

4. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. Дуков – М. : Классика-XXI, 2003. – 256 с.
5. Казанцева Л. Понятие исполнительской интерпретации / Л. Казанцева // Музыкальное содержание: наука и педагогика. – Уфа : РИЦ УГАИ, 2004. – С. 149–156.
6. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. Мильштейн – М. : Советский композитор, 1983. – 262 с.
7. Сохор А. О современности в музыке наших дней / А. Сохор // Музыка и современность : сб. статей. // Сост. Т. А. Лебедева. – Вып. 1. – М. : Музгиз, 1962. – С 3–56.
8. Федосеев В. Он пел песню нашей земли / В. Федосеев // Этот удивительный Гаврилин / Сост. Н. Гавриловой, – СПб.: Издательство «Журнал "Нева"», 2002. – 304 с., ил.

### РЕЗЮМЕ

**Э.В. Кущёва.** Фортепианные миниатюры Валерия Гаврилина в подготовке будущего учителя музыки: проблемы исполнительской интерпретации.

*В статье рассмотрена проблема исполнительской интерпретации современной музыки на материале фортепианного цикла Валерия Гаврилина. Предлагается жанрово-стилистический анализ его творчества, анализируются механизмы прочтения произведений, направленные на решение пианистических задач. Прослеживается процесс работы над фортепианной фактурой и ее образностью.*

**Ключевые слова:** исполнительская интерпретация, профессиональная подготовка учителя музыки, фортепианная миниатюра, современная музыка.

### SUMMARY

E. Kuscheva. Piano miniatures of Valery Gavrilin are in preparation of future music teacher: problems of performance interpretation.

*The article is devoted the problem of performance interpretation of modern music on material of piano cycle of Valery Gavrilin. It is offered genre-stylistic analysis of his creation, the mechanismus of reading of works are examined, directed on the decision of pianistichnik tasks. The process of prosecution is traced of piano invoice and its vividness.*

**Keywords:** performance interpretation, professional preparation of music teacher, piano miniature, modern music.

УДК 788.6(477)

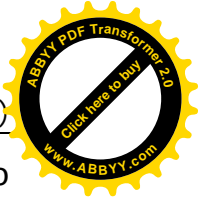
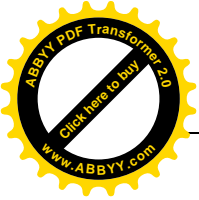
**М.М. Тиновський**

Дрогобицький державний педагогічний  
університет ім. І. Франка

### КЛАРНЕТ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРНІЙ ТРАДИЦІЇ ТА ЇЇ ПРОЕКЦІЯ НА ІНШІ ФОРМИ ЙОГО СУЧАСНОГО ПОБУТУВАННЯ

*У статті розглянуто особливості фонічних ознак кларнету у фольклорній практиці, народних різновидів ансамблів за його участі, соціальних функцій кларнетової музики та їх проектування на самодіяльну, естрадну та академічну традицію. Осмислено участь колективів з кларнетом у складі в інструментальному виконавстві української музичної культури у сферах автентичної (української, молдавської, єврейської, циганської та інших етнічних культур), естрадної джазової, академічної музики та їх синтетичних формах. Проаналізовано інспірацію зразків академічної музики фольклорними формами кларнетового виконавства.*

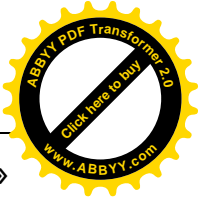
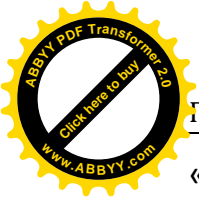
**Ключові слова:** народне інструментальне виконавство, ансамблі фольклорного, естрадного, самодіяльного, академічного спрямувань, інспірація композиторської творчості.



**Постановка проблеми.** У академічній музичній культурі чимало інструментів мають порівняно недавнє фольклорне походження, що зумовлює їх статус як народних. «Сучасна інструментальна музична практика професіонального вжитку використовує інструменти, що так чи інакше вийшли з фольклорного побуту, удосконалившись у своїх акустичних, технічних та художніх можливостях... З'явився цілий напрям дещо компромісного характеру в академічному музичному мистецтві під назвою «народні інструменти», – зазначає представниця одеської школи бандурного виконавства Н. Морозевич. – У консерваторських та філармонічних аудиторіях у 1950–1980-х роках продовжували називатися «народними» баян, бандура, домра, балалайка, які насправді вже мали академічну основу за інструментально-технологічними, методико-педагогічними, артистично-виконавськими та мовно-композиторськими показниками творчості» [6, 70–71]. Однак у процесі дослідження музичної творчості та виконавських процесів традиційно на маргінесі залишаються ознаки традицій фольклорного побутування інструментарію, який віддавна утвердився у статусі академічного. До таких, поряд із скрипкою, належить кларнет. Він фігурує в якості сольного інструменту та в різних формах колективного музикування на народних інструментах автентичного, самодіяльного-аматорського, академічного напрямків (в троїстих музиках, ансамблях, капелах («капеліях»), тарафах та оркестрах народних інструментів).

**Аналіз актуальних досліджень.** Перші українські органологічні дослідження інструментів фольклорного побутування почали з'являтися тільки з кінця XIX століття (маємо на увазі музикознавчі розвідки М. Лисенка: «Народні музичні інструменти на Україні» та «Про торбан і музику пісень Відорта»). Пізніше вийшла друком ґрунтовна праця Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» [11], а серед найсучасніших комплексних досліджень варто виділити численні та монументальні праці Л. Черкаського [9] та М. Хая [10]. Проблематику становлення і розвитку фольклорної ансамблевої гри висвітлювали А. Гуменюк, П. Іванов, С. Марцинковський. Чимало розвідок про окремі інструменти чи їх групи здійснено Л. Гінзбургом, Л. Раабеном, Б. Струве, І. Ямпольським; кобза, бандура, цимбали, колісна ліра фігурують у дослідженнях А. Горняткевича, О. Незовибатька, М. Хая, Л. Черкаського та І. Шрамка. Інструментарій західноукраїнського регіону досліджували І. Мацієвський та його учні. Дисертаційне дослідження та монографічну працю цимбалам присвятив Т. Баран.

Нечисленними працями, присвяченими проблематиці кларнетового мистецтва є дисертаційні дослідження: «Інструктивно-художній матеріал у системі формування майстерності кларнетиста» Зіновія Буркацького (2004),

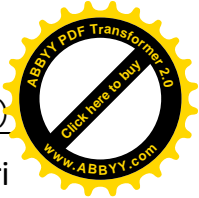
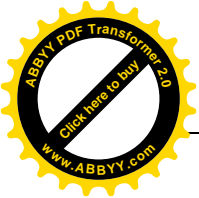


«Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета» Романа Вовка (2004), «Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття» Валерія Громченка (2008). У широкому контексті, чи як дотичну проблему, українську кларнетову творчість заторкують праці «Духова музика України у XVIII–XIX століттях» Ю. Рудчука (2001), «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття)» Валерія Богданова (2008), «Інструментальна музика в Україні другої половини XVI - середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі» Костянтина Чечені (2008), проблематику пов'язану з класичними духовими квінтетами розглядає у своїй розвідці М. Денисенко, «Українські ансамблі духових інструментів поч. XX століття» Петро Круль [5], кларнетові композиції у переліку творів для духових інструментів у доробку Л. Колодуба аналізує В. Слупський [8], виконавські аспекти діяльності кларнетиста виконавця досліджує О. Мельник.

**Мета статті** – проаналізувати фонічні ознаки народних різновидів кларнету, соціальні функції музикування на цьому інструменті та їх проектування на самодіяльну, естрадну та академічну музику.

**Виклад основного матеріалу.** Кларнет у музичній культурі України функціонує як інструмент фольклорного музикування. Так народним кларнетом (клярнетом) дослідник фольклорного інструментарію Л. Черкаський іменує поширений на Поліссі різновид лабіальних аерофонів: скигля, вільшанка (за матеріалом, з якого його переважно виготовляють, близький за тембром до російської жалейки). Подібний інструмент у строї Es з цього регіону з фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва має октавний діапазон (es1-es2) з хроматичним звукорядом, який досягається частковим перекриттям пальцевих отворів. Його довжина – 31 см з діаметром трубки 12 мм, з одинадцятьма отворами (у тому числі два настроєчних) [9, 225–225.] Натомість М. Хай народний кларнет відносить до шалмеїв, у числі яких він називає гуцульські інструменти дідик, джоломірку, дуду, ріг-«абік», та інструменти волинського і поліського регіонів – поліську пастушу «трубу», бекавку [10, 127], наголошуючи на їх винятковому практичному значенні у пастушій сигнальній та обрядово-ритуальній традиції [10, 259]. Близький до його позиції у своїй класифікації і Г. Хоткевич, який виділяє в окрему групу шоломію, шаламаю, шоломірку, цівницю та кларнет, окремо вказуючи: «Згодом кларнет увійшов у нас до селянської музики, особливо ближче до заходу» [11, 361, 363].

Очевидно входження кларнету в фольклорну музичну практику йшло двома шляхами – через автентичну інструментальну культуру (в сенсі функцій інструменту у виконавстві, ролі у інструментальних ансамблях) та через професійну (з застосуванням вдосконалених музичних інструментів у фольклорній практиці як певної напливової форми).

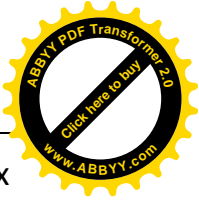
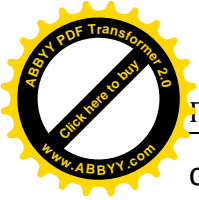


Зі зміною суспільного устрою, характеру і форм трудової діяльності неминуче змінюються й соціальні функції відповідних їм різновидів інструментального музикування. «Із відмиранням багатьох виробничо-трудова, родинно-побутова, календарно-обрядова, військових, співацько-моралізаторських та інших специфічних жанрів НІМ<sup>1</sup>, поступово відмирають і адекватні їм функції народної музики. Виживання їх в умовах функційно невластивого їм середовища (на сцені, під час фестивалів, звуко- і відеозаписів тощо) негативно відбивається на характері виконуваної музики й призводить до звуження рамок їх функціонування, заміни природних функцій суто розважальними, пізнавальними, утилітарно-зображальними (ігровими) й танцювальними», – зазначає М. Хай [10, 259].

У сучасності в автентичній традиції кларнет фігурує у складі народних оркестрових груп – тарафів, поширених на Буковині (а також у сусідніх країнах – Молдавії та Румунії) та у складі трансформованих різновидів троїстих музик. Так, у 1971 р. у Львові на обласному огляді інструментальних ансамблів «Троїстої музики», в якому брали участь колективи – переможці районних конкурсів, були представлені ансамбль з с. Гіче Жовківського (Нестерівського) району у складі: скрипка, цимбали, баян, кларнет, барабан, з Яворівського району – БК с. Прилбичі (2 скрипки, кларнет, сопілка, барабан), з Жидачівського – клубу с. Чертиж (2 скрипки, кларнет, флейта, баян, цимбали, бубон), з Перемишлянського району – клубу с. Лагодів (кларнет, 2 скрипки, цимбали, бубон), з Сокальського району – БК с. Скоморохи (бубон, 2 скрипки, 2 кларнети, цимбали), БК м. Сокаль (2 скрипки, кларнет, баян, контрабас, тамбурін), з Буського району – БК с. Красне (2 скрипка, цимбали, кларнет, бубон), зі Стрийського району – клубу с. Семигинів (3 скрипки, баян, кларнет, труба, бубон), БК с. Дашава (цимбали, 2 скрипки, кларнет, бубон). Представництво інструменту в багатьох регіонах свідчить про стійку фольклорну традицію його побутування в цій ансамблевій формі. Репертуар названих колективів був представлений весільними, танцювальними мелодіями, а також розгорнутими імпровізаційним композиціями (як, наприклад «В'язанка українських народних пісень», «Віночок українських народних пісень», «Либохорівські вечорниці», «Бойківські коломийки» та ін.) [7, 8–24]. Функції кларнету у виконавських складах переважно мелодичні, солюючі.

Необхідно відзначити стійке побутування кларнету і складах філармонійних самодіяльних колективів фольклорної орієнтації. Так, аналізуючи діяльність Гуцульського, Буковинського, Прикарпатського ансамблів пісні і танцю у період після возз'єднання (до 1960-х років) А. Гуменюк відзначає наявність у оркестрових групах названих колективів

<sup>1</sup> Народної інструментальної музики.



скрипок, цимбалів, сопілок, флейт, кларнета, баяна, контрабаса, ударних інструментів та відсутність у них бандур: «Власне це відрізняє народні оркестри західних областей від решти оркестрів України... Як дуже позитивний факт варто відзначити, що в Закарпатському заслуженому народному хорі, Буковинському, Гуцульському і Прикарпатському ансамблях пісні і танцю в оркестровках ураховується специфічне звучання кожного інструмента, його технічні та художньо-специфічні можливості, і що основне, в деяких п'єсах надається соло кожному з них» [2, 177].

У наш час, львівський філармонійний колектив «Високий замок» під керівництвом А. Яцківа позиціонується як ансамбль солістів (склад: скрипка, кларнет, флейта Пана, труба, сакс-горн, туба, банджо, цимбали, баян-акордеон, віолончель, контрабас, перкусія). Поряд з фольклорно-орієнтованими ансамблевими композиціями, він виконує ретромузику, твори академічного мистецтва, співпрацюючи з камерними та оперними солістами, народними та професійними академічними колективами (тріо бандуристок «Мальви», вокальним октетом «Орфей», хором хлопчиків та юнаків «Дударик», окрестрами «Віртуози Львова», «Академія» та ін.).

Мету популяризації української музики та народних інструментів переслідує у власній концертній діяльності ансамбль «Збиранка», маючи у складі скрипку, цимбали, баян, кларнет, гітару та контрабас. Репертуар колективу охоплює поряд академічним репертуаром фольклорні обробки та переклади («Весільний жок і сирба», «Цигеняске» в аранжуваннях І. Ломаги та В. Мрозека, «Буковинські козачки» В. Гекера, «Гуцулки», В. Попічука, «Буковинські наспіви» В. Попадюка, «Калюшунь-Карусель», Т. Йордані та ін.) [3, 47, 49].

Тільки традиційні акустичні інструменти (скрипка, кларнет, акордеон, контрабас) входять до складу «Харків клезмер бенд» – ансамблю, створеного в 1999 році на базі Єврейського Культурного Центру «Бейт Дан» і орієнтованого на відродження клезмерських жанрів у манері «old-stile», включаючи в програми опрацювання молдавського, бесарабського, болгарського фольклорного матеріалу.

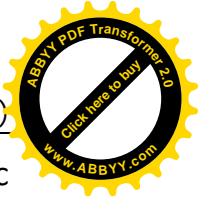
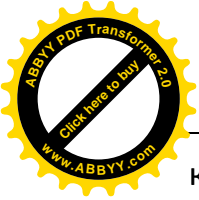
Кларнет входить до складу ансамблю народної музики «Барви Карпат» (Трускавець), ансамблю «Арома»<sup>1</sup> (Миколаїв), «Українські барви»<sup>2</sup> (Київ, керівник і солістка колективу Оксана Стебельська, учасники: Роман Кука, Михайло Кашук, В'ячеслав Філонов), Квартету С. Давидова<sup>3</sup> (м. Харків,

<sup>1</sup>Циганський естрадно-фольклорний виконавський колектив, в програмах якого представлені Україна, Молдова, Болгарія, Вірменія, Туреччина, Словенія, Росія, Молдова, Норвегія, Німеччина та інші країни.

<sup>2</sup>Квартет із двох скрипок, кларнета й баяна, орієнтований у аранжуваннях на струнний квартет, трісті музики чи джаз-бенд.

<sup>3</sup>Квартет високопрофесійних солістів-виконавців, викладачів Харківського Інституту Мистецтв, який виконує сучасну музику, що синтезує стилістику джазової, класичної, фольклорної та камерної.





керівник – Сергій Давидов – фортепіано, Сергій Нізкодуб – кларнет, Денис Дудко – контрабас, Олександр Бабій-ударні).

Безсумнівно, що власне погляд на кларнет як інструмент фольклорної традиції інспірував появу репертуару для кларнету соло та його ансамблів у доробку українських мистців різних поколінь.

Дослідник духового репертуару українських митців Ю. Корчинський, вказуючи на новітню художню символіку духових тембрів та модерність незвичних тембро-виконавських рішень численних представників музичного мистецтва початку ХХ ст., зазначає: «... у пошуках нових ефектів, яких так спрагли були тодішні митці – посипались композиції, в яких духові інструменти були або важливими співрозмовниками художнього діалогу в камерних опусах, або ж узагалі виступали головними героями» [4, 120].

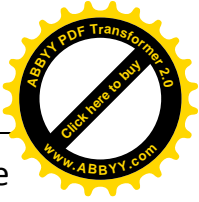
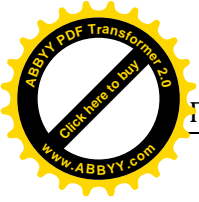
Однак у галузі камерного ансамблю й надалі переважаючими залишаються твори для струнних та фортепіанних ансамблів, рідше – за участю дерев'яних духових інструментів (насамперед флейти та кларнета). Серед нечисленних композицій для духових інструментів з кларнетом у складі, які належать до цього періоду можна назвати «Метелицю» для фортепіано, скрипки і кларнета В. Барвінського [1, 155] та «Українська рапсодія» для кларнету В. Безкоровайного [5, 231].

Звертання до цього інструменту О. Зноско-Боровським у контексті близькоазійської тематики у 1920-ті роки («Східний танець» для кларнету і фортепіано) було зумовлене результатами етнографічної експедиції, за матеріалами якої В. А. Успенським було написано фундаментальну роботу «Туркменська музика».<sup>1</sup>

Згодом, до мішаного ансамблевого складу з народними інструментами звертався О. Чишко: прикладом цього є обробки трьох українських народних пісень для скрипки, віолончелі, кларнета, домри та ударних (1934) [4, 265–286].

Протягом останніх десятиліть репертуар для кларнету та кларнетових складів представляє винятково широку палітру мистецького пошуку та оригінальності індивідуальних рішень. Прикладами можуть слугувати: «Весняні розголоски» для фортепіано, кларнета та скрипки у 3-х частинах (1999) Ю. Іщенка, «Складаниця» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних Володимира Шумейка, «Українська лірична сюїта» для скрипки, кларнета та фортепіано (у 4-х частинах) (2003, рукопис – редакція одноіменного твору 1983 року, існує також варіант для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни, що був реалізований у 2006 р., а також для квартету саксофонів), «Вальс» та «Скерцо» для кларнета, віолончелі та фортепіано (2006) Жанни Колодуб.

<sup>1</sup> Використовуючи записи Успенського, композитори С. М. Василенко, А. Ф. Зноско-Боровський, М. П. Іванов-Радкевич, М. М. Іпполітов-Іванов, Г. І. Літинський, Г. Г. Лобачов, А. У. Мосолов, М. А. Осокін, Б. С. Шехтер і інші створили симфонічні, хорові і камерні твори на туркменські теми.

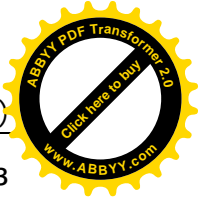
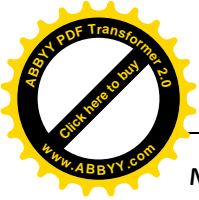


Неординарними є включення кларнету до камерних складів, де представлені як академічні, так і народні інструменти. Такі ансамблеві комплекси нерідко поєднуються з вокалом, набуваючи жанрових ознак камерної кантати. До взірців названої групи можна віднести: кантату «Вихід» К. Цепколенко на поезії П. Тичини (українською мовою), А. Блока (російською), Т. Фонтане (німецькою), Г. Аполлінера (французькою), Е. Е. Каммінгса (англійською) для жіночого голосу, кларнета, баяна та фортепіано, Концертштук № 1 «За білою межею» для октету (дві віолончелі, дві скрипки, кларнет, флейта, фортепіано, акордеон) та Концертштук № 2 «...І побачив світло» для октету (в складі дві скрипки, дві віолончелі, кларнет, фортепіано, флейта, акордеон) Людмили Самодаєвої, «Гохуа» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі і фортепіано (чи флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, ерху, гужен і ударних, 2009) Олега Пайбердіна, «П'ятнадцять обробок українських народних пісень» для сопілки, кларнета, акордеона, скрипки і фагота В. Семковича, «Цвітіння» для сопрано, кларнета та баяна Вікторії Польової, «Фраґменти» для кларнета-бас-кларнета, фортепіано та дрімби Богдани Фроляк. Концепційно близькими до них є твори Володимира Рунчака «Голосіння» для сопрано, кларнета і фортепіано на українські фольклорні тексти та «Троїсті музики» Л. Колодуба для оркестру кларнетів та ударних.

Особливе місце у цьому процесі належить професійному композитору і кларнетисту (Харківська школа-десятирічка, клас Г. К. Рикова) Левкові Колодубу. Митець – народний артист України, дійсний член Академії мистецтв України, лауреат ряду міжнародних композиторських премій.

«Левко Миколайович на особистому досвіді відчув усю проблематику технології гри на духовому інструменті, пізнав таємниці, які властиві виконавству на духових інструментах, з середини зрозумів особливості ансамблевої та оркестрової гри», – зазначає дослідник творчості композитора В. Слупський [8, 108]. Власне це зумовило його послідовне звертання до найрізноманітніших складів дерев'яних духових, серед яких чималу частку складають кларнетові композиції: «Ескіз в молдавському стилі», «Сказання», «Танець» для кларнета та фортепіано а також «Троїсті музики» для оркестру кларнетів та ударних.

**Висновки.** Кларнет, будучи наділеним тембральною специфікою і маючи власну нішу в інструментальному виконавстві в українській музичній культурі, і фігурує у сферах автентичної (української, молдавської, єврейської, циганської та інших етнічних культур), естрадної джазової, академічної музики та їх синтетичних формах. Інструменталісти-виконавці з успіхом беруть участь у колективах найрізноманітнішого спрямування, концертуючи на національному та міжнародному рівнях, тим самим підтверджуючи результативність вітчизняної кларнетової школи та популяризуючи надбання



музичного мистецтва. Оскільки у кожній з них присутні композиції з фольклорними установками, партія кларнету трактується з урахуванням його сольо-мелодичної специфіки, функцій у ансамблевих складах, типового репертуару та способів розвитку мелодичного матеріалу. Ці компоненти слід враховувати при аналізі низки прикладів експериментальних сучасних композицій фахових митців України.

### ЛІТЕРАТУРА

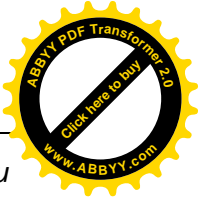
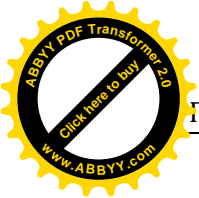
1. Барвінський В. О. Коментований список творів / В. Барвінський // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи. / [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич : Коло, 2004. – 256 с. – С. 136–175.
2. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України / А. І. Гуменюк. – К. : АН УРСР, 1963. – 236 с.
3. Душний А. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : Довідник. / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
4. Корчинський Ю. Сольні духові твори українських композиторів в контексті постмодерного стилю (на прикладі творів Є. Станковича та В. Камінського) / Ю. Корчинський. // Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів : СПОЛОМ, 2008. – Вип. 18. – С. 120 – 124.
5. Круль П. Ф. Українські ансамблі духових інструментів поч. ХХ століття / П. Круль. // Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К., 2005. – Кн. 11. – Вип. 47. – С. 230–236.
6. Морозевич Н. Народно-професійний синтез у сучасному бандурному мистецтві (на прикладі Першої сонати М. Дремлюги) / Морозевич Н. // Науковий вісник НМАУ : Вип. 14. Музичне виконавство. Кн. Шоста. – К. : НМАУ, 2000. – С. 70– 83.
7. Програма обласного огляду інструментальних ансамблів «Троїстої музики» переможців районних конкурсів. – Львів. – 1971. – 16–23 травня. – 16 с.
8. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба / В. Слупський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Випуск 83. – С. 108–113.
9. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти / Л. М. Черкаський. – К. : ДАККІМ, 2005. – 264 с.
10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): наукове видання / М. Хай. – Київ – Дрогобич : КОЛО, 2007. – 544 с.
11. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу : репринтне видання / Г. Хоткевич. – Харків : ФНКІ ім. Г. Хоткевича, 2002. – 288 с.

### РЕЗЮМЕ

**М. М. Тыновский.** Кларнет в украинской фольклорной традиции и ее проекция на другие формы его современного бытования.

*В статье рассмотрены особенности фонических признаков кларнета в фольклорной практике, народных разновидностей ансамблей с его участием, социальных функций кларнетной музыки и их проектирования на самостоятельную, эстрадную и академическую традицию. Осмыслено участие коллективов с кларнетом в составе в инструментальном исполнении украинской музыкальной культуры в сферах аутентичной (украинской, молдавской, еврейской, цыганской и других этнических культур), эстрадной джазовой, академической музыки и их синтетических формах. Проанализированы инспирации образцов академической музыки фольклорными формами кларнетного исполнительства.*





**Ключевые слова:** народное инструментальное исполнительство, ансамбли фольклорного, эстрадного, самодеятельного, академического направлений, инспирация композиторского творчества.

## SUMMARY

M. Tynovsky. Clarinet in Ukrainian folk traditions and its projection to other forms of its modern existence.

*The article features fonichnyh signs clarinet in the folk practices, varieties of folk ensembles with his participation and social functions of music for clarinet, and their design for amateur, variety and academic tradition. Groups from meaningful participation in the clarinet in instrumental performance of the Ukrainian musical culture in the areas of authentic (Ukrainian, Moldavian, Jewish, Gypsy and other ethnic cultures), pop jazz, academic music and synthetic forms. Analyzed samples of academic inspiration folk music forms of performance on clarinet.*

**Keywords:** folk instrumental performance, ensemble folk, pop, amateur, academic aspirations, inspiration composer creativity.

УДК 78.40+78.2+785.72+372.878

**Фу Сяоцзи**

Південноукраїнський національний педагогічний університет

## ДО ПИТАННЯ ІСТОРИЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА У ПРОФЕСІЙНІЙ ТА НАРОДНІЙ ТВОРЧОСТІ

*У статті розкриті основні етапи історії становлення концертмейстерського виконавства. Розглянуто особливості концертмейстерського виконавства, які подані крізь призму основних функцій музиканта, що акомпанує та методику його підготовки, подані особливості концертмейстерства в музичній традиції Китаю.*

**Ключові слова:** ансамблеве музикування, концертмейстер, концертмейстерська підготовка, сумісна виконавська діяльність.

**Постановка проблеми.** З розвитком музичного виконавства у всій його різноманітності поступово виокремлюється і стає самодостатнім особливий вид виконавської творчості – концертмейстерство. Сьогодні важко уявити академічний спів, інструментальні концерти, дитячий спів або шкільний хор без фортепіанного супроводу. Отже концертмейстерство стає атрибутом не лише академічного виконавства а й педагогічної діяльності вчителя музики. Цей феномен музичного виконавства вчителя викликає чималий інтерес у науковців, по-перше, з причин затребуваності навик концертмейстерського та ансамблевого музикування необхідні вчителю в навчальному процесі (Е. Абдулін, М. Моїсєєва, Д. Науказ, Є. Токгарьов, Г. Ципін), по-друге, недостатність до недавнього часу наукового вирішення проблем концертмейстерської підготовки музиканта-піаніста, на що вказують І. Могилевська, Л. Повзун, С. Саварі та інші музиканти.