

30. *Sivokhip V.* Do pitannya zarodzhennya istorichnogo muzikoznavstva v Galichini [To the question of origin of historical musicology in Galychina] Muzichno-istorichni kontseptsii u minulomu i suchasnosti : zb. [Musically-historical conceptions in the past and to contemporaneity: Collection]. – Lviv : Spolom Publ., 1997. – pp. 97–106.

31. *Sonevits'kiy I.* Kompozitors'ka spadshchina Nestora Nizhankivs'kogo [The composers inheritance of Nestor Nyzhankivkiy] / I. Sonevits'kiy // Zapiski NTSH [Notes NTSH]. – Lviv : Publ., 1993. – Т. CCXXVI. Pratsi Muzikoznavchoї komisii [Т. CCXXVI. Proceedings of the musicological committee]. – pp. 334–353.

32. *Turkevich-Lukiyanovich S.* Melaniya Semaka-Nizhankivs'ka [Melaniya Semaka-Nizhankivska] // Our life. – 1974. – Vol. 2.

**Молчко Ульяна Богдановна**, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобычського державного педагогічного університету імені Івана Франка

**Концертная жизнь Львова начала XX века в рецензиях Мелании Нижанковской**

Осуществлен научный анализ музыкально-критических статей Мелании Нижанковской, которые являются ценным вкладом в историографию украинской музыки и отражают панораму концертной жизни галицкой столицы начала XX века. Автор на основе информативного материала, содержащегося в рецензиях львовской журналистки, обобщает продвижение украинской культуры на пути к профессиональному росту во всех художественных направлениях.

**Ключевые слова:** Мелания Нижанковская, музыкальная-публицистика, концертная рецензия.

**Molchko Ulyana**, docent kafedry` muzy`kovedstva ta fortepiano Drohobycz`kogo derzhavnogo pedagogichnogo universy`tetu imeni Ivana Franka

**Concert life of the city of Lviv in the beginnings of XX century in Melaniya's Nyzhankivska reviews**

This research has been done on a scientific analysis of music and critical articles by Melaniya Nyzhankivska which supposed to be a valuable contribution to the historiography of the Ukrainian music and it reflects a prospect of the Galician capital concert life in the early 20<sup>th</sup> century.

Establishment and development of a professional creative school promoted the development of musical-critical activities of the Ukrainian music founders of the Eastern Galicia in the early 20<sup>th</sup> century. Among the national art founders journalistic activities were promoted by Melaniya Nyzhankivska who was Nestor's Nyzhankivkiy wife. He was a composer, pianist, an educator, a public-cultural figure and music critic. The research illustrates a scientific approach to the journalistic heritage of Lviv journalist. Having collected and analyzed her articles taken from the journals «Dilo», «Nazustrich», «Nova Khata», «Zhinka», «Ukrayinski Visti», the author characterized its publications objectives, genre spectrum of the newspaper materials penetrates the author's journalistic style.

Reflecting the Ukrainian culture development, M. Nyzhankivska illuminates in her publications the important events of Galician social and educational life, Ukrainian musicians performing achievements, artists, choreographers, genre and stylistic features by composers' works of that time, significant opera and theater performances, art exhibitions, fashion shows etc.

Penetrating into Melaniya's Nyzhankivska journalistic style, the researcher identifies individual features: national spirit, nobility, professionalism, objective criticism, distinct informational content, actuality.

The articles by Melaniya Nyzhankivska, analyzed by U. Molchko are worth much, purposeful, illustrating cultural life details of the 20<sup>th</sup> century, are an object of great rarity and still on the front burner nowadays. Her journalistic works along with musical-critical heritage of Ukrainian culture founders of the early 20<sup>th</sup> century formed a Galician musicological school that could have become European one under favorable historical circumstances.

**Key words:** Melaniya Nyzhankivska, music publicism, concert review.

*Надійшла до редакції 7.11.2015 р.*

**УДК 781.6**

**Шовгенюк Степан Степанович**, аспірант кафедри теорії та історії виконавського мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

**ІНСТРУМЕНТИ СІМЕЙСТВА БАС-КЛАРНЕТІВ ТА ЇХНЄ ПОШИРЕННЯ У  
КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ 10-40-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Досліджуються особливості побутування та використання інструментів сімейства бас-кларнетів, у 10-40-х роках ХІХ ст. Аналізуються особливості різних конструкцій інструменту та його поширення у тогочасній віртуозно-концертній практиці та оркестрі.

**Ключові слова:** бас-кларнет, бассетгорн, Г. Штрайвольт, А. Сакс.

На перший погляд, в історії виникнення басового кларнету та специфіці композиторської роботи з ним немає нічого особливого. Широко відомими є хрестоматійні факти про басовий кларнет як продукт вдосконалення звичайного кларнету та басетгорну, що виник у 30-х роках XIX ст. й практично одразу був використаний Дж. Мейербером та Джузеппе Верді у партитурах «Гугенотів» і «Ернані» відповідно.

Україно- та російськомовні дослідники історії оркестрового письма та інструментознавства досить часто обмежуються перерахуванням цих фактів без заглиблення у сутність процесу появи басового кларнету, або, точніше б сказати – зразку звичного нам басового кларнету конструкції Адольфа Сакса, який використовується в оркестровій та сольній музиці XIX-XX ст.

Якщо аналізувати зміст англomовних джерел, присвячених історії розвитку басового кларнету, то можна зробити висновок про те, що маємо справу з історичним детективом. Це не виглядає чимось дивним або особливим, оскільки інші представники дерев'яної духової групи, – поперекова восьми клапанна флейта та звичайний кларнет, – проходили якщо не аналогічний, до схожий шлях еволюції.

Доказів використання бас-кларнета в якості сольного інструмента протягом XIX і в перші роки XX ст. мало, існують лише уривчасті записи виконавців їхнього репертуару і виступів. Критичні коментарі з 1830-х років в основному стосувалися нещодавно розроблених форм інструмента і його використання декількома відомими кларнетистами, але ці відгуки не дають чіткого уявлення про те, чи ці виконавці тільки демонстрували інструмент заради цікавості, чи виконали на ньому певні твори. Виникали ситуації, коли невідомим залишався час та дата концерту. Насправді, таких афіш – більшість. Наприклад, достеменно відомим є факт виконання у 1836 р. Т. Вільманом арії з бас-кларнетом облігато С. Нейкома. Але в більшості інших афіш, музика у виконанні віртуозів не була конкретно названа і таким чином залишилася невідомою. До того ж, щонайменше п'ять творів, написаних у період 1830-1890 рр., які виконували на басовому кларнеті солісти або члени маленького ансамблю, були втрачені.

Перші згадки про концерти з використанням бас-кларнета, схоже, включають демонстрації нового інструмента у всіх його формах самими винахідниками, або виконавцями творів на цьому інструменті від імені винахідника. Письмові коментарії цих подій, акцентують увагу на зовнішньому вигляді і діапазоні звучання інструмента, його тоні та музичній композиції, у яких його використання буде доречним. Найперше такий коментар з'явився 11 травня 1772 р. у паризькій газеті «L'Avant-Scourer». Це був опис втраченого на сьогодні інструмента, виготовленого Г. Лотом. Із незрозумілої причини для сучасних музикознавців, А. Стадлер проголосив термін «Baß-Klarinet» у 1788 р. (на рекламному листі з його благодійний концерту у Відні). Тепер називаємо їх «басет-кларнетами».

Моцарт написав концерт К. 622, квінтет для кларнета К. 581 і облігато до «Parto», «Parto in Clemenza di Tito» («Партія про Милосердя Тіто») для цих інструментів. Згідно з незаперечними іконографічними і музичними показниками, вони були стандартними кларнетами щодо трубки і тональності («A і B $\flat$ »), але з збільшеною довжиною і роботою клавіш до написаної тональності «с».

Басетгорн, винайдений близько 1770 р., ймовірно, Антоном і Міхаелем Майхорферами, можливо, був першою спробою створення бас-інструмента як члена сім'ї кларнетів. Про це свідчать деякі його ранні назви в літературі: basse-tube (1772 р.) і basse-taille (bass voice) (1772 р.), якщо посилається на документи Жюльєта Лота з Парижу (цитуються з сучасних документів Райса 2009, 105). Однак розмір його трубки дуже подібний до трубки сопрано кларнета, в результаті чого збільшення довжини спричиняє різні тони. Тенор інструмент, як правило, звучить у F або іноді в G, D, E і E $\flat$  (Райс, 2009, 95). «Розширення» до написаних C, звукових F було розроблене Т. Лотцом (Альбрехтсбергер (1790 р.)). Його музикальність вимагала цього діапазону. Не існує сім'ї «басетгорн»; він є членом сім'ї кларнета з відносно вузькою трубою, а також діапазоном до написаних «C».

У 1807 р. зустрічаємо згадку про введення до військового оркестру інструменту *Basse guerriere*, назва якого спонукає на думки про приналежність інструменту до сімейства басових кларнетів. Можливості інструмента високо були оцінені Л. Керубіні та Е. Мегюлем. У 1810-1813 рр. інструмент зустрічався в оркестрі «*Garde imperiale*», пізніше оркестранти відмовились його використовувати.

Басовий кларнет конструкції Гайлза Лота та *Basse guerriere* виявилися не лише першими ластівками сімейства інструментів басового кларнету. Пошуки нових конструкцій для дерев'яних духових інструментів стали прикметою того часу. Втім, на наш погляд, помилковим є вважати те, що перші басові кларнети виявилися спробою вдосконалити можливості звичайного кларнету. Безумовно що конструкції обох кларнетів тотожні. У той же час, це досить різні інструменти з власними неповторними тембровими рисами та конструктивними особливостями.

Подальший етап набуття басовим кларнетом сучасних рис, пов'язаний з іменем Г/ Штрайтвольфа. Як зазначається у монографії К. Боуена: «В оголошенні, що з'явилося в Естонії у 1829 р., доктор Йоган А. Г. Гайнрот, заявляв, що Гебешрайт планував включити виступ на басовому кларнеті, який нещодавно

був сконструйований Готфрідом Штрайтвольфом, як частину свого майбутнього концертного туру» [7; 203]. Втім невідомо, чи відбулися виступи на басовому кларнеті. Як би там не було, Й. Гайнрот ділиться й власними враженнями від звучання басового кларнету Г. Штрайтвольфа. Він зазначав, що звучання інструмента «ще насиченіше, ніж у басетгорна, виражає щось невимовно тасмниче і є ідентичним у низькому регістрі з найкрасивішим звучанням тромбону» [7; 204].

Басовий кларнет Г. Штрайтвольфа був схожим за описом на інструмент, на якому грав Вільгельм Дайгерт (1779-1873 рр.) на концерті, що відбувся в Касселі 14 січня 1830 р. Наразі це перший концертний виступ із басовим кларнетом, чітко задокументований. Ймовірність того, що музичний інструмент Г. Штрайтвольфа був використаний підтверджується включенням у концертну програму «*Volkslied für Bass und Contrabass-Klarinette*», а також «*Adagio mit Variationen*», яке В. Дайгерт виконував на басовому кларнеті. Незадовго після цього, Г. Штрайтвольф розробив контрабасовий кларнет, який записувався у строї F. У зв'язку з тим, що В. Дайгерт був членом придворного оркестру, цілком можливим виглядає припущення, що обидві п'єси виконувалися в його супроводі. Втім, достеменно це невідомо. Рецензент зазначав, що «начебто публіка отримує задоволення слухаючи ці музичні твори, але <...> сумнівним є факт, що винахід басового кларнета несе практичну цінність для оркестру, оскільки вже є схожі духові інструменти, такі як фагот, басетгорн та тромбон»<sup>1</sup>.

Наступний офіційно зафіксований випадок застосування басового кларнету припадає на Париж 1832 р. Один із найвідоміших кларнетистів того часу, – І. Дакоста, – виконав сольний твір на басовому кларнеті, який він розробив співпрацюючи з Луї-Огюстом Буффе. Цей інструмент був вдосконаленою версією типу, винайденого до 1807 р., і який пізніше І. Дакоста передає О. Дюма. Цей концерт не пройшов повз увагу рецензентів. Франсуа-Жозеф Феті у «*Revue musicale*» описав сольний концерт, що «спричинив позитивний резонанс у музичних колах. <...> Феті оцінив простоту і гнучкість виконання, які І. Дакоста продемонстрував на басовому кларнеті і не схвалював того, що композитори мало використовували цей інструмент у своїх оркестрових партитурах»<sup>2</sup>.

Зауважимо, що басовий кларнет системи Луї-Огюста Буффе був використаний Д. Мейербером у п'ятому акті «Гугенотів» і це стало першою ластівкою етапу розвитку басового кларнету як повноцінного інструменту романтичного оркестру.

1833 р. англійський майстер Дж. Вуд розробляє власну модель басового кларнету, в якій було 18 клапанів. Цей інструмент не знайшов широкого застосування і на сьогодні немає жодної діючої моделі басового кларнету Д. Вуда.

Говорячи про чинники, що сприяли вдосконаленню конструкції басового кларнету та, як наслідок, його популяризації, неможливо не згадати діяльність італійських музикантів. З-поміж інших, виділяється ім'я К. Каттеріні, який розробив інструмент під назвою *glicibaritono*.

У Словнику композиторів (1911 р.) зазначається про те, що *glicibaritono* є: «духовим інструментом із подвійним язичком, винайдений 1833 р. Каттеріно Каттеріні з Монселісу; звук його інструменту нагадує суміш фагота і кларнету. Винахідник інструменту сам дав концерт на своєму *glicibaritono* 8 березня 1834 р. у ля Феніс у Венеції» [6; 43].

На сьогодні збереглися зразки, що дають уяву про вигляд та звучання цього інструменту. Вони зберігаються у колекції Бате, в Оксфорді та мають 24 клавіші з досить розвиненим механізмом та подвійним паралельним отвором на дерев'яній трубі овальної форми. Мундштук розташований біля вигину, а розтруб вмонтований у верхній частині труби.

Інший, більш досконаліший опис також базується на прикладі з колекції Бате, був зроблений Джеффри Рендалом у монографії «Кларнет. Деякі дані про його історію і будову». Дослідник зазначає: «Цей оригінальний інструмент виготовлений з одного цілого куска деревини овальної форми, майже 23 дюйми в довжину. Два паралельні отвори просвердлені так як і в стиковому з'єднанні фаготу. Довгий мідний вигин тримає мундштук, тоді як інший кінець отвору відмежовується (закінчується) широким розтрубом із дерева. 24 натягнені мідні клавіші оснащені подушками, покривають правильно розміщені звукові отвори ідеального розміру» [6; 43].

А. Гандіні, зазначаючи про той виступ, також надає бачення конструкції інструменту. Він пише: «Це член родини кларнету з високим регістром, подібним до звучання кларіни, та низьким – до звучання басетгорна. Основою інструменту був кларнет, перероблений так, щоб отримати кращий діапазон, але з тим самим мундштуком і тростиною. Його дзвіночок (розтруб) виготовлений з міді і він мав приблизно такий же діапазон як фагот, але з милозвучнішим і дзвінкішим тембром» [6; 43].

Існують дані про те, що «12 лютого 1838 р. К. Каттеріні з Болоньї виступає в антрактах оперної вистави з інструментом власного винаходу, який, втім, не викликав овацій. Даний інструмент і був «*glicibaritono*» [6; 43].

Із наведених спогадів та описів інструменту можна зробити висновок про те, що *glicibaritono* якщо й не став популярним інструментом, то, принаймні, викликав зацікавленість та схвалення. Важливим є факт про те, що у період 1833-1847 рр. ім'я К. Каттеріні регулярно з'являлось у програмах концертів у Пармі, Модені, Трієсті. Ще раніше, у 1833 р., музикант отримав Золоту медаль за новий духовий інструмент. Отже, можна погодитися з думкою про популярність інструменту в той час. Утім, – лише до деякої міри. Якщо говорити про його використання в партитурах тогочасних оперних й симфонічних творів, то показовим видається досвід *La Fenice*, в оркестрі якого замість *glicibaritono* використовувався інструмент іншої конструкції.

Якщо аналізувати концертні сезони 1837-1847 рр., то там фігурувала постать П. Форнарі, який значився як винахідник, виробник та був у складі учасників оркестру. В історію розвитку оркестру він увійшов як винахідник власної системи басового кларнету, яка, здебільшого, була вдосконаленням *glicibaritono*. Ця конструкція сформувала досить рельєфне звучання басового кларнету, тембр якого не зливається з іншими високими та низькими оркестровими інструментами. Через це він отримав високу оцінку, яка вплинула на регулярне залучення до оркестрових партій опер венеційських композиторів.

Головна відмінність у конструкціях обох інструментів (*glicibaritono* та басовий кларнет П. Форнарі) полягає у особливостях вигину отворів. В інструменті К. Катерріно він вигнутий вдвоє у місці з'єднання обох частин трубки. У підсумку це створює перешкоджання для руху повітря і, як наслідок, – ідеальне інтонування. У басовому кларнеті П'єтро Форнарі, отвір вигнутий всередині циліндру таким чином, щоб повітря могло пересуватися рівномірно без здуття чи стискання. Це дає змогу забезпечити ідеальну інтонацію.

Басовий кларнет П. Форнарі має вже сучасний діапазон, від В великої октави – до D третьої. Це дозволило утворювати темброві комплекси як із віолончелями, так і з високими струнними, причому на всіх ділянках басовий кларнет звучить повно та мелодично. Такі риси можна вважати наступним кроком у наближенні до класичного басового кларнету.

Окрім *glicibaritono* К. Катерріні та басового кларнету П. Форнарі, серед італійських розробок можна виділити ще один різновид басового кларнету. Він розроблений флорентійським кларнетистом Дж. Бімбоні на початку 40-х років XIX ст. Як зазначається у дисертації Д. Калліні: «це єдиний відомий випадок використання інструменту, який мав назву «*bimboclaro*», і цей факт було описано А. Торозіні в трактаті «*Pratico di strumentozione*» у 1850 р.»<sup>3</sup>. Поодинокість випадків використання таких басових кларнетів експериментальної конструкції може бути свідченням того, що на арену поступово виходить басовий кларнет А. Сакса.

Хоча бас-кларнети, створені за дизайном, запропонованим А. Саксом у 1838 р., поступово витіснили інші види інструментів, виступи з використанням двох різних інструментів італійського виробництва і дизайну все ж були записані. У «*Cronistoria dei Teatri di Modena...*» (1873 р.) А. Гандіні згадав концерт 12 лютого 1838 р. у Театро Комуналь міста Модени. Це був концерт К. Катерріні на інструменті, який він винайшов сам і для якого придумав назву «*Glicibarifono*». Це був великий кларнет, складений у вигляді фагота. К. Каттеріні виступав між актами опери та балету, що представлялись того вечора, і отримав «чимало оплесків». Музичні композиції у виконанні К. Каттеріні, знову ж таки, Гандіні взагалі не згадав, але описав зовнішній вигляд інструмента, який, як він наголосив, використовувався в духових оркестрах центральної Італії. Він порівняв його діапазон із діапазоном фагота, але додав, що звук *glicibarifono* звучав «солодше і більш звучніше». У якийсь момент протягом 1840-х років інструмент, розроблений флорентійським кларнетистом Джованні Бімбоні (1810-1895 рр.), був використаний для виконання облігато, написаного Л. Вівіані, облігато був доданий до «Великого балу Фауста», опери Антоніо Кортезі. Д. Калліна стверджує, що «інструмент під назвою «*bimboclaro*, і це єдиний відомий випадок його використання, було описано А. Торозіні в його «*Trattato Pratico di strumentozione*» [6].

Коли почали використовувати бас-кларнет, розроблений за зразком дизайну А. Сакса в якості оркестрового інструмента, критичні коментарі сольних виступів на бас-кларнеті практично зникли. Всі процитовані характеристики досі стосувалися появи нового інструменту. Вони були в основному пов'язані як і з самим інструментом, так і уміннями виконавця зробити, здавалося б, незграбну манеру виконання музичного твору, а не музику його виконання цікавою. Перша згадка про бас-кларнет Сакса також виділяється в цьому контексті. Демонстрації Сакса про перевагу свого інструменту в порівнянні з раніше розробленими бас-кларнетами були записані кількома авторами, в тому числі де Понтеколантом [7], в його «*De Organographie*». Корисність інструмента Сакса призвела до поступового збільшення оркестрової ролі бас-кларнета, але інтерес до нього в якості сольного інструмента не заважав його зростаючій ролі для використання в оркестрі. Понад 50 років відділяють

введення бас-кларнета Сакса в 1838 р. від першої публікації сольної композиції, написаної для інструменту в 1890 р.

Отже, переваги інструменту А. Сакса, поява якого припадає на 1838 р., не пройшли непоміченими в сучасників. По-перше, практично зникли будь-які критичні коментарі стосовно якості звучання інструменту. По-друге, перевага цього інструменту була відмічена низкою інструментознавчих трактатів того часу. Наприклад, – у паризькій «*De Organographie*» видання 1856 р. [7]. В ньому можна побачити відомості стосовно того, що А. Сакс переконав І. Дакосту в тому, що його басовий кларнет кращий. Користь інструменту А. Сакса призвела до поступового збільшення оркестрової ролі басового кларнету.

#### Примітки

<sup>1</sup> Хроніка оперних театрів та концертів у Касселі 1830 р. // Allgemeine Musicalische Zeitung. – 1830. – 12.03. – С. 189.

<sup>2</sup> Феті Франсуа Жозеф. Музичний огляд. – 1834. – 5 червня. – С. 329.

<sup>3</sup> Калліна Д. Л. Структура розвитку басового кларнета : дисс. <...> PhD. – Колумбія, 1972. – С. 115.

#### Список використаної літератури

1. **Берліоз Г.** Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке. В 2 т. / Г. Берлиоз ; ред., дополн., прим. Р. Штрауса ; пер. С. Горчакова. – М. : Музыка, 1972. – 284 с.
2. **Бородавкин С.** Эволюция оперного оркестра в XIX веке. Т. 1 / С. Бородавкин. – О. : Печ. дом : Друк Південь, 2013. – 672 с.
3. **Карс А.** История оркестровки / А. Карс. – М. : Музыка, 1990. – 305 с.
4. **Левин С.** Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 2 / С. Левин. – Л. : Музыка, 1983. – 192 с.
5. **Усов Ю.** История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : монография / Ю. Усов. – М. : Музыка, 1989. – 207 с.

#### References

1. **Berlioz H.** Bolshoj traktat o sovremennoj orkestrovke i instrumentovke. V 2 t. / H. Berlioz ; red., dopoln., prim. R. Shtrausa ; per. S. Horchakova. – M. : Muzyka., 1972. – 284 p.
2. **Borodavkin S.** Evoluciaoperного оркестра в XIX веке. Т. 1 / S. Borodavkin. – O. : Pechatnyj dom : Druk Pivden', 2013. – 672 p.
3. **Kars A.** Istoriya orkestrovki / A. Kars. – M. : Muzyka, 1990. – 305 p.
4. **Levin S.** Duhovyje instrumenty v istorii muzykal'noj kultury / S. Levin. – L. : Muzyka, 1983. – С. 2. – 192 p.
5. **Usov Y.** Istoriya zarubejnogo ispolnitel'stva na duhovyh instrumentah : [monografiya] / Y. Usov. – M. : Muzyka, 1989. – 207 p.

**Шовгенюк Степан Степанович**, аспирант кафедри теорії і історії виконавського мистецтва ГВУЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

#### **Инструменты семейства бас-кларнетов и их распространение в концертной практике 10-40-х годов XIX столетия**

Исследуются особенности бытования и использования инструментов семейства бас-кларнетов в 10-40-х годах XIX века. Анализируются особенности различных конструкций инструмента и его распространение в концертно-виртуозной практике и оркестре того времени.

**Ключевые слова:** бас-кларнет, бассегорн, Г. Штрайвольт, А. Сакс.

**Shovgenyuk Stepan**, aspirant kafedry` teoriyi ta istoriyi vy`konavs`kogo my`stecztva DVNZ «Pry`karpats`ky`j nacional`ny`j univ`ersy`tet imeni Vasy`lya Stefany`ka»

#### **The family of the bass-clarinets and its spreading in the concert practise of 1810-1840**

At first glance, the history of the bass clarinet and composer with it is nothing special. Widely known textbook facts presented on bass clarinet as usual product improvements clarinet and basset-horn, that emerged in the 30 years of the nineteenth century and was used almost immediately by J. Meyerbeer and scores of Giuseppe Verdi's «Huguenots» and «Ernani» respectively. Ukrainian and Russian history researchers orchestral writing and organology often limited enumeration of facts without penetration into the essence of the emergence bass clarinet, or, more correctly – we sample the usual bass clarinet Adolphe Sax design used in orchestral and solo music of the nineteenth and twentieth century's .

If you analyze the content of English-language sources on the history of bass clarinet, then we can conclude that we are dealing with a historical detective. It's not something strange or special, as other members of the woodwind group – lumbar 8-clapane flute and clarinet usual – were, if not similar, very similar to the path of evolution. Evidence using bass clarinet as a solo instrument during the XIX century and the first years of the twentieth century had, there are only fragmentary records of their repertoire of artists and performances. Critical comments from 1830 mainly concerned only recently developed forms of the instrument and its use in several

renowned clarinetist, but these comments do not give a clear idea of whether the performers only briefly demonstrated the instrument just out of curiosity, or executed it certain works.

Very often might be a situation, when an unknown time and date of the concert. In fact, these posters – the majority. For example, well-known for sure is the fact that performance in 1836 TL Vielman aria with obbligato bass clarinet by Sihizmund Neykom. But in most other posters, music performed by virtuosos has not been specifically named and thus remained unknown. Moreover, as noted at least five works written between 1830 and 1890 years, performing on bass clarinet soloists or small ensemble members were lost. The first mention of concerts using bass clarinet seem to include the demonstration of a new instrument in all its forms by inventors, artists or works of this instrument on behalf of the inventor. Written comments describing how these events look and sound range of the instrument and its tone and music in which its use is appropriate. First came a comment May 11, 1772 in the Paris newspaper «L'Avant-Coureur». This description was lost to date tools made by Haylz Lot.

**Key words:** bass-clarinet, basset-horn, G. Shtraivolt, A. Sax.

*Надійшла до редакції 3.11.2015 р.*

**УДК 78.071.2(477)**

**Бедакова Софія Вікторівна**, кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музичного мистецтва та соціальної роботи  
Миколаївського національного університету  
імені Василя Сухомлинського

### **НОВАТОРСЬКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАТОРСТВО РОМАНА СІМОВИЧА (20-30 РОКИ ХХ СТ.)**

На тлі європейських тенденцій розвитку музичної культури аналізуються особливості стилістики модерну Романа Сімовича. Обґрунтовується, що ці особливості виростають із традицій, збагачуючись новими мотивами, образами, формами.

*Ключові слова:* жанр, стиль, фактура, формоутворення, національна образність, ладо-інтонаційні особливості, образно-тематична драматургія.

*Постановка проблеми.* Для підняття авторитету української культури, загальносвітового значення національної музики, необхідно створити умови для фахової підготовки співаків і музикантів, інакше кажучи, сформувати професійну фахову школу, виходячи з того, що «музика потребує школи і науки, і вона потребує, більше як поезія, обставин зовнішніх, відповідних, щоби розвинулася до величності композицій Л. Ван Бетховена, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, вона потребує музикально підготовлених слухачів, виконавчих зусиль, матеріального забезпечення – інструментів і всяких приборів, значних коштів...» [1; 7].

У 30-ті роки саме М. Колесса, С. Туркевич-Лісовська, Р. Сімович у тісній співпраці зі С. Людкевичем, Б. Кудриком, і В. Витвицьким заклали основи у справі розвитку музичного мистецтва передвоєнної Галичини.

Окремі напрями творчості західноукраїнських композиторів висвітлено в дослідженнях другої половини ХХ ст., авторами яких є М. Загайкевич, С. Павлишин, Й. Волинський, С. Грица, М. Білинська, Л. Ханік, Т. Старух, Ю. Булка, Л. Мазепа та ін.

У дисертації Р. Стельмашука «Модерністські тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-30 рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи» розглядаються прояви модернізму у творах українських композиторів Львова вказаного періоду.

*Мета статті:* дослідити творчі пошуки Р. Сімовича та проаналізувати чинники, що впливали на формування його композиторського стилю.

*Аналіз та стан дослідження проблематики.* У 1929-1936 рр. у Празі навчався відомий український композитор Р. Сімович, згодом професор Львівської державної консерваторії. Його творчість у той період зазнала впливу неокласичних чинників у модифікації строфічних засад, проникненні елементів мотивної розробки у звичайні варіантно-варіаційні форми, динамізації розвитку та загостренні функцій заключних кульмінаційних розділів. Водночас симфонічний і вокальний доробок композитора свідчить про те, що йому не байдужими були й імпресіоністичні засади побудови музичного образу. Їх тлумачення Р. Сімовичем вказує також, що у користуванні ними він керувався більше опосередкованими через фольклорну традицію стильовими формами, що склалися під час навчання у Празькій консерваторії.

Зазначимо, що зв'язки західноукраїнських музикантів із чехами мали давні традиції, що ґрунтувалися на симпатіях до розвитку національної культури кожного народу [2]. В минулому