

УДК 78.03+788.6/785.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-22>**Ян Люшуан**

ORCID: 0009-0007-5356-1257

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yls976532@qq.com

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ЯК КОМУНІКАТИВНА МОДЕЛЬ: КЛАРНЕТ У СИСТЕМІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ

Метою дослідження є теоретичне осмислення кларнетового концерту як специфічної форми інструментального мислення, що репрезентує еволюцію жанру від барокової моделі концертності до модерністських трансформацій ХХ століття, з особливим акцентом на творчості К. Нільсена. Методологічну основу становить міждисциплінарний підхід, що поєднує: історико-стильовий аналіз – для реконструкції еволюції жанру концерту; структурно-семіотичний підхід – для осмислення концертної форми як системи знаків і значень; феноменологічний підхід – для аналізу інструментального звучання як форми досвіду; жанрово-типологічний аналіз – для виявлення інваріантів і трансформацій концертної моделі; інтонаційно-драматургічний аналіз – для розкриття логіки розвитку музичного матеріалу; герменевтичний підхід – для інтерпретації смислових рівнів музичного тексту. Наукова новизна дослідження полягає у концептуалізації кларнетового концерту як форми інструментальної суб'єктивності; виявленні зв'язку між органологічною еволюцією інструмента та жанровими трансформаціями; обґрунтуванні одночастинної циклічності як нової моделі концертної форми у ХХ столітті; інтерпретації концертів К. Нільсена як синтетичної структури, що поєднує сонатність, сюїтність і поліфонічність; осмисленні кларнета як семантично багатозначного інструментального «голосу».

Висновки. Здійснений огляд дозволяє інтерпретувати кларнетовий концерт як складну історико-естетичну конструкцію, в якій відображено не лише еволюцію інструментального мислення, але й трансформацію самої природи музичної суб'єктивності. Від барокової моделі концертності, заснованої на принципі діалогічного протиставлення *sol* і *tutti*, до модерністських форм ХХ століття відбувається поступове зміщення акценту з зовнішньої драматургії на внутрішню інтонаційну напругу. Якщо у класицизмі (зокрема у Моцарта) кларнет ще інтегрований у загальну гармонійну систему жанру, то вже у романтизмі він

набуває статусу носія індивідуалізованого емоційного досвіду. У творчості Вебера і Шпора цей процес пов'язаний із посиленням ролі кантילени та драматизацією тематичного розвитку. У XX столітті відбувається якісно новий етап – кларнет стає інструментом експерименту, а концерт – відкритою формою, здатною інтегрувати різні композиційні принципи. У цьому контексті Концерт К. Нільсена постає як унікальний приклад синтетичного мислення, де поєднуються риси сонатної форми, сюїти та поліфонічного циклу. Особливу роль у формуванні нової моделі концертності відіграє принцип розширеного діалогу, коли до взаємодії залучаються «додаткові солісти» (малий барабан, фагот), що створює багаторівневу комунікативну структуру.

Ключові слова: кларнетовий концерт, інструментальна концертність, віртуозність, кантилена, семіозис, інструментальна драматургія, неокласицизм, модернізм, тембр, циклічність.

Yang Liushuang, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Instrumental concerto as a communicative model: the clarinet in the system of european musical thought

The aim of the study is the theoretical comprehension of the clarinet concerto as a specific form of instrumental thinking, representing the evolution of the genre from the Baroque model of concertedness to the modernist transformations of the 20th century, with particular emphasis on the works of C. Nielsen. The methodological framework is interdisciplinary, combining: historical-stylistic analysis – for reconstructing the evolution of the concerto genre; structural-semiotic approach – for understanding the concerto form as a system of signs and meanings; phenomenological approach – for analyzing instrumental sound as a form of experience; genre-typological analysis – for identifying invariants and transformations in the concerto model; intonational-dramaturgical analysis – for revealing the logic of musical material development; hermeneutical approach – for interpreting the semantic levels of the musical text. The scientific novelty of the study lies in the conceptualization of the clarinet concerto as a form of instrumental subjectivity; in revealing the connection between the organological evolution of the instrument and genre transformations; in substantiating the one-movement cyclical structure as a new model of concerto form in the 20th century; in interpreting C. Nielsen's concertos as a synthetic structure combining sonata, suite, and polyphonic elements; and in understanding the clarinet as a semantically multifaceted instrumental "voice."

Conclusions. *The conducted review allows the interpretation of the clarinet concerto as a complex historical-aesthetic construct, reflecting not only the evolution of instrumental thought but also the transformation of the very nature of musical subjectivity. From the Baroque model of concertedness, based on the principle of dialogical opposition between soli and tutti, to the modernist forms of the 20th century, there is a gradual shift of focus from external dramaturgy to internal intonational tension. While in Classicism*

(notably in Mozart) the clarinet is still integrated into the overall harmonic system of the genre, in Romanticism it acquires the status of a carrier of individualized emotional experience. In the works of Weber and Spohr, this process is associated with the increased role of the cantilena and the dramatization of thematic development. In the 20th century, a qualitatively new stage occurs—the clarinet becomes an instrument of experimentation, and the concerto an open form capable of integrating different compositional principles. In this context, C. Nielsen's Concerto emerges as a unique example of synthetic thinking, combining characteristics of sonata form, suite, and polyphonic cycle. A special role in forming this new model of concertedness is played by the principle of expanded dialogue, where “additional soloists” (snare drum, bassoon) are involved in the interaction, creating a multi-layered communicative structure.

Key words: clarinet concerto, instrumental concertedness, virtuosity, cantilena, semiosis, instrumental dramaturgy, neoclassicism, modernism, timbre, cyclicity.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення інструментального концерту як складної багаторівневої системи, у якій перетинаються історико-стильові, виконавські та семантичні виміри музичного мислення. У сучасному музикознавстві кларнетовий концерт здебільшого розглядається або в аспекті історії виконавства, або як частина інструментального репертуару, що не дозволяє виявити його онтологічний статус як особливої форми інструментальної суб’єктивності. Особливої значущості набуває аналіз концертів ХХ століття, зокрема творчості К. Нільсена, у якій відбувається радикальна трансформація класичної моделі концертності: одночастинна форма з рисами циклічності, поліфонічна насиченість, неомодальна ладогармонічна організація, розширення темброво-семантичного поля інструмента. У цьому контексті кларнет постає не лише як інструмент, а як носій складної екзистенційної інтонації, що потребує нового теоретичного осмислення. Таким чином, актуальність роботи полягає у необхідності інтеграції історико-стильового, семіотичного та феноменологічного підходів до аналізу кларнетового концерту як цілісного художнього феномена.

Метою дослідження є теоретичне осмислення кларнетового концерту як специфічної форми інструментального мислення, що репрезентує еволюцію жанру від барокової моделі концертності до модерністських трансформацій ХХ століття,

з особливим акцентом на творчості К. Нільсена. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний підхід, що поєднує: історико-стильовий аналіз – для реконструкції еволюції жанру концерту; структурно-семіотичний підхід – для осмислення концертної форми як системи знаків і значень; феноменологічний підхід – для аналізу інструментального звучання як форми досвіду; жанрово-типологічний аналіз – для виявлення інваріантів і трансформацій концертної моделі; інтонаційно-драматургічний аналіз – для розкриття логіки розвитку музичного матеріалу; герменевтичний підхід – для інтерпретації смислових рівнів музичного тексту. Наукова новизна дослідження полягає у концептуалізації кларнетового концерту як форми інструментальної суб'єктивності; виявленні зв'язку між органологічною еволюцією інструмента та жанровими трансформаціями; обґрунтуванні одночастинної циклічності як нової моделі концертної форми у XX столітті; інтерпретації концертів К. Нільсена як синтетичної структури, що поєднує сонатність, сюїтність і поліфонічність; осмисленні кларнета як семантично багатозначного інструментального «голосу».

Виклад основного матеріалу. Особлива роль інструментальної моторності виявляється передусім у жанрових структурах концерту та сонати, де вона набуває статусу не лише технічного, але й семантично-формотворчого чинника. Саме виникнення цих жанрів пов'язане з утвердженням сольного інструменталізму як автономної художньої практики, що функціонує у взаємодії з виконавською майстерністю та еволюцією самого інструментарію. В історичній перспективі цей процес розгортається нерівномірно: якщо скрипкова культура вже у XVIII столітті, зокрема у творчості А. Вівальді, демонструє високий рівень концертної організації, то інші інструментальні сфери – фортепіанна та духові – актуалізують власний потенціал у XIX столітті, коли відбувається інтенсивне розширення технічних можливостей інструментів і формування нової виконавської парадигми [3]. Подібна логіка простежується і в подальших історичних фазах: поява концертів для баяна чи модернізованих щипкових інструментів у XX столітті свідчить

про здатність жанру виступати каталізатором становлення нових професійних інструментальних традицій.

У цьому контексті віртуозна моторність, яка формується ще в барокову епоху як один із визначальних параметрів інструментального мислення, набуває значення принципу організації музичної драматургії. Вона створює передумови для виникнення діалогічних і навіть агональних відносин між різними елементами фактури, формуючи специфічну риторично-ігрову логіку, що лежить в основі великих інструментальних форм. У бароково-класицистській традиції ця діалогічність ще не досягає конфліктного напруження, однак уже закладає механізми контрастності, необхідні для подальшого розвитку жанру. Саме в цей період кристалізуються основні моделі музичного розвитку: секвенційні побудови, імпульсивний ритм коротких фраз, сольні каденції як зони індивідуалізованого висловлювання, а також завершальні розділи, що узагальнюють матеріал і надають формі цілісності.

Формується і тричастинний цикл, у якому принцип контрастного співставлення частин поєднується з логікою репризності як ствердження завершеної форми. Фактурна опозиція *tutti* та *solì* виступає не лише технічним прийомом, а й знаковою моделлю комунікативної взаємодії, де колективне й індивідуальне вступають у постійний діалог. Унаслідок цього віртуозний концертний стиль посилює динаміку музичного мислення, загострює образну виразність і водночас формує вектор сольної інструментальної індивідуалізації, яка у бароково-класицистську добу ще має латентний характер, але в романтизмі набуває статусу центральної естетичної категорії.

Розгортання імпровізаційних сольних епізодів спричиняє загальне укрупнення форми: збільшуються масштаби оркестрових ритурунелей, посилюється функціональна визначеність гармонічних структур, ритміка набуває акцентованої енергії. У підсумку формується новий тип музичної динаміки, в якій поєднуються логіка структурної організації та ефект безперервного руху.

Жанр інструментального концерту демонструє виняткову життєздатність, що зумовлена його внутрішньою гнучкістю та здатністю до інтеграції різноманітних стилістичних і жанрових еле-

ментів. Він постає як відкрита форма, яка, зберігаючи свої базові ознаки, водночас здатна до постійного оновлення, адаптуючись до змін музичної мови від XVIII до XXI століття. Така адаптивність пояснюється специфікою комунікативної ситуації концерту, де соліст виступає як індивідуалізований суб'єкт художнього висловлювання, а також відносною доступністю жанру для слухача, що забезпечує його стійку присутність у музичній культурі.

Сутність жанрової моделі концерту визначається діалектикою згоди та протистояння, які не існують ізольовано, а перебувають у взаємопроникненні. З одного боку, концерт зберігає стійкі структурні параметри, що забезпечують його впізнаваність, з іншого – демонструє варіативність зовнішньої архітекτονіки, відкриваючи простір для індивідуальних композиторських рішень.

Історично основою жанру стає принцип змагальності між солістом і оркестром, який формується в італійській музичній культурі XVII століття. Саме тут виникають перші моделі інструментального діалогу, що згодом трансформуються у класичну форму сольного концерту. У першій половині XVIII століття, передусім у творчості А. Кореллі та А. Вівальді, відбувається остаточне оформлення жанру як тричастинної композиції, де крайні частини характеризуються швидким темпом, а середня – контрастною повільністю.

Концерти Вівальді відіграють визначальну роль у становленні жанру, оскільки саме в них кодифікуються основні принципи формотворення, тематичного розвитку та виконавської організації. Вони закладають модель органічного поєднання імпровізаційності та структурної логіки, формують систему контрастів і повторів, розвивають техніку секвенційного мислення, а також утверджують принцип концертності як особливого способу музичного висловлювання. У цих творах вперше з'являється цілісна концепція великої інструментальної форми, в якій віртуозність, динамізм і структурна завершеність поєднуються в єдину художню систему [2].

Віртуозно-концертний інструментальний стиль, що інтенсивно формується у барокову добу, радикально трансформує

сам характер музичного висловлювання, переводячи його у площину підвищеної образної інтенсивності та динамічної виразності. Йдеться не лише про зростання технічної складності, але про зміну самої моделі музичного мислення, у межах якої інструментальна моторність стає носієм смислової енергії. У творчості А. Вівальді ця тенденція вперше набуває завершеної форми, оскільки саме тут інструментальний концерт постає як цілісна система, здатна актуалізувати латентні можливості жанру, передусім – у площині сольної віртуозності, що виявляється як форма індивідуалізованого художнього висловлювання.

Сольні епізоди у вівальдіївських концертах функціонують не як декоративне доповнення до оркестрової тканини, а як автономні зони творчої свободи, в яких реалізується імпровізаційний принцип музичного мислення. Їхня внутрішня організація підпорядковується логіці спонтанного розгортання, що імітує акт безпосереднього творення, і тим самим відкриває простір для виявлення індивідуальності виконавця як співтворця музичного тексту. У відповідь на це оркестрові ритурнелі не лише зберігають структуроутворюючу функцію, але й зазнають суттєвого масштабного розширення, що зумовлює загальне укрупнення форми. Внаслідок цього концертна композиція набуває нового типу динаміки, у якій поєднуються функціональна визначеність гармонічного мислення та акцентована ритмічна енергія.

У такій конфігурації концерт постає як найбільш репрезентативна інструментальна форма свого часу, що поєднує масштабність із відносною доступністю сприйняття. Його комунікативна модель, заснована на принципі взаємодії соліста й оркестру, забезпечує ефект безпосереднього залучення слухача, що зумовлює широку популярність жанру аж до моменту остаточного утвердження симфонії у концертній практиці.

Особливе місце в цьому контексті посідає Концерт для кларнета A-dur В. Моцарта (1791), що виступає не лише як вершинний зразок кларнетового репертуару, але й як універсальна модель концертного жанру. У цьому творі відбувається якісне переосмислення принципів концертності: цикл організується на основі глибокої єдності тематичного та образного розвитку,

що забезпечує внутрішню цілісність композиції. Водночас посилюється ліричний компонент, який розкриває темброву палітру кларнета як носія тонко диференційованих емоційних станів. Драматургічний принцип змагання трансформується у форму повноцінного діалогу, де соліст і оркестр виступають рівноправними учасниками комунікативного процесу, а не антагоністичними силами.

Еволюція кларнетового концерту нерозривно пов'язана з органологічним розвитком самого інструмента, який упродовж кінця XVIII та XIX століть зазнає суттєвих технічних удосконалень. Розширення діапазону, стабілізація інтонації, збагачення тембрових можливостей сприяють утвердженню кларнета як повноцінного сольного інструмента. У цьому сенсі жанр концерту виконує не лише репрезентативну, але й конститутивну функцію, оскільки саме через нього відбувається легітимація кларнета у професійній музичній культурі.

Після етапу первинної кодифікації жанрової моделі інструментального концерту, пов'язаної з іменами Й. Мольтера, Я. Стаміца та особливо В. Моцарта, наступний суттєвий зсув у розвитку кларнетової сольної-концертної та камерної парадигми відбувається у творчості К. М. Вебера та Л. Шпора. Саме їхні твори позначають перехід до нового типу концертності, в якому інструмент уже не лише демонструє власні технічні можливості, але й функціонує як носій індивідуалізованого художнього висловлювання, здатного до складної образно-драматургічної диференціації. У цьому сенсі кларнетовий концерт стає не тільки жанровою формою, а й простором інтенсивного органологічного й виконавського самоствердження інструмента.

Концерти К. М. Вебера, попри відсутність масштабної героїко-драматичної патетики, демонструють глибоку спадковість моцартівської моделі концертності, водночас істотно її трансформуючи. Віртуозність у цих творах перестає бути самоціллю і постає як засіб динамізації музичного розвитку, що виявляється у тяжінні до множинних пасажних структур і рухливих фактурних конфігурацій. Однак ключовим семантичним ядром залишається кантилена, яка концентрує у собі ліричний потен-

ціал інструмента і, як правило, доручається саме солюючому кларнету. Технічна організація матеріалу підпорядковується не демонстрації майстерності як такої, а реалізації камерно-ліричного змісту, що засвідчує зміну естетичних акцентів у напрямку інтеріоризації музичного висловлювання.

Інший вектор розвитку репрезентує творчість Л. Шпора, у якій кларнетовий концерт набуває ознак більш напруженої драматургії, що тяжіє до бетховенського типу мислення [4]. Тут виразно простежується поєднання героїчного й ліричного начал, які вступають у складні взаємовідносини, формуючи багатовекторний образний простір. Тематичний розвиток характеризується підвищеною динамічністю, постійним оновленням матеріалу та його поступовим нагнітанням, що супроводжується збагаченням сольної партії новими технічними прийомами. Оркестрове письмо також зазнає суттєвого оновлення, що свідчить про розширення функцій оркестру як активного учасника драматургічного процесу. Усі ці новації стають можливими завдяки досягнутому на той момент рівню розвитку кларнета як інструмента, здатного витримувати підвищені технічні та виразові навантаження.

У ХХ столітті кларнетовий репертуар переживає якісно новий етап розвитку, який можна охарактеризувати як експансію жанрових і мовних можливостей. Поряд із традиційними концертами для соліста з оркестром або фортепіано з'являються твори для соло кларнета, що виводять інструмент у площину максимальної індивідуалізації. Ці композиції демонструють активне освоєння нових технік звуковидобування, розширення тембрового спектра, а також експерименти з формою – від багаточастинних циклів до одночастинних структур із вільною або індивідуалізованою архітектонікою. Попри це, класична тричастинна модель (швидко – повільно – швидко) зберігає свою актуальність як одна з базових форм організації музичного матеріалу.

Розвиток концерту у ХХ столітті також супроводжується розширенням його жанрових меж: з'являються концерти-ансамблі, камерні концерти, концертні симфонії, а також твори, що інтегрують у собі ознаки різних жанрових систем – сонатного циклу,

сюїти, поліфонічного циклу або мініатюри. Така гібридизація свідчить про високий ступінь відкритості жанру до структурних трансформацій, що зумовлює його подальшу життєздатність.

Особливе місце у цьому процесі посідає творчість К. Нільсена, чий Концерт для кларнета з оркестром оп. 57 (1928) є одним із ключових творів не лише датської, але й європейської музики ХХ століття. Вже у ранніх камерних композиціях композитора, зокрема у квінтатах, формується індивідуалізований підхід до трактування духових інструментів, де кожен з них набуває власного «голосу» у поліфонічній взаємодії. Кларнет у цьому контексті вирізняється особливою експресивністю, що реалізується через використання широкого діапазону, контрастних регістрів та імпровізаційних пасажів.

Духовий квінтет оп. 43 (1922) постає як своєрідна лабораторія, у межах якої композитор досліджує темброві та виразові можливості інструментів, закладаючи основи для подальшого розвитку концертного письма. Вплив класичної традиції, зокрема моцартівської, поєднується тут із новими принципами організації музичної тканини, що виявляються у складній фактурі, варіаційних структурах і розширенні оркестрового мислення. У підсумку кларнетовий концерт Нільсена постає як синтетична форма, в якій поєднуються досягнення попередніх епох із новаторськими пошуками ХХ століття, утверджуючи інструмент як повноцінний суб'єкт сучасного музичного дискурсу [5].

Кларнетовий концерт К. Нільсена, разом із його флейтовим концертом, постає як своєрідна кульмінація пізнього етапу симфонічного мислення композитора, у якому концентруються ключові тенденції його стилістичної еволюції. Цей твір, будучи останнім великим інструментальним концертом митця, репрезентує не лише підсумок пошуків у сфері концертного жанру, але й глибоку переоцінку можливостей сольного інструмента як носія складної, внутрішньо напруженої драматургії. У цьому сенсі кларнет виступає не просто як інструмент, а як своєрідний суб'єкт музичного висловлювання, здатний до багатовимірної психологічної артикуляції.

Характеризуючи кларнет, композитор акцентує його амбівалентну природу: інструмент здатний виявляти крайні емоційні стани – від афективної напруженості до майже трансцендентної легкості звучання, що асоціюється з природною стихією [1]. Така інтерпретація тембру фактично наближає кларнет до категорії «живого голосу», що функціонує в межах інструментального дискурсу. Важливим чинником формування цієї концепції стало виконавське мистецтво Оге Оксєнвада, для якого був написаний концерт: його індивідуальна манера гри, позначена експресивністю та внутрішньою напругою, безпосередньо вплинула на образно-звукову модель твору.

Формально концерт організований як одночастинна композиція, однак внутрішня структура твору демонструє ознаки прихованої циклічності. Послідовна зміна темпових і характерологічних зон (*Allegretto un poco*, *Poco Adagio*, *Allegretto non troppo*, *Allegro vivace*) формує своєрідний «згорнутий» багаточастинний цикл, у якому можна розпізнати функціональні відповідники сонатного *allegro*, повільної частини, скерцо та фіналу. Така модель свідчить про трансформацію класичної циклічної форми у напрямку континуального розгортання, де межі між частинами розмиваються, але їхні функції зберігаються на рівні драматургії.

Тональний план концерту втрачає традиційну стабільність і набуває умовного характеру: чітка тонічна опора (F-dur) актуалізується лише у фінальному розділі, що підкреслює процесуальність музичного розвитку та його спрямованість до завершального «освітлення» гармонічного простору. Водночас яскрава тематична диференціація окремих розділів дозволяє інтерпретувати форму також у площині сюїтності, де кожен епізод має власну образно-семантичну автономію.

Поліфонічне мислення пронизує всю тканину твору, починаючи вже з початкового розділу, де головна тема постає у вигляді триголосної експозиції, що відсилає до принципів фугованого розвитку. Проте подальша еволюція матеріалу не підпорядковується строгим канонам поліфонічної форми, а трансформує їх у напрямку вільного імітаційного письма, інтегрованого у загальну драматургічну логіку. Партія кларнета, насичена вір-

туозними пасажами, виконує роль динамічного центру, навколо якого організується взаємодія з оркестром.

Особливої ваги набуває введення малого барабана, який вступає у своєрідний діалог із солістом, фактично набуваючи статусу «другого соліста». Цей тембровий контраст не лише розширює оркестрову палітру, але й загострює драматургічну напругу, створюючи ефект внутрішнього конфлікту. Побічна тема, що з'являється у цьому контексті, зберігає класичний принцип подвійного проведення (у соліста та оркестру), однак її інтонаційна трансформація позбавляє її первісної світлості, надаючи їй більш напруженого, навіть тривожного характеру.

Розробковий розділ, попри відносну компактність, концентрує значний емоційний потенціал, що проявляється у зростанні напруги та внутрішнього неспокою. Супровід партії кларнета, реалізований через спіккато струнних і приглушене звучання малого барабана, створює специфічну акустичну атмосферу, яка підводить до каденції соліста. Остання, розгорнута у двох взаємопов'язаних сегментах, функціонує як зона рефлексії над попереднім матеріалом, інтегруючи тематичні елементи головної та побічної партій.

Серединний епізод повільної частини загострює експресивний потенціал твору: на фоні пунктирного ритму струнних кларнет у високому регістрі продукує афектовані інтонації, що сприймаються як емоційний вибух, своєрідний «крик» внутрішнього напруження. У цьому контексті тембр інструмента демонструє свою здатність до крайніх форм виразності, поєднуючи у собі як ніжність, так і драматичну напруженість. Повернення основної теми у репрізі, позбавлене побічного матеріалу, підкреслює тенденцію до узагальнення та внутрішнього зосередження, що завершує цей розділ у стані емоційної конденсації. Тому концерт К. Нільсена постає як складна синтетична форма, в якій поєднуються поліфонічні, циклічні та сюїтні принципи, а також новаторські темброві й драматургічні рішення. Він демонструє перехід від класичної моделі концертності до модерністської концепції інструментального мислення, де інструмент виступає як автономний носій багаторівневого смислу, а сама форма набуває рис відкритої, процесуальної структури.

У цілому кларнетовий концерт Нільсена виявляє комплекс характерних для його стилю тенденцій. Серед них – тяжіння до чотиричастинної, за своєю природою симфонічної, моделі, реалізованої в одночастинній формі; поєднання циклічності з принципом сюїтної мозаїчності; переважання експозиційного типу мислення над традиційною розробкою, що проявляється у багаторазовому проведенні тем у різних ладотональних площинах або у введенні нових тематичних блоків без їх подальшої трансформації. Важливою є також тенденція до перенесення розробкових функцій у каденції соліста, які нерідко мають двочастинну будову і виступають як центри драматургічної концентрації.

Принцип «додаткових солістів», реалізований через виділення окремих інструментів (малого барабана, фагота), формує розширену модель концертності, де взаємодія відбувається не лише між солістом і оркестром, але й між різними інструментальними «персонажами». Водночас відчутним є вплив неокласицизму, що проявляється у лаконізмі тематизму, камерності оркестрового складу, прозорості фактури та поєднанні сонатних і сюїтних принципів організації матеріалу.

Підвищення ролі ритму, активне використання ударних, а також специфічна ладогармонічна мова, що характеризується відсутністю стабільного тонального центру, неомодальністю та постійними тональними зсувами, свідчать про модерністський характер мислення композитора. У цьому контексті концерт постає як синтетична форма, що поєднує елементи барокової традиції (зокрема, принципи *concerto grosso* з «облігатними» дургорядними солістами) із новітніми композиційними підходами.

Змістовий рівень твору визначається домінуванням драматичної сфери, що відображає стан екзистенційної тривоги, характерної для пізнього періоду творчості композитора. Лише у фінальних тактах відбувається повернення до пасторального образного комплексу, який апелює до ідеалізованого простору дитинства. Завершальний мажорний акорд, тендітний і водночас внутрішньо напружений, функціонує як символічний жест прощання, спрямований не стільки у майбутнє, скільки у площину пам'яті. У цьому акті завершення концентрується вся драматур-

гічна логіка твору, що поєднує в собі ретроспекцію, узагальнення і відкритість подальшому смислового прочитання.

Висновки. Здійснений огляд дозволяє інтерпретувати кларнетовий концерт як складну історико-естетичну конструкцію, в якій відображено не лише еволюцію інструментального мислення, але й трансформацію самої природи музичної суб'єктивності. Від барокової моделі концертності, заснованої на принципі діалогічного протиставлення *solī* і *tutti*, до модерністських форм ХХ століття відбувається поступове зміщення акценту з зовнішньої драматургії на внутрішню інтонаційну напругу.

У цьому процесі кларнет посідає особливе місце як інструмент, здатний поєднувати кантиленну виразність із віртуозною мобільністю, що забезпечує його функціонування у різних семантичних режимах. Якщо у класицизмі (зокрема у Моцарта) кларнет ще інтегрований у загальну гармонійну систему жанру, то вже у романтизмі він набуває статусу носія індивідуалізованого емоційного досвіду. У творчості Вебера і Шпора цей процес пов'язаний із посиленням ролі кантилени та драматизацією тематичного розвитку.

У ХХ столітті відбувається якісно новий етап – кларнет стає інструментом експерименту, а концерт – відкритою формою, здатною інтегрувати різні композиційні принципи. У цьому контексті Концерт К. Нільсена постає як унікальний приклад синтетичного мислення, де поєднуються риси сонатної форми, сюїти та поліфонічного циклу. Одночастинна структура твору, що містить у собі ознаки багаточастинності, свідчить про трансформацію класичної циклічності у напрямку процесуальності. Особливу роль у формуванні нової моделі концертності відіграє принцип розширеного діалогу, коли до взаємодії залучаються «додаткові солісти» (малий барабан, фагот), що створює багаторівневу комунікативну структуру. Це дозволяє говорити про поліфонію не лише як про технічний прийом, але як про онтологічний принцип організації музичного простору.

Ладогармонічна мова концерту Нільсена, позначена неомодальністю та відсутністю стабільного тонального центру, відображає загальні тенденції модерністського мислення, у якому

музичний час і простір набувають відкритого характеру. При цьому важливою залишається і спадковість традиції: використання принципів *concerto grosso*, варіаційності, тематичної лаконічності свідчить про неокласичну спрямованість стилю композитора. Змістовий рівень твору визначається домінуванням драматичних інтонацій, що втілюють стан екзистенційної тривоги, характерної для культури ХХ століття. Водночас фінал концерту, позначений поверненням до пасторального образу, створює ефект ретроспективного узагальнення, у якому музика набуває характеру символічного прощання. Отже, кларнетовий концерт постає як динамічна форма, що відображає не лише історію жанру, але й глибинні процеси трансформації музичного мислення. Його аналіз дозволяє розкрити механізми взаємодії традиції та новаторства, індивідуального та універсального, технічного та семантичного вимірів музичного мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Carl Nielsen til sin samtid. Copenhagen : Gyldendal, 1999. 919 p.
2. Griffiths P. Modern Music and After. Oxford : Oxford University Press, 2010. 384 p.
3. Lawson C. The Early Clarinet: A Practical Guide. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 288 p.
4. Rice A. R. The Clarinet in the Classical Period. Oxford : Oxford University Press, 2003. 356 p.
5. Simpson R. Carl Nielsen: Symphonist. London : Kahn & Averill, 1979. 224 p.

REFERENCES

1. Carl Nielsen til sin samtid (1999) Copenhagen : Gyldendal. 919 p. [in Danish].
2. Griffiths, P. (2010) Modern Music and After. Oxford : Oxford University Press. 384 p. [in English].
3. Lawson, C. (2000) The Early Clarinet: A Practical Guide. Cambridge : Cambridge University Press. 288 p. [in English].
4. Rice, A. R. (2003) The Clarinet in the Classical Period. Oxford : Oxford University Press. 356 p. [in English].
5. Simpson, R. (1979) Carl Nielsen: Symphonist. London : Kahn & Averill. 224 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 14.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025