), Микола Дремлюга («Лірична пісня»), Віталій Кирейко («Урочистий спів», «Етюд»), Андрій Штогаренко з Дмитром Клебановим («Пісня»), Костянтин Скороход («Слов'янський танець»),

Тамара Попатенко («Скерцо»), Рудольф Свірський («Канцона»), твори яких на довгий час становили основу українського кларнетового репертуару.

У 1949 р. з'являється перший твір для кларнета з оркестром – «Рапсодія» Вадима Гомоляки, яка знаменувала вихід інструмента в якості соліста на симфонічну естраду. Танцювальна стихія як спосіб вираження національної сутності є питомою рисою творчості В. Гомоляки. Крізь призму танцю композитор подає власні роздуми, мандрівні спостереження і враження від культур близьких та віддалених народів, наче зіставляє власне «Я» та мистецьку оригінальність іншого народу. Серед інструментальних композицій митця є чимало творів, які презентують національну тематику і танцювальність, серед них – симфонічні картини і цикли «В Молдавії», «В Іспанії», «Чотири французькі танці», «Східні мініатюри». Питомими рисами цього типу композиції стають картинно-імпресіоністичний звукопис, пронизаний фольклорними інтонаціями, вживання і переосмислення народних танцювальних мелодій та мелозворотів, інструменталізму, гармонічно-ладове і темброве нюансування. Яскравим взірцем авторського трактування національно-характерної танцювальності є «Рапсодія», яка написана 1949 р. і подана останньою частиною своєрідного циклу симфонічних картин «5 танців народів СРСР». У «Рапсодії» сфокусовані спостереження композитора за позаукраїнським фольклором у його інтонаційно-ритмічній, ладово-гармонічній, тембровій індивідуальності.

Рапсодія за своїми джерелами та змістовим наповненням є жанром, тісно пов'язаним із певними національними джерелами, з іншого боку – передбачає вільно-імпровізаційне оперування контрастним музичним матеріалом. Так і в цій композиції драматургійні та стилістичні засоби продиктовані природою румунських та молдавських фольклорних пісенних і хореографічних жанрів: дойни – пісенної чи інструментальної композиції вільно-імпровізаційного характеру, позначеної орнаментованим мелодизмом і примхливою ритмікою, чергуванням повільних та швидких розділів (інструментальну дойну виконувала флуєра, чімпое, нае – народні варіанти духових інструментів, або скрипка), та хори – весільного хороводу, який міг виконуватися повільно лише дівчатам чи у стрімкому темпі. Так, цим твором завдяки яскравій концертно-віртуозній спрямованості В. Гомоляка знаменує в українській музиці ХХ ст. початок концертно-сольної «кар'єри» кларнета.

В. Гомоляці належить і перший Концерт для кларнета в ХХ столітті (1970 р. – перша редакція, 1978 – друга), який виник в серії циклу концертів для всіх духових інструментів, задум їх написання композитор реалізовував майже вісім років. Як зазначає Олексій Щириця, «в наші часи це починання більш ніж значне, і здійснити його може людина, для якої б воно стало справою життя. Саме так і розумів цю ідею композитор...Відправною точкою була відсутність національного репертуару у концертуючих виконавців, переважно духовиків, нагальна потреба в нових, свіжих творах великої форми, де б розкрилися сучасні можливості для інструментів. Іншим творчим імпульсом можна вважати знайомство Вадима Гомоляки з циклом Пауля Гіндеміта «Kammermusik», до якого серед восьми творів увійшло вісім концертів для солюючих інструментів» [12, с. 36]. Та все ж, за словами О. Щириці, «українського композитора приваблювала ідея створення галереї концертів романтичного характеру з усією атрибутикою цього жанру. А втім, Вадим Гомоляка досить вільно трактував концертну форму, надаючи їй рис поемності» [12, с. 37].

Так, Кларнетовий концерт *c-moll* починається одразу розлогою сольною Каденцією *Moderato*, в якій звучить задумлива зосереджена тема, однак викладена тріолями четвертними, а далі вісімками нагадує хвилі, погойдування, неначе видозмінене шевченківське «думи мої, думи мої», а гра міноро-мажору надає темі біладової невизначеності. На швидкому прискоренні та поступовому сходженні мелодичної лінії з малої до другої октави композитор приходить до другої фази Початкової Каденції – віртуозного пасажоподібного *allegro*, яке стрімко низхідними ламаними лініями опускається до первісного *Moderato*, яким і продовжується повільний похмурий Вступ (1–25 тт.). На тлі утриманих мінорних скупих вузького амбітусу баркарольних коливань оркестру (розмір 6/8) кларнет веде свій співучий монолог то зливаючись, то розходячись з тотальним трійковим рухом оркестру, бази якого проте рухаються витриманими четвертинами порожнистих інтервальних послідовностей.

Сонатне allegro (26-91 тт.) знаменується різкою зміною динаміки – *f* та віртуозним рухом тріолями у солюючого кларнета на тлі дисонансних, гострих ударів-акордів оркестру, які поступово формують на *ff* героїко-закличну тему, переобтяжену однак хроматизованими співзвуччями, які скандуються щораз з більшою силою оркестром, натомість як кларнет розвиває неймовірно напружену та імпульсивну мелодичну, пронизану пасажами, лінію, яка доходить у партії кларнета до «ре» другої октави. Ця драматична гонитва завершується кульмінацією початкової теми кларнета, яку тутійно на *ff* проводить оркестр, переводячи події через трійковий 4-тактовий пасаж до нового розділу – сфери побічної партії – Andante (93–113 тт.).

Плавну наспівну мелодію в дусі масових ліричних радянських пісень (відчуваються елементи російської «Коробочки») проводить оркестр, на тлі якого кларнет «вимальовує» хвилеподібні пасажі, творячи своєрідний романтично-піднесений підголосок. Проходячи в тональності II ступеня – соль мінорі, П.П. збагачується відхиленнями у F, A, E-dur, повертаючись в мінорну бемольну сферу, а підголосок кларнета тепер на фоні акордово-фігуративної пульсації оркестру набирає рис теми, яку доспіває-доводить після соло кларнета струнна група.

Повертаючись в динаміку allegro (114–191 тт.), композитор знаменує початок розробки, яка знову набирає рис гостро-драматичної напруженості. Велика оркестрова інтерлюдія неначе живописує картину битви (тремоло оркестру, войовничі пунктирні інтонації, гучна динаміка – *ff*). Все це знаменує драматичний вступ, після якого вступає, продовжуючи нагнітати напругу, соло кларнета, приходячи до героїко-гімнічного проведення початкової теми концерту. Композитор драматизує ситуацію, частково спотворюючи (хроматизуючи) тему, яка загрозливо звучить у міді, в той час як солюючий кларнет хроматичним пасажем здобуває нову вершину – «фа» третьої октави.

Користуючись прийомом дзеркальної репризи, автор повертається до ліричного Andante в c-moll (192-207 тт.), надаючи сфері П.П. рис гострої експресивності. Наступна фаза allegro (208–242 тт.) суміщає риси динамічної репризи, яка межує з віртуозною кодою. Зміна розміру на квадратні 2/4, віртуозні хроматизовані блискавичні пасажі кларнета на тлі все зростаючої динаміки створюють переможний, апофеозний фінал частини, який завершується в одноіменному До мажорі.

II частина Концерту Andante сповнена пісенними інтонаціями (вчувається українська авторська романсова лірика першої половини XX століття, особливо пісні П. Майбороди), лірично-натхненна, прониклива. Вона будується на чотириразовому проведенні розгорненої пісенної теми, що нагадує пісенно-куплетну форму. М'який, ненав'язливий делікатний супровід оркестру підкреслює гнучку і виразну співучу кантилену солюючого кларнета.

Найбільш розгорнена та яскрава Третя – остання частина Концерту, яка містить в собі і функції Скерцо, і віртуозного Фіналу. В. Гомоляка обирає для цієї частини тему з відчутними рисами мелодико-інтонаційної та ритмічної будови гострого динамічного аркана. Підкреслює народний колорит і використання думного ладу з четвертим підвищенням шаблем. Гостра моторна тема відіграє в цілому роль рефрену в рондальній структурі, епізодами якого стають плавні просвітлені танцювальні розділи (відхилення в Фа мажор). Однак, згущуючи напругу, композитор постійно повертається в сферу напруженої моторики, де неначе змагаються у впарвності соліст та гурт у груповому бойовому чоловічому танку, обігруючи провідний мотив у різноманітних ефектних варіантах, повз які пролинають відголоси танцювально-жартівливих українських пісень з яскраво підкресленою синкопованою ритмікою. Відпочинком серед стихії танцювальності стає чергове (третє за рахунком) Andante, вирішене в До мажорі (145–186 тт.). Цей ліричний епізод – особливо проникливий – це один з багатьох київських вальсів, чудові мелодії яких і досі чарують своєю невіддільною щирістю і простотою. Вертаючись знову в сферу динаміки, танцювальність набирає поступального маршово-індустріального характеру, розгін якого проте приходить до болючого драматичного зриву, на гребені якого вступає сольною Каденцією кларнет. Це болючий натхненний роздум-монолог рубатно-епічного характеру, який закінчується глибоким внутрішньо-зосередженим співом солюючого кларнета – Lento, де переспівується тема аркана з трагедійним підвищенням думним шаблем та дорійським нахилом, зрештою появляється і фрїгійський мінор – понижений II ступінь, що поглиблює драматичну канву Концерту, закодексовану ще у початковому Вступі.

За принципом концентричної рондальності композитор знову повертає музичний розвиток в активну цілеспрямовану енергійну сферу, де замість танцю формуються маршоподібні інтонації, які однак поглинаються вихором танцювальної стихії, проводячи тему аркана в розширенні оркестром, на тлі якого виблискують пасажі сонячного До мажорного кларнета.

Таким чином, з появою концертних жанрів стадію формування тембральної індивідуальності кларнета завершено, враховуючи, що до 70-х років у кларнетову музику зробили свій внесок і інші українські композитори. Насамперед це композитори-виконавці, тобто ті, друга спеціальність яких є виконавство чи педагогіка (Володимир Носов, Іван Оленчик) або ж відзначаються досконалим фаховим володінням цього інструмента (Левко Колодуб). Оминемо розгляд появи суто технологічних збірників вправ для кларнетистів Михайла Скорульського, Степана Ригіна, Аркадія Гурфінкеля, Зеновія Буркацького, оскільки їхнє технічне спрямування очевидне. Звертаючись до творчості кларнетистів Володимира Носова та Івана Оленчика, необхідно підкреслити, що саме на їхньому прикладі спостерігаємо два центробіжні вектори – створення виконавсько-технічної бази для українських кларнетистів (цикли художніх етюдів) та написання концертних художніх творів («Гуцульський триптих», «Пісня Довбуша» Володимира Носова, Концерт для кларнета з оркестром Івана Оленчика). В їхній творчості превалюють попри високу художню цінність та яскраве композиторське обдарування насамперед досконале відчуття етимології та виразово-технічної сфери кларнета. Цікавою є також творчість українського композитора-кларнетиста Івана Оленчика, цикл Етюдів-каприсів якого користується незмінною популярністю серед вітчизняних виконавців, зокрема його концерт.

Чуття оркестрових тембрів і щедre використання виразових можливостей духових інструментів, насамперед кларнета – провідна риса композиторського почерку Левка Колодуба. Вони стали яскраво відчутні вже у студентських творах – «Пісні» і «Танці» для кларнета з оркестром. Адже Левко Миколайович навчався у Харківській десятирічці по класу кларнета. Композиторські спроби учня десятирічки зацікавили професора Харківської консерваторії Михайла Тица, який радо консультував молодого композитора. У 1949 р. – Л. Колодуб вступає на історико-теоретичний та композиторський факультети Харківської консерваторії, продовжуючи водночас заняття у класі кларнета.

У творчому доробку композитора спостерігаємо чи не найоб'ємніший масив творів для кларнета найрізноманітніших жанрів в українській музиці. Очевидно, це пов'язане з другою спеціальністю Л. Колодуба – він фаховий кларнетист, який досконало володіє інструментом, практично знаючи всі тонкощі не лише виконавського порядку, але «розуміє інструмент з-середини», тобто, виступає як композитор-практик. Попри те, що кларнет займає визначне місце в розмаїтій жанровій палітрі (сценічних, симфонічних творах, концертах і т.ін.) Л. Колодуба, цей інструмент знайшов своє втілення й в індивідуальному ракурсі – як сольний, солюючий та ансамблевий. Так, у творчості композитора виділяються наступні жанрові різновиди:

– концерти: 3 концерти для кларнета: Перший – для кларнета і камерного оркестру 1995 року, Другий – для кларнета і камерного оркестру 2004 року в трьох частинах (Sinfonia, Aria, Burleska), Третій – для кларнета і струнних у трьох частинах;

– твори концертного типу – «Поема» для кларнета та симфонічного оркестру, «Слов'янське капричіо» для кларнета та оркестру;

– твори для кларнета соло – «Українські витинанки» для кларнета соло (переклад автора 1998 р.);

– твори для кларнета і фортепіано – «Ескіз в молдавському стилі», «Сказання», «Танець» для кларнета і фортепіано (1948 р.), «Троїсті музики», «Гавот» для кларнета in B та фортепіано з сюїти «Танці старої Європи»;

– камерні ансамблі – Тріо- соната для скрипки, кларнета та органа (ф-но) – 2001 року. Слід наголосити, що велика кількість камерної ансамлевої музики, створеної Л. Колодубом викликає зацікавлення щодо досліджуваної тематики і як в аспекті одностембрових ансамблів, і в різноманітних поєднаннях: вище названа Тріо-соната, «Ескіз в молдавському стилі» для солюючої групи кларнетів та оркестру; Концертино (1995–1996 рр.), «Романтична прелюдія» для 4-ох кларнетів, для такого ж складу написані 4 п'єси з «Дитячого альбому»; «Інтермеццо»

для 5-ти кларнетів та бас-кларнета (фагота), «Un peu d'impression» для 5-ти кларнетів та бас-кларнета, «Вечір в Карпатах» для 5-ти кларнетів, бас-кларнета та ударних.

Остання позиція підкреслює велику зацікавленість автора у сфері пошуків нових якостей кларнетового тембру. Характерними ознаками творів, які за своїм складом і жанром належать до різних видів інструментальної музики: монодичний твір для інструмента соло («Українські витинанки»), п'єса для кларнета та фортепіано («Гавот», «Танець»), камерно-інструментальні жанри: кларнетно-скрипкове фортепіанне тріо («Троїсті музики»), концертно-естрадні жанри («Поєма» для кларнета і симфонічного оркестру, Концерти для кларнета з оркестром). Відзначимо, що у кожній з жанрово-видових груп виявлено характерні ознаки, властиві виконанню того чи іншого виду інструментальної музики.

Творчість Л. Колодуба припадає на другу половину ХХ ст. Цей етап в українській музичній культурі знаменується творчістю авангардистів композиторів-шістдесятників, візуальне поле вирішення багатьох естетично-мистецьких проблем вийшло на зовсім нові параметри. Не є винятком і бачення та оперування тембрами, які трактуються композиторами цього покоління в нових несподіваних ракурсах. Споглядаючи на світові музичні процеси та естетичне підложжя нових композиторських технік, де однією з провідних стає саме темброве – сонорна техніка (Є. Денісов, Ф. Караєв, Л. Грабовський), українські композитори зуміли розвинути, спираючись зокрема на національні темброво-інструментальні архетипи дуже давньої традиційної культури, своєрідні неповторні естетичні концепції саме кларнетового звучання. Варто зазначити, що порівняно з попередніми історичними періодами розвитку української музики, саме творчість композиторів 60-х років, яка триває донині, дає багату палітру різноманітних форм та жанрів кларнетової музики. У творчості Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського, Віталія Губаренка, Івана Карабиця представлено лише по одному сольному твору, а проте суть естетичного бачення кларнетного тембру набуває у них дуже індивідуального, знаково-сутнісного значення. Безперечно, що кларнет є невід'ємною часткою їхньої симфонічної та ансамблевої музики, але в їхній творчості присутні і сольні кларнетові композиції. Так, у Леоніда Грабовського це «Глас II, заупокійний» (пам'яті Д. Шостаковича) для бас-кларнета соло (1994); у Валентина Сильвестрова – «Містеріозо» для кларнета соло (1996), у Івана Карабиця – блискуча концертна п'єса для кларнета і фортепіано «Диско-хоровод», Віталія Губаренка – «Арія» для кларнета та камерного оркестру. Значно більше уваги приділив кларнета Валентин Бібік. Він автор «Концерту-симфонії» для кларнета і оркестру (1994), Сонати для кларнета і фортепіано (2004) та твору для кларнета соло «Музика нічного міста», а також Квінтету для дерев'яних духових.

Проте найбільш плідним та прогресивним у експлуатації кларнетового звучання сміливо можна визнати Євгена Станковича. В різноманітній жанровій палітрі композитора музика для кларнета представлена кількома сольними творами, цей інструмент посідає вагоме місце в камерно-ансамблевій музиці, також і в оркестровій. Назвемо провідні композиції Є. Станковича: «Монолог» та Соната для кларнета соло (1996), «Гра над прірвою» – концерт для кларнета соло (1996), яким передує Камерна симфонія № 5 для кларнета і струнних (1995). В ансамблевих творах кларнет знайшов своє яскраве втілення у творах 1993 року – Мікросимфоніях «Музика для небесних музикантів» для квінтету духових (1993) та в творі «Що сталося в тиші після відлуння» для шести виконавців (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні) (1993). До кларнетного року (1996) належить також тріо з поетичною назвою «Квітучий сад і яблука, що падають у воду» для кларнета, віолончелі і фортепіано (1996).

Глибоким драматизмом, навіть гіперекспресивністю відрізняються два твори композитора для сольного кларнета, написані в 1996 р. «Монолог» та «Sonata per clarinetto in B» соло Євгена Станковича. Звертаючись до цього жанру, Є. Станкович обирає кларнет, який здатен втілити драматичну концепцію своєрідної «монологічної самотності» (майже всуціль бемольна тканина звуків, ритмо-інтанаційний комплекс виразових засобів, оперування знаково-семантичними дисонансними одиницями) в поєднанні з тембральними особливостями інструмента дозволяють втілити цю художню ідею. У «Сонаті для кларнета соло» композитор продовжує розвиток ідей, закладених у «Монологі», проте користується новими виражальними тембровими особливостями інструмента, задіюючи його багатий технічний арсенал (блискуча

штрихова техніка надає тематичним первісткам індивідуального забарвлення та глибинного семантичного значення). До знакових компонентів Сонати належать такі етнічно-фольклорні елементи, як імітація звучання трембіт з глісандовими з'їздами («ридання трембіт») та принципів інструментального плачу, що нагадує «смертельну тугу» (завивання дідиків чи флюяр, які імітують людське голосіння).

Не випадково, наступним твором для кларнета соло у творчості Є. Станковича стане Концерт з програмною назвою «Гра над прірвою» для кларнета соло, в якому він розвине ідеї, закладені в Камерній симфонії для кларнета і струнних «Таємні поклики», Монолозі та Сонаті для кларнета соло. Написаний у 1986 р. (цей твір заключний), третій акт «кларнетової драми», яку український композитор розіграє одним з небагатьох наймістичніших і найдосконаліших та найбагатших інструментальних тембрів. Сольні концерти для кларнета – явище рідкісне і в світовій музичній практиці (за даними лексикону кларнетової музики ХХ століття немає жодного концерту для кларнета соло [13]), в українській музиці воно зустрічається вперше.

Ці твори репрезентують своєрідну тембральну трактовку інструмента крізь призму фольклорної традиції, адже автентика тут виступає на сонорно-смысловому рівні, виходячи в сфери глибинної надекспресії. Автор вживає кларнет в зовсім непритаманній йому іпостасі, свідомо спотворюючи звук неспинним стакатним пульсаром, вживанням ненормативної аплікатури, балансуванням на межі шепоту і крику, досягаючи своєрідних тембральних та динамічних ефектів. У цілому це філософсько-концептуальні полотна з властивим для Є. Станковича експресіоністично-драматичним переосмисленням лірики. Епізодично зринають характерні ефекти трембітання (причому в крещендууючій або декрещендууючій динаміці), коротко обрамляючи більші розділи форми. Драматичний накал, умисне спотворення звучання інструмента, дисонансна тонікальність, яка виявляється на всіх параметрах драматургії, адже навіть характерні «пташині трелі» (прерогатива семантичних кодів духових інструментів) звучать як спотворене щebetання – і мимоволі зринає глобальна проблема екології, яку піднімає Є. Станкович у багатьох своїх творах («Музика рудого лісу», «Симфонія Ligica», «Чорна елегія») [8].

Кларнетове звучання приваблює й українських композиторів, творчість яких припадає на 80–90-ті роки ХХ століття, простягаючись у ХХІ століття, яке вже принесло нові і цікаві плоди у сфері кларнетової музики на національному терені. Саме композитори цієї доби, використовуючи усі знаково-семантичні та усталені естетико-художні аспекти трактування кларнета, приходять у своїй творчості до метаморфоз звучання та дуже специфічного трактування цього інструмента. Філософська концептуальність творчості композиторів цієї плеяди відводить кларнетовому звучанню особливе місце. Апробуючи та вносячи своєрідне композиторське слово в уже закодексовані жанри – сольний концерт чи сонату, вони проте зовсім по-новому не лише прочитують ці жанри, надаючи їм нових характеристичних рис та ознак, але й стають творцями нових жанрових різновидів. Оволодіння технікою сонорики приносить свої несподівані та цікаві результати й у кларнетову музику.

Богдана Фроляк, окрім того, що стала авторкою цікавого і неординарного Кларнетового концерту, має у своєму творчому доробку такі композиції для кларнета, як «Мольфар», Дуети для двох кларнетів. Особливу увагу приділяє кларнета у своїй творчості Олександр Щетинський. Філософсько-медитативний стрій його музики викликає відповідне прочитання тембральної суті інструментів. Кларнет став для О. Щетинського одним з інтенсивних виразників образно-ідейних ідіом творчості. В його доробку є і Концерт для кларнета і камерного оркестру, кілька програмних опусів для кларнета соло, наприклад, «Двоє...паралельно...окремо?». Найбільш радикальною та авангардовою, несподівано винахідливою аж до еквілібристики постає у сфері тембральних експериментів творчість Володимира Рунчака¹. «Композитор-навпаки» – В. Рунчак часто прагне побудувати свої твори на засадах заперечення, протиставлення і навіть антагонізму до традиційно загальноприйнятих норм. Такий радикальний шлях до освоєння власного музичного простору дає часами несподівані, навіть шокуючі результати. Вивертаючи зсередини, навиворіт, з протилежного

¹ Тут варто зазначити, що В. Рунчак пройшов школу одного з провідних тембологів ХХ ст. – Є. Денисова.

боку В. Рунчак проводить свої сонорно-тембральні пошуки. Кларнет виявився далеко не винятком на цьому «мінному полі». Три «Анти-сонати» для кларнета і фортепіано засвідчують опротестування не лише самої сонатності як способу мислення, але відбувається не менш радикальна мутація і з тембром кларнета.

У природно-традиційному середовищі, до якого століттями звикала людина, у світі сталих архетипів один з найбільш потужних його виявів так званої найближчої дистанції є побутове щоденне життя. Так, Тарас Яценко у циклі для кларнета та фортепіано «Ностальгія» виражає засобами джазово-естрадного компонента щемні почуття крізь призму цілої галереї легендарних знакових постатей минулого століття (Інтродукція – для Іріс Жульєни Жель; Фокстрот – пам'яті Бенні Гудмена; Арія – Сабіна Маср; Самба – Пеле). Цей цикл є свого роду сьютою-епітафією з підкресленим ліричним модусом.

Отже, українська кларнетова музика в другій половині ХХ століття набирає щораз ширше та більше різноманітних композиторських втілень, формуючи специфічний тембральний звукообраз кларнетового звучання, відкриваючи при тім нові перспективи для цього інструмента в майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берегова О. Інструментальна творчість Л. Колодуба в контексті сучасних художньо-комунікативних процесів / О. Берегова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 50. – С. 205–212.
2. Біла К. Деякі аспекти втілення індивідуальної художньої логіки в межах академічних засад жанрово-стильової моделі інструментального концерту / Катерина Біла // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 50. – С. 213–221.
3. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста : Автореферат дис... канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 – муз. мистецтво / З. Буркацький. – Одеса, 2004. – 16 с.
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. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : Монографія / І. Драч. – Суми : ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 228 с.
6. Історія української музики ; [ред. М. Загайкевич]. – Т. 4. – 1917–1944. – Київ : Наукова думка, 1992. – С. 277.
7. Костюк О. Г., Калениченко А. П. Камерно-інструментальна музика / О. Костюк, А. Калениченко // Історія української музики ; [ред. С. Грица, М. Загайкевич, А. Калениченко]. – Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – Київ : Наукова думка, 1990. – С. 235–273.
8. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича / Ганна Луніна // Євген Станкович. Камерні симфонії (п'ята, сьома, дев'ята). Партитура. – К. : «Музична Україна», 2002. – С. 4–5.
9. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довідник / Антон Муха. – Київ : Музична Україна, 2004. – 352 с.
10. Назар Л. «Маленька балада» Ф. Якименка – перший кларнетовий твір в українській музиці ХХ століття / Л. Назар, В. Борецький // Наукові збірки ЛНМА імені М. Лисенка. «Музикознавчі студії» : Збірник статей. – Вип. 26. – Львів : ЗУКЦ, 2012. – С. 102–117.
11. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст. : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури / Марина Северинова. – Київ, 2002. – 19 с.
12. Щириця Ю. Вадим Гомоляка / Ю. Щириця. – Київ, 1982. – 97 с.
13. Brixel E. Klarinette – Bibliographie. – 1. Aufl. / E. Brixel. – Locarno–Amsterdam : Wilhelmshaven : Heinrichshofen Verlag, 1977. – 493 s.