

РОСТИСЛАВ ЮНИК

ORCID iD: 0009-0004-3083-2147

аспірант кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

(Львів, Україна)

rostyk5228@gmail.com

ЖАНРОВА СЕМАНТИКА В «SUITE NOSTALGIQUE»**ДЛЯ КЛАРНЕТА І ФОРТЕПІАНО ТАРАСА ЯЩЕНКА**

Проаналізовано місце композицій для кларнета соло та ансамблів за участю кларнета як одиничних зразків у творчості українських композиторів. Охарактеризовано перспективу дослідження цих творів з огляду на трактування виразових можливостей інструменту. З'ясовано потенціал кларнета в контексті камерно-ансамблевого музикування, жанрових інновацій та творчого експерименту. Визначено, що новизна дослідження полягає у виокремленні семантики камерно-духових ансамблів як самостійної наукової проблеми в умовах зростаючої кількості відповідних творів. Розглянуто взаємозумовленість жанрово-семантичних та виразових чинників на прикладі сюїти «Suite Nostalgique» Т. Яценка — твору з присвятами та рисами програмності. Простежено взаємозв'язок інспірації авторських присвят і втілень тембральної специфіки звучання кларнета. Обґрунтовано доцільність використання різноманітних методів у дослідженні: теоретичного — для вивчення концептуальних засад творчої діяльності українських композиторів і виконавців, ретроспективного та структурно-системного — для аналізу джерел і нотного матеріалу, історичного — для висвітлення традицій кларнетового виконавства та засад композиторської творчості для кларнетових ансамблів. Висвітлено особливості стилістичних бачень автора стосовно побудови сюїти як полістилістичної композиційної форми з необароковими рисами. Розкрито зв'язок між жанровими ознаками, виконавсько-виразовими засобами і особистісними присвятами в кожній частині сюїти. Доведено значимість подальших музикознавчих праць у напрямі дослідження жанрової семантики, тембрових особливостей кларнета, стильових виявів та відповідних виконавських прийомів у камерних ансамблях дерев'яних духових інструментів в українській та європейській музиці.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, духові ансамблі, українська музика, кларнетові композиції, музична семантика, жанр, полістилістика, тембральність.

Постановка проблеми... Композиції, призначені для виконання на кларнеті соло або із його застосуванням в ансамблевому складі, становлять поодинокі зразки у творчості українських композиторів. Попри це, вони являють собою надзвичайно перспективну сферу для наукового осмислення з точки зору трактування виразових можливостей інструменту, виявлення його потенціалу в контексті камерно-ансамблевого музикування, а також аналізу

стилістичних та жанрових особливостей, проявів творчого художнього експерименту.

У контексті зростаючої кількості музикознавчих праць в галузі українського «кларнетового мистецтва» (зокрема, праць З. Буркацького, В. Борецького, Р. Вовка, М. Тиновського, І. Проціва), все ж залишається недослідженим аспект семантики камерно-духових ансамблів. Цей напрям ще не набув статусу самостійної наукової проблеми, хоча саме він здатен суттєво поглибити розуміння жанрових і виразових особливостей сучасної української камерної музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Аспекти теорії жанру та жанрової семантики в творчості українських композиторів є темою, яка активно розробляється в українському музикознавстві. Провідне місце у цьому векторі досліджень належить працям, присвяченим загально-теоретичним питанням, структуризації і типологізації засад наукового пошуку (О. Козаренко, 2000; І. Коханик, 2004; О. Коменда, 2016; О. Самойленко, 2002; С. Шип, 2002 та ін). Найбільшою мірою ці категорії розглядаються на матеріалі духовної творчості (О. Александрова, 1997; А. Єфіменко, 2005; А. Каменєва, 2019) та на прикладі доробку Михайла Шуха та Валентина Сильвестрова (О. Овсяннікова-Трель, 2021; С. Коробецька, 2007; О. Комаровська, 2014; Т. Строгаль, 2019; О. Хоружа, 2019; І. Мринська, 2019; І. Жуковська, 2019 та ін.). Вказана тематика на прикладі камерно-інструментальної, фортепіанної і струнно-ансамблевої творчості розкрита лише Сунь Пейянь (2019), А. Кравченко (2021) та Л. Повзун (2016).

Мета дослідження полягає у виявленні жанрової семантики в «*Suite Nostalgique*» для кларнета і фортепіано Тараса Яценка з урахуванням програмності і дедикацій її окремих частин.

Для досягнення окресленої мети постають такі **завдання**:

1) розглянути прояви семантики жанру як на рівні цілого твору «*Suite Nostalgique*» для кларнета і фортепіано Тараса Яценка, так і в окремих частинах;

2) виявити особливості жанрової семантики в окремих частинах означеного твору з ідентифікацією програмних елементів та художніх образів;

3) проаналізувати інспірації, пов'язані з дедикаціями, як джерела жанрово-виразового наповнення з окресленням їх впливу на змістовну багатогранність композиції досліджуваного твору;

4) охарактеризувати особливості звучання кларнета крізь призму взаємозв'язку між тембральним забарвленням та програмною складовою «Suite Nostalgique» Тараса Ященка.

Виклад основного матеріалу дослідження... Сюїтний цикл програмного типу яскраво представляє твір «Suite Nostalgique» Тараса Ященка, створений автором для кларнету та фортепіано. Композитор — уродженець Києва, випускник київського державного музичного училища імені Р. Глієра (1978–1982, клас фортепіано — Лідії Щур) та Київської державної консерваторії (клас композиції — Івана Карабиця). Музикант отримав ґрунтовну фахову освіту та глибокі знання: опановував гармонію під орудою Мирослава Скорика, оркестровку — під керівництвом Левка Колодуба, майстерність з контрапункту — Геннадія Ляшенка, музичні форми вивчав у класі професора Юрія Іщенка, а як піаніст вдосконалювався у класі Михайла Степаненка.

Композиторська діяльність Тараса Ященка, яка розпочалась у дуже ранньому віці (у віці шести років), демонструє стабільне звертання митця до різнотипних ансамблевих складів (тріо «Гобелен» для альт-саксофона, цимбалів і фортепіано, композиція «Прощальна» для дев'яти мідних духових інструментів, синтезаторів і ударних, тріо «Пісні любові» для сопрано, скрипки, синтезатора/фортепіано). Особливо інтенсивними творчі пошуки у цьому напрямі стали в період проходження ним майстер-класів у вищій школі музики і театру в Мюнхені з композитором Дітером Акером (1993–1995). Твори, що з'явилися в період фахового вдосконалення, було записано у фонди Баварського радіо (*Bayerischer Rundfunk*, Німеччина — тріо «Пісні кохання» для сопрано, скрипки, синтезатора/фортепіано) та Українського національного

радіо (вокальний цикл «Франкові пісні», «Три поезії Івана Франка» для баса та фортепіано).

Неоціненний досвід практичного камерного музикування принесли митцеві гастрольні виступи у якості акомпаніатора низки солістів-виконавців (від 1996 року він виступав у Німеччині, Італії, Польщі, Нідерландах, Україні, Франції, Австрії). У 1999 році Тарас Ященко отримав посаду викладача в Університеті музики і театру в Мюнхені (*Hochschule für Musik und Theater*), де працював до останніх днів свого життя. Саме в цей період створені були такі його композиції як «*Suite Nostalgique*» для кларнета і фортепіано (2005) та «Старий Бахчисарай» для труби чи кларнета і фортепіано (2016) з присвятою пам'яті Івана Айвазовського.

Серед камерних ансамблів у творчому доробку Тараса Ященко особливе місце займає «*Suite Nostalgique*», що в 2005 році була записана автором на студії Баварського радіо у співпраці з кларнетистом Маркусом Шьоном (*Markus Schön*), а згодом у 2010 році — видана друком в Кельні (*Yachshenko, 2010*). Інтерес виконавців до твору залишається сталим. Зокрема, у 2017 році на відкритті автором VIII міжнародного конкурсу юних концертмейстерів «Амадей» у Харкові, заключну «Самбу» виконували Олександр Кривець (фортепіано) і Павло Кулішкін (кларнет), а у 2019 році студійний запис на CD здійснили кларнетист Петер Штоль (*Peter Stoll*) та піаністка Марія Дольницька (реліз відбувся в *Hart House*, Університет Торонто).

Згідно з положенням дослідника закономірностей музичної семантики Сергія Шипа щодо жанрів, «у теоретичному, науково-понятійному відбитті вони являють собою класи..., утворені на основі спільних ознак форми і змісту тексту музичних артефактів... та їх соціокультурного контексту (специфічні для даного виду теоретичних понять параметри)» (2002, с. 174). Таким чином «*Suite Nostalgique*» є зразком поєднання різнопланових стилістичних виявів як у матеріалі композиції, так і у аспекті кларнетового виконання, що пов'язано з історичними та жанровими особливостями кларнетової музики, а також відповідною до художнього задуму жанровою семантикою.

Програмність даного твору в цілому (як програмної сюїти) апелює до жанрової моделі композиції-hommage, усталеної у французькій камерній традиції — твору, що уособлює шанобливу присвяту, композиції на знак пам'яті чи данини поваги яскравим, знаковим особистостям (прикладом можуть послужити «*Hommage à Haydn*» Клода Дебюсі, «*Le Tombeau de Couperin*» Моріса Равеля, «*Hommage à Jean Gallon*» Моріса Дюрюфле, чи відповідні за стилістикою «*Hommage à Segovia Prelude*» Микити Кошкіна, «*Hommage à Grieg*» Альфреда Шнітке, прикладом в кларнетовій музиці може послужити композиція представника українського зарубіжжя — львівського митця-кларнетиста Євгена Оркіна «*Hommages á C. Nielsen, J. Francaix, O. Messiaen, I. Stravinsky, G. Gerschwin, B. Goodman, A. Piazzolla*» для кларнета соло та численні інші). У них відтворюються певні пізнавані риси творчої особистості чи її знакової творчості (якщо йдеться про присвяту музикантам), а отже вони суміщають функції мистецького та психологічного портрету і наділені установками на відтворення індивідуального стилю, сфери творчої діяльності, національної приналежності та епохи. Згідно тези, висловленої в дисертації Сунь Пейянь: «стилістичні складові мініатюри в її циклічних формах, стаючи елементами цілісного жанрового стилю, набувають семантичних функцій відновлення минулого в його особистісно-пережитих уявленнях. Особливістю семантичного тезаурусу жанру тут постає залучення наявних семантичних прототипів прикладних первинних жанрів, також тих стилістичних фігур вторинного жанрового матеріалу, що входять до пам'яті музики як одиниці її загально-мовленнєвого простору» (2019, с. 11).

Кожна з частин «*Suite Nostalgique*» Тараса Ященка має окреме жанрове визначення і особисту присвяту: перша частина «Інтродукція» («*Introducion*») — присвячена Айріс Джуліан Зелл (*Iris Juliane Zell*); друга частина «Фокстрот» — створена у пам'ять Бенні Гудмена (*in memory of Benny Goodman*); третя частина «Арія» — присвячена Сабіні Мейєр (*for Sabine Meyer*); четверта частина «Самба» — з присвятою Пеле (*for Pele — Edison Arantes do Nascimento*). Дві центральні частини присвячено концертуючим кларнетистам-

виконавцям академічного та естрадного напрямків, перша — скрипальці, а остання — легендарному бразильському футболісту Едсону Арантесу ду Насіменту, відомому в усьому світі як Пеле, однак тут репрезентованому через призму його пісенної творчості та музичних вподобань. Розглянемо принципи жанрової семантики, відштовхуючись від положення О. Коенди: «...варто розглядати жанр і як певну типологізовану одиницю музичної змісто-форми, що в результаті типологізування набуває певного сталого семантичного змісту, тобто як музичний знак» (2009, с. 135).

В основу побудови сюїти покладено структурні особливості побудови сольної інструментальної сонати доби бароко: повільний вступ, після якого слідує різножанрові швидкі частини, що відмінні завдяки своїй різнотипній танцювальній рухливості, та котрі розділені контрастом повільної кантилени. Кожна з частин витримана у іншому стильовому образі-втіленні певної епохи, з цікавим підходом авторського задуму, в якому за основу взято мистецькі вияви, що існують на межі академічної та позаакадемічної музики.

Перша частина «*Suite Nostalgique*» Тараса Яценка (Інтродукція, *Allegro*) демонструє поліпластовість партій виконавського ансамблю через поліметричне співвіднесення (кларнет — $3/4$, фортепіано — $11/8 = 4/8 + 3/8 + 4/8$) та тональну централізацію — у фортепіанному вступі задається *ре-бемоль мажор*, кларнетова тема, починаючись з альтерованих звуків, першою з тональних опор подає *мі-бемоль мінор*.

Однак, остинатний характер і тип фігураційного руху фортепіанного акомпанементу, кантиленно-декламаційна природа кларнетової партії, тонально-гармонічний план твору послужили засобами для романтизованої стилізації солоспіву «*Ave Maria*» Ф. Мендельсона на тлі прелюдії *до мажор* з першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Власне привнесення автора — це інструментальний тип мелодики, збагачений проінтонованою мелізматикою, хроматизацією й типовими для кларнету пасажами по ламаним акордам, а також пізньоромантичною альтерацією пізнаваних гармонічних послідовностей.

В середньому розділі першої частини, всупереч взятій за взірець молитви-монологу, виникає реєстровий діалог високих питальних і низьких ствердних мотивів. Тут також композитор включає у мистецьку гру чітко розмежовані функції акомпануючого фортепіано (надаючи йому виразне коротке мелодичне соло) і соліста — доручаючи йому в кульмінації на підходах до заключного кадансу дзеркально дублювати фігуративні формули фортепіано у вибагливому метрі 11/16 протягом 5-ти тактів.

Кода першої частини — послідовна стилізація барокового заключного звороту з витриманими тонічними нотами кларнетового соло й притаманними заключним побудовам цієї епохи затриманнями та прохідними нотами, повертає до діалогу стилів, закладеного твором Й. С. Баха — Ш. Гуно.

Окрім багаторівневого контрасту жанру, темпу (*Allegretto*), фактури, вихідної тональності (*до мажор*) друга частина «*Suite Nostalgique*» Тараса Яценка — «Фокстрот» (у пам'ять Бенні Гудмена) — привносить і різноплановий стильовий контраст. Окрім витонченої ретро-стилізації низки жанрів традиційного концертного розважального естрадно-джазового репертуару, митець підкреслює цим твором універсалізм творчої особистості одного з найвидатніших кларнетистів XX століття.

Вибір постаті не випадковий, оскільки в ній репрезентується певна рубіжність стильових орієнтирів. Будучи класиком джазового мистецтва Бенні Гудмен, успішно співпрацював з композиторами академічної сфери: з огляду на його виконавський потенціал було написано «Прелюдію, фугу і рифи» Л. Бернстайна, тріо «Контрасти» Б. Бартока, низку концертів А. Копленда, П. Гіндеміта, Д. Мійо.

Бенні Гудмен вважається основоположником жанру «свінг», проте в записах його численних альбомів з оркестрами та ансамблями, в яких Гудмен постає і як диригент, і як соліст, вагоме місце займають слоу-фокси і швидкі фокстроти (*quickstep*). Т. Яценко для своєї композиції орієнтиром обирає жанр квікстепу, оскільки в ньому діалогічність з піаністом, почергове змагання у віртуозності та майстерності імпровізації виявляються яскравіше. Знавці

доробку Б. Гудмена розпізнають тут алюзії на «*Sugar foot stomp*» чи «*Sing, sing, sing with a swing*». Композитор користується засобами накладання різних жанрових ознак: ритміка фокстроту, ансамблева драматургія традиційного джазу, членування контрастно-складової форми на чіткі побудови-квадрати (деякі проведені повторно) з фактурною варіантністю й тональними зміщеннями, які викликають також яскраві алюзії з жанром регтайму.

Звертає на себе увагу постійна «строго витримана» паритетність учасників ансамблю: кожен два такти інструментального дуету змінюються функції соліста та ритмо-гармонічного акомпанементу. В основу твору покладено: остинатний принцип гри-змагання, доведений до сценічно-драматичної виразності; *quasi*-імпровізаційні пасажі та вибагливе ритмічне синкопування, які «строго прописані» за принципом симфоджазу. Виконавську свободу джазового музикування підкреслено «недбалими в'їздами» *glissando* на ключові мелодичні ноти в повторних побудовах. Від початкового *до мажору* музичний розвиток, зберігаючи не лише тональну організацію, але й чітко виражену функційність, відрізняється сміливою тональною мінливістю в завершенні приводячи до утвердження *ре-бемоль мажору*.

Третя частина сюїти — «Арія» присвячена відомій німецькій кларнетистці, солістці Баварського радіо й оркестру Берлінської філармонії під орудою Герберта фон Караяна Сабіні Мейєр (*Sabine Meyer*). Виконавиця не лише веде інтенсивну концертну діяльність, співпрацюючи з більш ніж 80 оркестрами світу, вона також виступала в ансамблі з Барбарою Хендрікс, Гідоном Кремером, Генріхом Шиффом, Олегом Майзенбергом, Табі Циммерманом, Ларсом Фогтом, квартетом Альбана Берга, Клівлендським і Токійським струнними квартетами. Окрім цього, вона багато концертує як камералістика у складі організованого нею родинного «Клароне-тріо» («*Trio di Clarone*»). Цей колектив здійснив низку записів з джазовими кларнетистами Едді Деніелсом і Міхаелем Рісслером. Саме тому композитор обирає для даного твору-присвяти витончене балансування між академічною стилістикою неокласицизму з яскравими алюзіями до «Павани на смерть інфанти» М. Равеля

та введенням цитування зворотів естрадно-вокального баладного стилю (подібним мистецьким вирішенням відрізняється сюїта «*Manhattan sweet*» в аранжуванні Петера Леєла (*Peter Lehel*) з репертуару «*Trio di Clarone*», присвячена Вуді Алену).

«Арія» характеризується тричастинною структурою з кодою, причому перші два розділи побудовані за принципом вокальної куплетної форми («заспів-приспів»): перший розділ — чергування квадратних періодів з модерністичною стилістикою тонально невизначеної кантилени інструментального типу, що розвиваються на тлі пульсуючих кварто-секундових співзвуч, імпресіоністичного забарвлення (*Andante sostenuto, tranquillo e cantabile*, 3/4, *ре-бемоль-мажор*, тт. 176–192; 207–219); другий розділ (*solo espressivo*, тт. 192–206; 220–225) базується на почергових цитатних проведеннях естрадної теми у варіантно видозмінених відлуннях на тлі застиглих педальних акордів. Його подальший розвиток виростає з розробкової роботи над матеріалом естрадної теми, яка набуває більш драматичного, активного характеру, розростається до широких мелодичних фраз з октавно-акордовим акомпанементом. Центральний розділ (*Piú mosso, poco agitato*) характеризується принциповою зміною фактурної організації, активними ламаними фігураціями за принципом *perpetuum mobile* у фортепіано та синтезом двох тем у кларнета зі секвенційно-мотивним розвитком та деяким відтінком вальсовості.

Третій розділ частини «Арія» — це видозмінена реприза з орнаментальним мелодичним розвитком за принципом фактурних варіацій. У коді (т. 270, *pp, leggiero*) в дещо невагомій пастельній звучності партії двох учасників дуету поєднують чергування варіантно викладених інтонацій першої та другої тем.

Заклучна частина сюїти «Самба» має присвяту Пеле (*for Pelé — Edison Arantes do Nascimento*). Вибір жанру тут має глибинну символіку. Манеру гри легендарного футболіста порівнювали з самбою, його швидкий рух, плавний

стиль руху зробили революцію у футболі та викликали захоплення як гравців, так і вболівальників.

Значно менш, ніж про футбольні досягнення знаменитого спортсмена відомо про те, що він є автором понад 500 вокальних творів в жанрі авторської бардівської пісні, багато з яких записав на диски з відомим естрадними виконавцями та як складові саундтреків у кінематографі. Музичні аранжування для його власних сольних альбомів здійснює композитор Рурія Дюпре в його студії «*Banda Sonora*» у Сан-Паулу. Перший сольний альбом з 12 пісень вийшов у світ в 2006 році, і отримав символічну назву «*Ginga*», що єднає відчуття безперервного руху в спортивній грі і в музиці. Тут теж присутній порубіжний міжвидовий музичний синтез. Музика в цьому альбомі поєднує риси симфоджазу (ймовірно під впливом М. Дюпре), і боса-нов, улюбленим жанром Пеле. Назва альбому також є символічною, оскільки поняття джінги уособлює енергію та позитив бразильців у ставленні і до музики, і до футболу.

Цей розділ написано в тричастинній формі з динамізованою репрізою. Перший розділ після невеликого вступу (*Poco rubato con moto*, тт. 292–295), в якому задається ритмічна формула акомпанементу — динамічний, вихревий, напористий за емоційним тонусом, побудований на безперервності комплементарної ритміки, збагаченої експресивними пунктирами та синкопами (*Allegro con brio*, тт. 296–371). Мелодія стартує з точки-вершини і викладається масивними плакатними пластами. Фактурний виклад багатоплановий, оркестральний, містить етнохарактерні наслідування ансамблевої гри. Тут відтворюються звуки акордеону (бандонеона), укулеле (гітари) в характерній для самби техніці *rasgueado*, ударних, контрабаса, причому з почерговими соло кларнета й типовими формулами акомпанементу уявних учасників латиноамериканського ансамблю.

Середній розділ (тт. 372–407, 11/16) більш камерний, оповідний за інтонаційним матеріалом, діалогічний (фортепіано й кларнет обмінюються типовими гітарними формами фактурної організації). В репрізі (тт. 408–432) основна тема проводиться з деякими видозмінами, ще більш енергійно й

піднесено, завершуючись кадансом з ефектними висхідними *glissando* у кларнета.

Висновки.

1. Жанрова семантика «*Suite Nostalgique*» для кларнета і фортепіано Тараса Ященка на рівні цілого твору вибудовується як синтез традиційної моделі сюїти, характерної для доби бароко, з полістилістичним підходом авторського художнього мислення. Необарокова форма, що обрана за основу, надає композиції чітку структурну рамку, в якій різноманітні стилістичні нашарування функціонують як своєрідні мистецькі алюзії. Реалізується багаторівнева структура семантики: від стилістичних цитат до авторських рефлексій над жанровими та стильовими традиціями, що дозволяє виконавцям інтерпретувати твір не лише як музичну форму, а і як широке поняття смислового поля, в якому взаємопов'язуються історичні та особисто-емоційні контексти.

2. Кожна частина досліджуваної сюїти характеризується унікальною жанровою специфікою, яка корелює з програмністю та індивідуальним емоційним змістом. У межах композиції реалізовано принцип контрасту між частинами, що дозволяє посилити драматургійну концепцію твору. Лірико-драматичні фрагменти відзначаються підкресленою мелодійністю та інтонаційною глибиною, тоді як танцювальні епізоди насичені ритмічною динамічністю та різноплановими елементами стилізаційних прийомів. Поєднання таких контрастів зумовлює складну й багатовекторну семантичну палітру, де кожна частина постає як завершений епізод з власною естетикою і змістовою перспективою.

3. Інспірації «*Suite Nostalgique*» Тараса Ященка пов'язані з системою дедикацій. Вони виконують важливу роль у формуванні жанрово-семантичного наповнення композиції. Кожна присвята не тільки задає емоційно-змістовий тон частини, а й активізує у свідомості слухача конкретний образ, асоціацію чи настрій. Дедикації набувають значення «ключів» до побудови інтерпретаційного підходу передачі особливостей інтонаційної мови твору, що відкриває

додатковий пласт смислу, в якому музична текстура корелює з біографічно-особистісними або символічними алюзіями. Присвяти виступають як смислові маркери, що формують структуру «емоційного» наративу.

4. Тембральна гнучкість кларнетового звучання у досліджуваному творі повністю реалізує тембральний потенціал інструмента як носія художньо-виразової семантики. У лірико-медитативних епізодах звучання кларнета характеризується м'якістю, випуклістю з прозорістю інтонації та тяжіє до камерної інтимності. У контрастних частинах, орієнтованих на танцювально-жанрове джерело, домінують яскраві, виразно-чіткі тембри, активне використання артикуляційних прийомів та динамічних контрастів. Завдяки таким прийомам, кларнет постає не лише як інструмент, що «розповідає», а і як гнучкий, тонкий «інтерпретатор емоційно-художнього» наповнення твору.

Перспективи подальших досліджень... З огляду на відносно невелику кількість музикознавчих праць, присвяченим семантично-виразовому спрямуванню «*Suite Nostalgique*» Тараса Ященка важливим аспектом подальшого наукового дослідження видається розгляд питань жанрової семантики, тембральних, стильових, виконавських аспектів у творах для різних складів ансамблів дерев'яних духових інструментів в українській та європейській музиці.

Список використаної літератури і джерел

1. Вовк, Р., 2004. *Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
2. Горбаль, Я., 2019. Особливості використання та нотації сучасних виконавсько-виразяльних засобів при грі на духових інструментах. *Українська музика*, 3–4(33–34), сс.108–116.
3. Коменда, О., 2009. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*, 3, сс.120–140.
4. Сунь, Пейянь, 2019. *Жанровий стиль як категорія музичного мислення (на матеріалі фортепіанної творчості)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
5. Толстова, О. та Нілова, Д., 2018. Структурно-семантичні особливості музичної термінології нотного тексту. *Лінгвістичні студії*, 36, сс.121–125. <https://doi.org/10.31558/1815-3070.2018.36.18>
6. Шип, С., 2002. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 16, сс.154–177.

7. Yachshenko, T., 2010. *Suite nostalgique: pour clarinette en sib et piano*. [Piano score, voice] (Köln: Wolfgang G. Haas).

References

1. Vovk, R., 2004. *History, acoustic nature and expressive possibilities of clarinet fingering*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
2. Horbal, Ya., 2019. Osoblyvosti vykorystannia ta notatsii suchasnykh vykonavsko-vyrazhalnykh zasobiv pry hri na dukhovnykh instrumentakh [Features of the use and notation of modern performing and expressive means when playing wind instruments]. *Ukrainska muzyka*, 3–4(33–34), pp.108–116.
3. Komenda, O., 2009. Poniattia zhanru v suchasnomu muzykoznavstvi [The concept of genre in modern musicology]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 3, pp.120–140.
4. Sun, Peian, 2019. *Genre style as a category of musical thinking (based on the material of piano creativity)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music.
5. Tolstova, O. and Nilova, D., 2018. Structural and semantic features of musical terminology of music text [Strukturno-semantychni osoblyvosti muzychnoi terminolohii notnoho tekstu]. *Linhvistychni studii*, 36, pp.121–125. <https://doi.org/10.31558/1815-3070.2018.36.18>
6. Shyp, S., 2002. Muzychnyi zhanr v metodolohichnomu aspekti [Musical genre in the methodological aspect]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 16, pp.154–177.
7. Yachshenko, T., 2010. *Suite nostalgique: pour clarinette en sib et piano*. [Piano score, voice] (Köln: Wolfgang G. Haas).

ROSTYSLAV YUNYK

ORCID iD: 0009-0004-3083-2147

Postgraduate Student

at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

(Lviv, Ukraine)

rostyk5228@gmail.com

GENRE SEMANTICS IN "SUITE NOSTALGIQUE"

FOR CLARINET AND PIANO BY TARAS YASHCHENKO

This study analyzes the role of compositions for solo clarinet and clarinet-inclusive ensembles as unique contributions within the oeuvre of Ukrainian composers. The research highlights the potential of these works to explore the expressive capacities of the clarinet, particularly in the context of chamber ensemble performance, genre innovation, and creative experimentation. The novelty of the study lies in identifying the semantics of chamber wind ensembles as an independent scholarly issue, especially given the growing number of such compositions. The paper examines the interrelation between genre-semantic and expressive factors through the example of Suite Nostalgique by Taras Yashchenko — a work marked by programmatic features and dedications. It explores how the composer's dedications inspired the timbral nuances of the clarinet's sound in each movement. The appropriateness of diverse research methods is substantiated: theoretical approaches are employed to explore the conceptual foundations of Ukrainian composers' creative activity; retrospective and structural-systemic methods aid in the analysis of sources and scores; and historical methods illuminate traditions of clarinet performance and composition practices for wind ensembles. The study also highlights the composer's stylistic vision of the suite as a polystylistic form incorporating neo-Baroque elements. The connection

between genre characteristics, expressive-performance techniques, and personal dedications is revealed in each movement. The research underscores the relevance of further musicological investigation into genre semantics, timbral features of the clarinet, stylistic manifestations, and related performance practices in chamber wind ensembles within both Ukrainian and European music traditions.

Keywords: *chamber instrumental music, wind ensembles, Ukrainian music, clarinet compositions, musical semantics, genre, polystylism, timbre.*

Стаття надійшла до редакції 16.10.2024 р.