

УДК 785.6:780.643.1"19"(73)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356107

АНТОНОВА О.Г.

Антонова Олена Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagr@gmail.com

© Антонова О. Г., 2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY-NC-SA 4.0

ВЕКТОРИ МУЗИЧНОГО АМЕРИКАНІЗМУ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ КЛАРНЕТА І СТРУННОГО ОРКЕСТРУ ААРОНА КОПЛЕНДА

Досліджено постать Аарона Копленда — видатного представника композиторської школи США, чия музика сприймається на батьківщині як втілення національного духу і характеру. Простежено шлях пошуків композитором американської ідіоматики, що пролягав через наслідування та експерименти, захоплення європейським модернізмом та американським джазом, звернення до «пролетарської» музики та селянського фольклору Середнього Заходу США. Наголошено, що, попри еволюційний характер пошуків, два провідні вектори американізму Копленда — англо-фольклорний та джазовий — безпосередньо перетнулися в Концерті для кларнета і струнного оркестру (1948). Акцентовано обумовленість такого поєднання особистістю замовника — відомого американського кларнетиста Бенні Гудмена, який суміщав кар'єру джазового музиканта з інтересом до академічної музики. Проаналізовано форму, тематичний зміст та стилістичне забарвлення Концерту, констатовано розведення контрастних образно-стильових сфер по двох частинах циклу. Висвітлено інтонаційно-тематичні та темброві зв'язки першої частини Концерту з творами Копленда кінця 1930-х — 1940-х років, які відображують життя сільської Америки (зокрема з музикою до кінофільмів «Наше містечко» та «Історія Каммінгтона»). Охарактеризовано роль сольної каденції як перехідного містка між частинами, підкреслено властиві їй імпровізаційні риси. Розглянуто інтеграцію у другу частину твору джазових елементів, акцентовано їх переважання насамперед у метроритмічних структурах. Відзначено вплив бразильських фольклорних жанрів на музичний тематизм. Доведено, що органічність поєднання контрастних в образно-стилістичному відношенні частин забезпечує техніка письма, сутність якої полягає у поступовому розширенні звукового матеріалу шляхом нарощування. Проаналізовано функціонування зазначеної техніки у горизонтальному та вертикальному вимірах; зроблено висновок про те, що її застосування сприяє єдності форми й водночас забезпечує контраст. Відзначено, що використання різних за походженням композиційних моделей (у даному випадку — власних) та подача знайомого музичного матеріалу у новому контексті віддзеркалюють зв'язок Копленда із неокласицистськими витоками його творчості.

Ключові слова: музика ХХ століття, творчість Аарона Копленда, музичний американізм, європейський модернізм, Концерт для кларнета і струнного оркестру, стиль, джаз, англо-фольклоризм.

Вступ. Ім'я американського композитора Аарона Копленда (Aaron Copland) для української музичної спільноти є, безумовно, знайомим, проте не надто популярним. Його твори рідко звучать у вітчизняних концертних залах, а інформацію про них майже неможливо знайти на сторінках українських наукових публікацій. Натомість на батьківщині Копленда його творчість цінують чи не найвище серед представників академічної музики США. І цінують його передусім за миттєво впізнаваний музичний стиль, який сприймався за його життя і продовжує сприйматися як втілення національного духу і характеру. Відомий американський критик Семюел Ліпман (Samuel Lipman) у статті «Копленд як американський композитор» (1976) з цього приводу написав: «Йому вдалося закріпити у свідомості широкої публіки звуковий образ того, як звучить Америка, а отже, і американська музика» [Pollack, 1999, p. 528].

Прагнення «бути американцем» стало для Копленда дороговказною зіркою, що висвітлювала увесь його творчий шлях. У пошуках американської ідіоми він звертався до музичного минулого своєї країни, до фольклорних джерел, до сучасних форм розважальної музики, до американської літератури і театрального мистецтва та досвіду європейських композиторів-модерністів. Звідси — різноманітність його творчості, образні та стильові контрасти, закиди в еkleктизмі, однак крізь усі круті «повороти» Копленд невпинно йшов до цілі, інколи поєднуючи, здавалося б, «непоєднуване». Одним із творів композитора, у якому «зустрілися» популярне та серйозне, англо-фольклорне та латиноамериканське, академічне та джазове, є Концерт для кларнета і струнного оркестру — твір, котрий, попри свою популярність у світі, в Україні досі залишається *terra incognita*.

Аналіз публікацій. Аарону Копленду — його постаті, життєтворчості, стильовим особливостям музики, окремим творам, у тому числі й Кларнетовому концерту, — в західному музикознавстві присвячено чимало досліджень різного формату. Серед праць монографічного типу виділимо найфундаментальнішу на сьогодні біографію Говарда Поллака (Howard Pollack) [Pollack, 1999], у якій ретельно простежено етапи життєвого шляху та охарактеризовано особистість композитора, висвітлено велике коло питань, пов'язаних із самотутністю його музики. Значна увага приділена А. Копленду у четвертому томі шеститомної праці Річарда Тарускіна (Richard Taruskin) «Оксфордська історія західної музики» [Taruskin, 2011], де акцент зроблений на епохальному та національному контексті творчості композитора. Широкий стильовий діапазон музики Копленда слугує імпульсом для досліджень, спрямованих на з'ясування специфіки його музичної мови: назвемо у цьому контексті змістовні статті Лоренса Старра (Lawrence Starr) [Starr, 1981] та Стенлі Кліппінгера (Stanley Kleppinger) [Kleppinger, 2003]. Концерт для кларнета і струнного оркестру становить об'єкт вивчення в дисертаціях представників виконавського музикознавства Брюса Буллока (Bruce Bullock) [Bullock, 1971], Лізи Гартрел ґо (Lisa Gartrell Yeo) [Yeo, 1996], Педро Алліпрандіні (Pedro Alliprandini) [Alliprandini, 2018]. Нарешті, першоджерелом цих та інших досліджень творчості Копленда є його власний літературний доробок, зокрема мемуари, створені разом із Вівіан Перліс (Vivian Perlis) [Copland, Perlis, 1989].

Мета статті — охарактеризувати вектори музичного американізму в творчості Аарона Копленда та виявити форми їх взаємодії у Концерті для кларнета і струнного оркестру. **Методологічне підґрунтя дослідження** складають історичний, культурологічний, біографічний, стильовий та структурно-функціональний методи аналізу.

Наукова новизна полягає у висвітленні постаті видатного композитора ХХ століття Аарона Копленда як «прапорноносця музичного американізму»

(Р. Тарускін) та розгляді його Кларнетового концерту в аспекті взаємодії джазового та англо-фольклорного векторів творчості.

Результати дослідження. Пошуки національно виразної музичної мови цілеспрямовано велися Аароном Коплендом, єврейським іммігрантом у другому поколінні, починаючи з ранніх років, але його шлях до американської ідіоми пролягав через засвоєння європейських академічних традицій. Показовою у цьому сенсі виглядає історія музичних інтересів молодого Копленда. Від початку серйозних занять музикою (а це сталося лише у 13 років) і аж до від'їзду в Париж у 1921 році Копленд докладав неабияких зусиль для знайомства з академічною музикою, особливо новою. Він занурився у насичене музичне життя Нью-Йорка, відвідував незліченну кількість концертів, зокрема виступи Нью-Йоркського симфонічного оркестру під орудою Вальтера Дамроша, оформив підписку в Метрополітен-оперу, але водночас прагнув не пропускати неординарні події на кшталт сольного концерту Лео Орнштейна (Leo Ornstein)¹.

Вже у юнацькі роки увагу Копленда особливо привертала французька музика. У 1919 році, навчаючись у Рубіна Голдмарка (Rubin Goldmark), він, попри прагнення останнього долучити його до німецької романтичної традиції, прискіпливо досліджував вокальні та фортепіанні твори К. Дебюссі, в класі викладача з фортепіано Кларенса Адлера (Clarence Adler) виконував Сонатину М. Равеля. Г. Поллак припускає, що на формування музичних смаків Копленда певною мірою вплинули антинімецькі настрої, які посилювалися після вступу Сполучених Штатів у війну у 1917 році: «Копленд гостро переживав конфлікт, склав пісню “Після Антверпена” ... збирав ягоди в Мальборо, штат Нью-Йорк, влітку 1916 та 1917 років, щоб допомогти воєнним зусиллям, замінюючи призовників; сам проходив військову підготовку до 1917 року. Така діяльність, можливо, посприяла послабленню престижу та актуальності німецької романтичної музики для нього» [Pollack, 1999, р. 36]. Паралельно у США спостерігалось зростання інтересу до французької культури та Франції загалом — надійного союзника у Першій світовій війні. Персональним імпульсом до зацікавлення французькою культурою для Копленда слугували рекомендації його старшого друга Аарона Шаффера (Aaron Schaffer), випускника Університету в Балтиморі, щодо французької літератури, зокрема порада прочитати роман «Жан-Крістоф» Ромена Роллана. Пізніше, у 1920–1921 роках, Шаффер, перебуваючи в Парижі, писав Копленду листи, у яких із захопленням описував тамтешнє музичне життя, надихаючи тим самим молодого друга продовжити навчання у культурній столиці Європи.

Трирічне навчання у Франції відіграло вирішальну роль у формуванні Копленда. Спочатку він навчався у т. зв. Американській консерваторії у Фонтенбло, потім у Парижі, увійшовши в історію як один із перших американських учнів тоді ще молодій Наді Буланже (1887–1979). За власним зізнанням, Копленд був «ненаситним» у знайомстві з європейською музикою, але й тут його увага була прикута насамперед до французів — як до тих, що вже досягли вершин, так і до молодих, яких називали модерністами (зокрема до композиторів «Шістки»). Копленд відвідав багато прем'єр їхніх творів, вивчав «Вічні рухи» Ф. Пуленка, захоплювався «Пасіфіком 231» А. Онеггера, але найбільше йому подобався Д. Мійо — «невибагливими, але стильними гармоніями, земними і жвавими поліритмами та включенням французьких, єврейських і американських рис» [Pollack, 1999, р. 67]. Від паризьких років бере початок й інтерес Копленда до музики І. Стравінського: саме там він відвідав деякі

¹ Показово, що після повернення з Франції у 1924 році, Копленд скоротив свою активність, обмежившись здебільшого музичними заходами, присвяченими сучасній музиці.

прем'єри його творів, зокрема Октету та Фортепіанного концерту, і з того часу уважно стежив на появу кожної нової роботи визнаного новатора.

Підсумовуючи огляд паризьких років життя Копленда, Г. Поллак зазначає, що той повернувся до США зі світоглядом, показовим для покоління митців, сформованого у Парижі 1920-х років: «стоїчний, іронічний, приземлений погляд, скептично налаштований до старомодних сентиментів та забобонів; любов до новизни та оригінальності; захоплення французами, а також супутні інтереси до власної національної культури» [Pollack, 1999, p. 55]. Надалі вказані риси, хоча і різною мірою, залишаться характерними для Копленда, а «супутні інтереси до власної національної культури» швидко перетворяться на головні.

У пошуках опори для розбудови національного шляху в музиці Копленд намагався звертатися до минулого американської культури. Але до кінця 1920-х років його пошуки музичних предків були покинуті: «...я припускаю, тому що ми переконалися, що їх не було, що у нас їх не було» [Copland, 1952, p. 106]. Тож за відсутності серйозної академічної традиції опорою у побудові національно виразного стилю мав стати фольклор. Непросте для американців питання, а саме, хто мав право представляти Америку, націю іммігрантів, у фольклорі, Копленд вирішив особисто для себе наступним чином: «Я почав із роздумів — що ж таке народна пісня, зрештою? І я прийшов до висновку, що у моєму випадку це пісні, які я чув, коли був дитиною — досить поширені джазові мелодії та музика типу “Old Black Joe”. Отже, це мій матеріал, і я мушу прийняти його таким, яким він є» [Pollack, 1999, p. 113].

Хронологічно першим умовно «фольклорним» джерелом для Копленда став джаз. Г. Поллак вказує, що розуміння джазу молодим композитором на той момент було дуже широким: «Для молодого Копленда джаз утворили своєрідний континуум від мелодій Стівена Фостера, що співали у школі, до регтайму, що грали вдома, і до імпровізаційного джазу, який чули в клубах» [Pollack, 1999, p. 113]. Але якщо вдома, у Брукліні, джазові звучання сприймалися юним композитором як повсякденність і навіть банальність, адже він їх чув на кожному кроці і з кожного вікна, то в Європі усе виглядало інакше: «Коли я почув, як грають джаз у Відні, — згадував пізніше композитор, — це було так, ніби я чув його вперше. Саме тоді я почав розуміти потенціал джазового матеріалу для використання у серйозній музиці» [Pollack, 1999, p. 113].

Вже в Парижі Копленд, підтриманий Н. Буланже, почав цілеспрямовано експериментувати з джазовими елементами, як-от у балеті «Грог», і ця тенденція посилилася після повернення до Нью-Йорка. У «Музиці для театру» (1925), двох п'єсах для скрипки і фортепіано, двох фортепіанних «Блюзах» (1926) та Фортепіанному концерті (1926) композитор використав джазові ритми, акорди та тембри у пародійному чи навіть гротескному ключі. Як зауважує Р. Тарускін, ці твори були «актом легкої агресії, розрахованим на те, щоб завоювати місце для американської музики як альтернативи традиційному європейському репертуару» [Taruskin, 2011, p. 766]. Паралельно з практичними спробами поєднати джаз із європейським модернізмом Копленд намагався осмислити важливість джазу для американських композиторів і в теоретичному аспекті. У 1927 році в журналі «Сучасна музика» він опублікував статтю «Джазова структура і вплив», у якій, зокрема, виклав свої погляди на ритмічну складову джазу. Як наголошує Стенлі Клеппінгер, обґрунтована у цій роботі Копленда концепція джазового ритму безпосередньо відбилася у його методі впровадження джазових ритмічних технік у власні композиції [Kleppinger, 2003, p. 76].

Поширеною є думка, що Фортепіанний концерт (1926) став останнім твором Копленда, написаним у джазовій манері. Підставою для такого висновку слугує висло-

влювання самого композитора, зроблене у 1941 році: «З Концертом я відчував, що зробив усе, що міг, з цією ідіомою, враховуючи її обмежений емоційний діапазон. Щоправда, це був простий спосіб бути американцем у музичному плані, але всю американську музику неможливо обмежити двома домінуючими джазовими настроями» [Pollack, 1999, p. 115]. Насправді музика Копленда зберігала зв'язок із джазом і в наступні десятиліття (балет «Hear Ye! Hear Ye!», опера «Другий ураган», «Чотири фортепіанні блюзи»). Тим не менш, починаючи з 1930-х років, траєкторія його пошуків американізму змінилася, виявляючи тенденцію до простоти, об'єктивності та «природності».

Р. Тарускін пов'язує ці зміни з директивами Народного фронту, до яких прислухався Копленд через свою прихильність до соціалістичних ідеалів¹. Народний фронт закликав композиторів створювати пролетарську музику, зокрема масову пісню, і Копленд відгукнувся на цей заклик, взявши участь у конкурсі з піснею «На вулиці першого травня». Пісня стала переможницею, а стилістичні засоби, знайдені для озвучування революційного вірша Альфреда Гейса (Alfred Hayes), продемонстрували поєднання елементів сучасного стилю арт-музики з опорою на народні та популярні звороти, доступні масовому слухачу [Taruskin, 2011, p. 806]. Ще важливішим видається той факт, що акцент на англо-американській народній музиці, який робила національна філія Народного фронту, сприяв пробудженню інтересу до нього з боку Копленда і першим спробам уведення нового для композитора інтонаційного шару селянського фольклору у власні твори.

«Англо-фольклоризм» досяг піку у трьох балетах, написаних між 1938 і 1944 роками: «Біллі Кід», «Родео» та «Весна в Аппалачах». Сюжети, у яких розкриваються образи простих американців — жителів прерій, прикордонних містечок, Аппалачських гір, — слугували композитору приводом для використання автентичних народних мелодій, більшість яких він знаходив у опублікованих аранжуваннях ковбойських пісень, зокрема у збірці «Самотній ковбой: Пісні рівнин та пагорбів» під редакцією Джона Вайта та Джорджа Шеклі. Однак за одностайними твердженнями дослідників, оригінальну частину музики балетів майже неможливо відрізнити на слух від цитат, що свідчить про все більш глибоку інтеграцію Коплендом народної ідіоми у власний стиль. Паралельно з балетами композитор пише у ці роки оркестрові, камерні-інструментальні та вокально-хорові твори: позбавлені сюжетних асоціацій з Диким Заходом та життям корінних американців, вони звучать так само «по-американськи» завдяки вже напрацьованому комплексу виразових засобів та композиційних прийомів.

Позначені вектори американізму Копленда — джазовий та англо-фольклорний — несподівано і з особливою наочністю перетнулися в Концерті для кларнета, струнного оркестру, арфи та фортепіано (1948). Водночас очевидні апеляції до «популярного» стилю Копленда², що спирався на джазові чи народні джерела, поєднувалися тут (втім, як і в переважній більшості інших творів) із модерністськими «родзинками» в галузі оркестровки, ритміки, фактури, що доводить вірність композитора неокласицистським ідеалам юності. Причини, які змусили Копленда

¹ Копленд ніколи не вступав до жодних політичних партій, але співпрацював із т.зв. «Коллективом композиторів» (філією Клубу П'єра Дегайтера), в свою чергу пов'язаним із Робітничою музичною лігою та через неї з Американською комуністичною партією.

² Л. Старр вказує, що поділ спадщини Копленда на популярні (*popular*) та серйозні (*serious*) твори був таким поширеним серед американських критиків, що композитор і сам користувався цією термінологією, поряд із протиставленням «доступний — проблематичний» (*accessible — problematical*) або «простий — складний» (*simple — severe*) [Starr, 1981, p. 88].

через 20 років після перерви повернутися до джазової ідіоматики, сполучивши її з новою, актуальною на той час для композитора стилістикою, пов'язані з особистістю замовника — відомого американського кларнетиста Б. Гудмена.

Бенні Гудмен (Benjamin David Goodman) набув світової слави насамперед як джазовий музикант — соліст і керівник оркестру, відомий як «король свінгу». Однак він мав значний досвід і у сфері академічної музики. Його першим вчителем гри на кларнеті був Франц Шопп (Franz Schoerr) — кларнетист із класичною освітою та учасник Чиказького симфонічного оркестру. Надалі, вже за часів розквіту своєї джазової кар'єри, Гудмен продовжував брати уроки у кларнетистів академічного спрямування, які мали досвід гри у найкращих європейських та американських оркестрах, зокрема у Еріка Саймона (Eric Simon) та Реджинальда Келла (Reginald Clifford Kell). Крім того, майже усе своє життя Гудмен виявляв інтерес до класичного репертуару. Першим зафіксованим випадком такого роду стала участь у виконанні Квінтену К. 581 В. А. Моцарта у 1935 році. Пізніше, у січні 1939-го, він виступив як соліст, зігравши моцартівський Концерт ля мажор К. 622 із Нью-Йоркським філармонічним оркестром. Показовим став виступ, що відбувся 1 травня 1940 року в Hollywood Bowl у Лос-Анджелесі: Гудмен постав перед публікою одночасно як класичний та джазовий кларнетист, виконавши після кларнетового концерту Моцарта «гарячий свінг» із джазовим ансамблем¹.

Особливо слід відзначити замовлення Бенні Гудменом нових творів для кларнета у визнаних композиторів свого часу. Джон Снейвлі (John Snavely) наводить слова доньки славетного виконавця: «Замовлення творів дозволило йому зробити кларнет більш популярним в американській музичній культурі. Крім того, у 1930-х роках література для кларнета (класична) була надзвичайно обмеженою. Мій батько любив класичну музику, і для нього було цікавіше мати більше творів для виконання» [Snavely, 1991, р. 29]. Саме завдяки Гудмену побачили світ кларнетові концерти П. Хіндеміта, Д. Мійо, М. Арнольда, «Контрасти» Б. Бартока, «Деривації» М. Гулда та інші твори, які дотепер є актуальною частиною концертного репертуару.

Б. Гудмен звернувся до А. Копленда з проханням написати для нього твір на початку 1947 року. Трохи раніше аналогічну пропозицію композитор отримав від іншого відомого джазового музиканта — Вуді Германа (Woodrow Herman). Копленд надав перевагу пропозиції Гудмена, пояснивши це наступним чином: «Я давно був шанувальником Бенні Гудмена ... і я думав, що написання концерту з думкою про нього дасть мені свіжий погляд на речі» [Pollack, 1999, р. 424]. У подальших спогадах та інтерв'ю Гудмен категорично заперечував припущення, що він звернувся до Копленда через його попередні експерименти з джазом. Своєї черги Копленд наполягав на тому, що рішення використати джазові матеріали належало виключно йому самому, однак зізнавався, що приступаючи до роботи над концертом, він переслухав записи гудменівського джазового колективу. З усіх цих та інших висловлювань американська дослідниця Ліза Гартрелл Со робить цілком переконливий висновок: «хоча Гудмен і нав'язав ідею використання джазу в концерті, він не був безпосередньо відповідальним за вибір Коплендом відповідних музичних елементів» [Yeo, 1996, р. 11].

¹ Крім моцартівських творів Гудмен включав у свої виступи Рапсодію для кларнета з оркестром К. Дебюссі, Сонату для флейти і фортепіано Ф. Пуленка, два кларнетові концерти К. М. Вебера та інші зразки академічної музики. Символічним видається й той факт, що смерть застала 77-річного Бенні Гудмена у кріслі поряд із кларнетом та нотами однієї з кларнетових сонат Й. Брамса ор. 120.

Концерт Копленда складається з двох контрастних за темпом, образно-емоційним змістом та стилістичним забарвленням частин, поєднаних каденцією соліста. Музику першої частини (*Slowly and expressively*) називають найромантичнішою з усього доробку Копленда; сам він це також усвідомлював, передбачаючи її вплив на слухачів: «Я використав тему “pas de deux” для першої частини, і думаю, що вона змусить усіх плакати» [Copland&Perlis, 1989, p. 87]. Використання для титульної теми раніше написаних ескізів під назвою «Па-де-де», як вказано у наведеній цитаті, визначає особливу пластичність притаманного їй ритмоінтонаційного руху. Ця властивість теми виявляється через комплекс взаємопов'язаних мовних засобів (приклад 1).

Приклад 1.

А. Копленд. Концерт для кларнета, 1 ч., основна тема (тт. 3–19)

Slowly and expressively (♩ = circa 69)

The musical score is arranged in systems. The first system includes Solo Clarinet in B \flat , Harp, Violoncelli, and Contrabassi. The second system includes B \flat Cl., Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The third system includes B \flat Cl., Hp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, mp), articulation (pizz., arco), and performance directions (Tutti, Div. v.).

По-перше, розмір $3/4$, доволі незвичний для Копленда, надає музиці легкого танцювального відтінку, що посилюється завдяки фактурно-ритмічній формулі акомпанементу «бас – акорд», що асоціюється з вальсовим візерунком. По-друге, ритмічно-гармонічне остинато струнних та арфи формує м'яку пульсацію, підтримуючи кінетичні відчуття. По-третє, власне мелодія, тендітна і водночас чуттєва, ніби відтворює гнучкі хореографічні рухи: спочатку локалізована в межах квінти, вона поступово розширює свій простір, охоплюючи двооктавний діапазон¹.

Три варійовані проведення описаної теми складають експозиційний розділ тричастинної репризної форми АВА. Друге проведення доручено першим скрипкам (т. 18) за підтримки других скрипок та альтів контрапунктичною лінією. Зі вступом кларнета (т. 24) тема перетворюється на витончене мереживо мелодичних голосів, що конкурують один з одним за увагу слухача. Третє, репризне проведення титульної теми (т. 35) відрізняється від експозиційного більш насиченою фактурою та поступовим підвищенням динамічного рівня, що підводить до місцевої кульмінації (т. 51)².

Розділ В (т. 61) виконує функцію контрастної середини тричастинної форми *Slowly*. Найбільш очевидними є відмінності у метричній (регулярна тридольність → гнучке чергування $5/4$, $4/4$ та $3/4$ -х тактів) та фактурній (гомофонна-гармонічний → акордовий типи) організації розділів. Змінюються й інтонаційна основа мелодичних ліній інструментальних голосів. Якщо у розділі А такі лінії спиралися на збалансованість поступеневого руху та широких інтервальних ходів, то у розділі В акцент робиться на двох елементах — висхідній секунді та низхідній сексті, які виступають головними будівельними комірками фактично усієї музичної тканини.

Загальна реприза першої частини (т. 77) подає тематичний матеріал розділу А у дещо модифікованому вигляді. Модифікації стосуються послідовності появи тематичних елементів та зміни їхніх композиційних функцій: проведення основної теми в партії альтів, що майже точно повторює третє проведення теми в експозиції, далі — матеріал кульмінаційного епізоду з експозиції, який тепер поєднується із звучанням основної теми в партії кларнета соло (т. 95), і нарешті, кларнетова тема з середини розділу А (т. 100). Тиха динаміка, уповільнений темп та неспішні повторення широких інтервальних кроків створюють ефект розчинення звучання у просторі, властивий кодовим розділам форми.

Окремо необхідно торкнутися стилістичних аспектів проаналізованої музики. Попри загальноприйнятту думку про джазовий характер Концерту, у першій частині немає помітних елементів джазу, натомість простежується відчутний зв'язок з творами Копленда кінця 1930-х — 1940-х років, що відображують життя сільської Америки. Г. Поллак, зокрема, проводить паралелі між темами першої частини та музикою композитора, написаною для кінофільмів: «музика “А”, написана для соло-

¹ Показовим є хореографічне рішення Джерома Роббінса (Jerome Robbins), який у 1951 році поставив на музику Концерту балет «Щуролов» (*The Pied Piper*). Як пояснив сутність вистави один із критиків, «це просто балет, у якому багато жвавих дівчаток та хлопчиків не можуть не танцювати, коли чують, як чоловік грає Аарона Копленда на своєму кларнеті» [Jerome Robbins Foundation]. І якщо загалом цей балет характеризують як «маленький шедевр веселощів та дурниць, свободи та моди» [там само], то музика першої частини стає основою шестихвилинного лірико-романтичного па-де-де солістів-танцюристів.

² Л. Г. Єо розглядає цей епізод як перехід до розділу В, однак органічне подовження мелодичного руху в партії кларнета та збереження фактурної формули остинато у супроводі дає підстави трактувати його як заключну частину розділу А [Уєо, 1996, р. 21–22].

кларнета, струнних і арфи, натякає на щось від світу “Нашого містечка”, тоді як частина “В”, контрастно написана лише для кларнета та струнних, буквально походить від партитури до “Історії Каммінгтона”; такі асоціації пов’язують весь рух із його кінодією» [Pollack, 1999, p. 425]. Дійсно, в музиці до «Нашого містечка» (Our Town, 1940), екранізації п’єси Торнтон Вайлдера (Thornton Wilder), задіяні переважно струнні, арфа та дерев’яні духові інструменти. Однак не лише подібність тембрового забарвлення поєднує згадані опуси Копленда, а насамперед атмосфера звучання, що мала у фільмі передати життя простих людей у Гроверс-Корнерс — невеликому містечку в Новій Англії: повільний темп, м’яка консонантність з опорою на фонізм мажорних та мінорних тризвуків або кварто-квінтових співзвуч, широка інтерваліка у будові мелодичних ліній, прозорість гомофонно-гармонічної фактури¹. Можна вказати і більш конкретні паралелі, наприклад, флер повільного вальсу в епізоді на кладовищному пагорбі з фільму та в основній темі Концерту.

У розділі В Копленд вдався до прямого автоцитуювання, як він часто робив із неопублікованими творами, запозичивши тему біженців із написаної у 1945 році музики до документального фільму Френка Беквіта (Frank Beckwith) «Історія Каммінгтона» (The Cummington Story)². І знов-таки, органічність цитати обумовлена її приналежністю до тієї ж «англо-фольклорної» лінії творчості Копленда, що кристалізувалась у другій половині 1930-х — першій половині 1940-х років.

Каденція, розташована між першою та другою частинами Концерту, виконує подвійну функцію: з одного боку, за словами самого Копленда, «забезпечує солісту зручну можливість продемонструвати свою майстерність» [Bullock, 1971, p. 8], з іншого, слугує переходом між двома образно-стилістичними сферами твору — «від мрійливої ностальгії до джазової життєвої сили» [Pollack, 1999, p. 425]. Родзинкою сольної каденції вважається не традиційна розробка попередньо викладеного тематичного матеріалу, а введення нового, який буде представлений у завершеному вигляді в наступній частині. Насправді матеріал першої частини в каденції також присутній: перші шість тактів є «договорюванням» її основної теми, а далі, відштовхуючись від окресленого в останніх мотивах терцієвого руху, кларнет розгортає низку віртуозних арпеджіо, які ведуть до початку другої частини. Крім зародків нових тематичних елементів, сольна каденція презентує й нові стилістичні риси: синкоповані ритми, чітко артикульовані мовні звороти, обігрування високого регістру інструмента тощо.

Ще один важливий момент — властива жанру інструментального концерту, і особливо каденції соліста як його атрибутивному розділу, квазі-імпровізаційність викладення. Імпровізаційні риси, маніфестовані у позначці *freely* (вільно), виявляються у домінуванні загальних форм руху, спонтанності включення рельєфних інтонаційних зворотів, рапсодичному варіюванні фігураційних та тематичних патернів, гнучкій зміні темпів, штрихів, динаміки. Водночас усі зазначені риси органічні й для джазового музикування — не випадково ретельно виписану Коплендом каденцію по-

¹ Міркуючи про замовлену йому музику до фільму «Спадкоємниця» (The Heiress), Копленд писав режисеру Вільяму Вайлеру (William Wyler): «Я мав дещо подібну проблему під час написання музики до фільму “Наше містечко”, де було необхідно відтворити в музичному плані тихе життя типового містечка в Нью-Гемпширі близько 1900 року. Мій метод полягав не лише в тому, щоб обмежитися гармоніями чи мелодіями того періоду, а скоріше в тому, щоб використовувати всі музичні ресурси, щоб [викликати?] музику того конкретного часу і місця» [Copland, 2006, p. 188–189].

² У фільмі йдеться про тимчасове поселення групи східноєвропейських біженців у Каммінгтоні — типово американському містечку в штаті Массачусетс.

рівнювали з «імпровізаціями Бенні Гудмена, які супроводжував лише барабанщик його першого гурту Джин Крупа» [Alliprandini, 2018, p. 88].

Другу частину Концерту (*Rather fast*) А. Копленд охарактеризував як «вільну форму рондо» [Copland&Perlis, 1989, p. 93]. Її основу складають п'ять головних тем та декілька перехідних. Ступінь їхньої контрастності та послідовність появи не підпорядковується традиційним закономірностям і створює ефект винахідливої гри, що є характерною ознакою творів концертного жанру. Така калейдоскопічність будови дала привід Вінсенту Персікетті (Vincent Persichetti), музичному оглядачу авторитетного американського журналу *Musical Quarterly*, порівняти музику другої частини з кінохронікою [Yeo, 1996, с. 13]. Тим не менш, дослідники схильні трактувати зазначену форму як таку, що складається з двох великих розділів та коди, поєднаних між собою розгорнутими переходами. Кожен розділ своєї черги містить низку коротких епізодів, які з'єднуються або за принципом «стику» окремих «кадрів», або шляхом «напливу», «перекриття» тематичного матеріалу. Наведемо композиційну схему другої частини, де літерами позначено першу появу кожної з головних тем (схема 1).

Схема 1.

розділи	вступ	A	B	C	перехід	D	E	перехід	Кода
такти	121	146	176	187	269	296	308	379	441

Маркуються численні епізоди змінами тональності, темпу, розміру, штрихів. Деякі з цих параметрів зберігаються майже при кожній появі теми, як-от штрих *staccatissimo* для теми А, розмір $\frac{3}{4}$ для теми В, незмінні метрономічні позначки для тем D та E ($\text{♩}=132$ та $\text{♩}=144$ відповідно). Інші, навпаки, варіюються, демонструючи образні перетворення, наприклад, діалогічні перегуки теми С у кларнета *legato* та у скрипок з альтами *spiccato* (т. 187–195). І все ж, при тому, що «рондо» Кларнетового концерту не вкладається у звичні нормативи цієї форми, воно створює враження нескінченного руху, «безперервного відчуття потоку», яке Копленд вважав фундаментальним аспектом форми рондо [Copland, 2002, p. 111].

Стиль другої частини сам автор характеризував як різкий, суворий, джазовий. Її фундамент складають експоновані в каденції джазові елементи, однак їхня інтеграція у структуру Концерту є більш витонченою, ніж це було у творах 1920-х років. Стенлі Клеппінгер вважає, що джазова ідіоматика в музиці Копленда — як ранній, так і більш пізній — пов'язана насамперед із ритмічною сферою. Науковець докладно аналізує метроритмічні структури відверто «джазових» опусів 1920-х років, зокрема Фортепіанного концерту, а потім заходить аналогічні прийоми у творах, які зазвичай не асоціюються із джазом, як-от в балеті «Аппалачська весна». На його думку, «концепція Копленда щодо метричної структури джазу складається з періодичної, простої метричної рамки, артикульованої невпинним акомпанементом, на який накладаються мелодичні патерни, що генерують власні, менш регулярні метричні шари» [Kleppinger, 2003, p. 83]. Як приклад вказаної структури С. Клеппінгер, серед іншого, посилається на коду Кларнетового концерту (див. приклад 2).

У партії кларнета кожна фраза завершується чотиризвуковим низхідним мотивом вісімок з акцентованим останнім звуком. У нотному записі композитор проставляє пунктирні тактові лінії перед кожною такою акцентованою вісімкою, що дає підстави розглядати її як початок нової долі, а перші три вісімки мелодичної фігури — як одну «долю». В результаті виникає накладання нерегулярного метричного шару, що складається з комірок по дві та три восьмі тривалості, на періодичний акомпане-

мент — структура, яку Копленд описав 20 роками раніше в одній зі своїх теоретичних робіт як джазову (приклад 3).

Приклад 2.

А. Копленд. Концерт для кларнета, 2 ч., кода (тт. 443–450)

Musical score for Example 2, showing Solo Cl. in B, VI. I, VI. II, Vcl., Vc., and Cb. staves. The score includes dynamics such as *ff*, *sf*, and *sfmf*. The Solo Cl. part features eighth notes and rests, with markings like *8va* and *8va-*. The VI. I and VI. II parts have *sf* dynamics. The Vcl. part has *sf* dynamics. The Vc. part has *sfmf* dynamics. The Cb. part has *sf* dynamics.

Приклад 3.

А. Копленд. Концерт для кларнета, 2 ч., кода (тт. 448–452)
(метрична інтерпретація С. Клеппінгера [Kleppinger, 2003, p. 108])

Musical score for Example 3, showing Solo Cl. in B. The score includes fingerings: 2, 2, 3, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 3, 2, 3, 2, 2, 2.

Серед інших «джазових технік», використовуваних Коплендом у ранніх творах, С. Клеппінгер називає «блюзові ноти» (*blue notes*) та акцент на тембрах ударних і мідних духових інструментів. «Блюзові ноти» є характерною рисою повільних творів, тож у швидкій частині Кларнетового концерту їх практично немає¹. Відсутність же в оркестровому складі ударних інструментів, за поясненням самого композитора, компенсують «ляскаючі басові удари та ударні звуки арфи, щоб їх імітувати» [Copland&Perlis, 1989, p. 93].

Говорячи про стильові джерела швидкої частини Кларнетового концерту, дослідники, окрім джазу, вказують на бразильську народну музику. Зовнішнім приводом для цього слугує факт написання більшої частини музики цього твору під час південноамериканського турне 1947 року, яке композитор здійснив на замовлення Державного департаменту США². Крім офіційних обов'язків, Копленд досліджував

¹ Певним виключенням може слугувати тема D із позначкою «with humor, relaxed», мелодія якої містить VII^b та прохідну IV[#] ступені (тт. 296–300).

² Це було вже друге турне Копленда Південною Америкою (перше відбулося у 1941 році). Обидва турне проводилися в рамках встановлення добросусідських відносин США з країнами Латинської Америки — фактично, Копленд подорожував як культурний посол Державного департаменту. Поїздка 1947 року включала Аргентину, Уругвай та Бразилію, причому в Бразилії композитор відвідав не лише Ріо-де-Жанейро та Сан-Паулу, а й низку провінційних центрів. Головним завданням Ко-

місцеву музику, насамперед народну, шукаючи в ній натхнення для створення музичної мови, відмінної від європейської. За словами американської науковиці Елізабет Кріст (Elizabeth Crist), «його довічне прагнення виразити американську ідентичність не обмежувалося Сполученими Штатами і може бути описане як залучення до музичного панамериканізму» [Alliprandini, 2018, p. 15].

Бразильський кларнетист і дослідник Педро Алліпрандіні докладно аналізує ритмічні та інтонаційні елементи Концерту Копленда, які, на його думку, мають зв'язок із такими бразильськими жанрами як фрево, самба та шоро. Він підкреслює ритмічну подібність латиноамериканської музики та джазу¹, пояснюючи цим складність виокремлення безпосередньо бразильських впливів у творі. Для наочності бразильського походження деяких синкоп та нерегулярних ритмів у другій частині Концерту Алліпрандіні перенотує певні фрази з їх оригінального розміру 4/4 у характерний для бразильського фольклору 2/4-й розмір.

У поясненнях до Концерту Копленд згадував про цитування фрази з популярної бразильської мелодії, яку він чув у Ріо, але в дослідницькій літературі існують певні суперечки щодо того, про яку саме тему йдеться. П. Алліпрандіні порівнює три теми другої частини Концерту, які фігурують як «бразильські» у різних музикознавчих та публіцистичних джерелах (теми В, D та E), з традиційними мелодіями фрево, самби та шоро і робить висновок, що за наявності бразильських рис у всіх трьох темах цитатою є тема E – двотактова фраза, вбудована у тему D (т. 308). Загалом музичний матеріал другої частини створює враження калейдоскопу різноманітних тем та мотивів, які, за власною характеристикою автора, репрезентують «несвідоме поєднання елементів, очевидно пов'язаних з популярною музикою Північної та Південної Америки: ритми чарльстону, буті-вугі та бразильські народні мелодії» [Copland&Perlis, 1989, p. 93].

Яким же чином співіснують в межах одного твору такі контрастні в образно-стилістичному відношенні частини та що забезпечує органічність їхнього поєднання? Для відповіді на це питання доцільно звернутися до статті Лоренса Старр «Стиль Копленда» [Starr, 1981]. Розмірковуючи про труднощі, які виникають у дослідників при спробі визначити стиль композитора, автор доходить висновку, що спільною рисою його гранично різноманітного творчого доробку слід вважати «єдність композиційної процедури, яка в кінцевому підсумку затьмарює відмінності між творами у виборі мелодичного та гармонічного матеріалу» [Starr, 1981, p. 86]. Сутність цієї процедури полягає у поступовому розширенні звукового матеріалу шляхом повторення та нарощування, причому обмеженість висотного параметру поєднується зі свободою в області регістру та ритму. Ця техніка працює одночасно у різних голосах, але фактурні лінії функціонують автономно, тож, незважаючи на спільність висоти звуків, ідентичні звуки майже ніколи не співпадають у часі: «Це створює автентичний вертикальний еквівалент постійної різноманітності в рамках подібності, що є типовою для мелодичних структур Копленда» [Starr, 1981, p. 78].

Описаний метод композиції, названий Л. Старром «абстрактним», застосовується Коплендом до будь-якого музичного матеріалу — від діатоніки і народних або популярних мелодій до атональності і серійних структур, від «El Salon Mexico»

плена у цих турне було просування американської музики шляхом читання лекцій, виступів на радіо, проведення концертів.

¹ Це визнавав і сам Копленд, зокрема у статті 1952 року «Музична уява в Америці» (1952): «Вже кілька років ритм вважається особливою сферою музики обох Америк» [Alliprandini, 2018, p. 67].

(1936) до Фортепіанного квартету (1950) та Фортепіанної фантазії (1957). Проаналізуємо з точки зору методу нарощування початкові теми першої та другої частин Кларнетового концерту.

Спочатку поглянемо на титульну тему Концерту (див. приклад 1). Її мелодична лінія (партія кларнета соло) складається з восьми комірок різної довжини, позначених композитором за допомогою ліг. Звуковий вміст комірок включає повтори матеріалу, додавання нових елементів, різноманітні модифікації через зміни метроритмічних та регістрових параметрів, а послідовність комірок утворює струнку та цілісну побудову з рисами симетрії. Перша комірка містить два звуки: mi^2 та re^2 . У другій до повторення цих звуків (з їх метричним зміщенням) додається новий елемент, який продовжує низхідний рух до $ля^1$, вуалюючи його мелодичною аподжіатурою. Третя та четверта комірки розширюють діапазон мелодичної лінії від початкового mi^2 висхідними терціями $mi^2 - соль^2$ та $фа^2 - ля^2$. П'ята комірка являє собою повтор другої зі змінами регістру, ритмічного малюнку та висотного положення. Шоста є варіантом доданого елемента другої, але з відхиленням від попередньої діатоніки та заміщенням центрального тону re його звуковисотним варіантом re -бемоль. Наступна, сьома комірка¹ розширює діапазон мелодії до двох октав, окреслюючи її опорні точки: re -бемоль¹ – $ля^1$ – re -беккар². Нарешті, заключна комірка сполучає ще одну висотну версію третьої комірки (висхідна терція $сі^2 - re^3$ між крайніми звуками) та обернений варіант початкової комірки ($mi^2 - re^3$ між останніми звуками). Хід на висхідну септиму $mi^2 - re^3$ утворює арку з початковим зворотом теми, надаючи цілому струнності та заокругленості (схема 2).

Схема 2.

№ комірки	1	2	3	4	5	6	7	8
звуковисотний вміст	a	a+b	c	c ₁	(a+b) ₁	b ₂	d	c ₂ +a↑

Тему А другої частини Концерту розглянемо у сукупності всіх шарів фактури. Власно темі передують два вступних розділи. Перший з них (т. 121), який можна трактувати як загальний вступ до другої частини, встановлює ритмічне остинато з розподілом вісімок, що є одиницею пульсації, між різними інструментами (див. приклад 4).

Кожна фактурна лінія має свій звуковисотний малюнок, що складається з двох сусідніх звуків та їх варіювання шляхом перестановок і регістрового урізноманітнення. Загалом у всіх лініях задіяно усього чотири звуки ($ля$ -бемоль – $ля$ -беккар – $сі$ -бемоль – $до$), що призводить до переважання квазі-кластерного звучання. Далі до остинатного шару приєднуються короткі гамоподібні мотиви 16-х у струнних, які постійно змінюють свою тривалість, напрямок руху та метричне положення (т. 125).

У другому вступному розділі (т. 146), який безпосередньо передуює темі, пульсація зберігається, однак тепер лінії струнних окреслюють коливальний рух децимами, що перегукується із повільним остинато першої частини Концерту. Накладені на остинато синкоповані стрибки перших скрипок маркують звуки re -бемоль – $до$ – $фа$. Вони походять із секундових коливань першого вступу та одночасно готують появу теми А в партії кларнета, яка вибудовує з цих трьох звуків дзеркально-симетричну структуру (див. приклад 5).

¹ Шоста та сьома комірки відокремлені одна від одної звуком $ля$ -бемоль², який Копленд залишив «самотнім».

Приклад 4.

А. Копленд. Концерт для кларнета, 2 ч., вступ (тт. 121–128)

Rather fast ($\text{♩} = 120 - 126$)

Piano *pp stacc. (delicate - wrait like)* *sim.*

Harp *pp secco* *sim.*

VI. I *Solo* *pp*

VI. II *gli altri* *pp col legno*

Vle. *pp col legno*

Pno. *mp* *8va* *15va*

Hr. *mp* *sim.*

VI. I *mp*

(Solo) VI. II *sim.* *p*

(gli altri) *p*

Vle. *p*

Приклад 5.

А. Копленд. Концерт для кларнета, II ч., тема А (тт. 146–151)

($\text{♩} = \text{♩}$)

Solo Cl. in B♭ *f staccatissimo*

VI. I *f stacc. (at the frog)*

VI. II *sim.* *div. (1/2 arco 1/2 pizz.)*

Vle. *f stacc. (at the frog)* *sim.* *div. (1/2 arco 1/2 pizz.)*

Vc. *f stacc.* *pizz.*

Cb. *f*

Подальша робота з п'ятизвучним ядром теми нагадує мозаїку, що складається з її фрагментів, переставлених у численних комбінаціях. Повторювані фрагменти доповнюються «вставками» інших тематичних елементів, як-от гамоподібні мотиви першого вступу у розгортанні мелодії кларнета (тт. 159, 170) або висхідні арпеджіо у струнних та фортепіано, що передбачають майбутню тему С (тт. 156, 158); водночас і ті, й інші «вставки» піддаються типовим для Копленда прийомам варіювання (приклад 6).
Приклад 6.

А. Копленд. Концерт для кларнета, II ч., тема А (тт. 155–162)

The image displays a musical score for the second movement of the Concerto for Clarinet by Aaron Copland, specifically Theme A. The score is divided into two systems. The first system covers measures 155 to 162, and the second system covers measures 160 to 162. The instruments involved are Solo Clarinet in B-flat, Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The score includes various performance instructions such as *mf secco*, *div. (1/2 arco 1/2 pizz.)*, *unis. (arco)*, *pizz.*, *arco*, *half stacc.*, and *(half) v*. The Solo Clarinet part features a melodic line with some rests, while the Piano part provides a harmonic accompaniment. The string parts (Violins, Viola, and Cello) play a steady accompaniment, with some pizzicato and arco markings.

Процес безперервних комбінацій тих самих елементів продовжується і при подальших поверненнях теми А (тт. 223, 228, 239, 453).

Абстракція музичного матеріалу та його представлення в новому контексті є важливою ознакою композиторської техніки Копленда. Постійні комбінації тематичних елементів, що є результатом такої техніки, сприяють єдності форми і водночас забезпечують контраст. Важливо, що така тенденція простежується як на рівні однієї теми чи композиційного розділу, так в межах цілих частин. Останнє формує влас-

тивість, яку Надя Буланже, улюблена вчителька Копленда, називала «la grande ligne» і яка вписується у модерністський фундамент музики композитора.

Висновки. Бажання Аарона Копленда «бути американцем» визначило магистральний напрям його творчої еволюції, пов'язаний із пошуком національно виразної музичної мови. На шляху до своєї мети композитор прийшов через наслідування та експерименти, захоплення європейським модернізмом та американським джазом, звернення до «пролетарської» музики та селянського фольклору Середнього Заходу США, однак у результаті спромігся створити взірцевий американський стиль, в якому органічно поєднані різномірні стильові джерела.

Концерт для кларнета і струнного оркестру відображає головні вектори стильової еволюції Аарона Копленда — англо-фольклорний та джазовий. Їх розведення по різних частинах Концерту унаочнює контраст, а властивий композитору метод абстракції формує для антитетичних образно-стильових сфер спільний фундамент. Обидві відзначені ідеї певною мірою віддзеркалюють зв'язок Копленда з неокласицистськими витоками його творчості, а саме: використання різних за походженням композиційних моделей (у даному випадку — власних) та презентація знайомого музичного матеріалу у новому контексті. Однак попри флер європейського модернізму, Кларнетовий концерт Копленда демонструє органічне поєднання зовні протилежних, але суто національних стильових шарів, що у підсумку забезпечує йому статус одного із найпопулярніших творів американської арт-музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Alliprandini P. H. *The Brazilian Influences in Copland's Clarinet Concerto* : Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. The University of Georgia, 2018. 106 p.
2. Bullock L. B. *Aaron Copland's Concerto for Clarinet: A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Music by Mozart, Rossini, Schumann, Brahms, and Contemporary European and American Composers* : Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. The North Texas State University, 1971. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500494/m1/18/> (accessed: 03.01.2026).
3. Copland A. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. 116 p.
4. Copland A. *The Selected Correspondence of Aaron Copland* / Edited by E. B. Crist and W. Shirley. New Haven & London : Yale University Press, 2006. 269 p.
5. Copland A. *What to Listen for in Music*. New York, N.Y: Signet Classic, 2002. 304 p.
6. Copland A., Perlis V. *Copland Since 1943*. New York: St. Martin's Press, 1989. 463 p.
7. Jerome Robbins Foundation and Trust : Official website. URL : <https://jeromerobbins.org/> (accessed: 21.12.2025).
8. Kleppinger St. *On the Influence of Jazz Rhythm in the Music of Aaron Copland*. *American Music*. 21, no. 1 (2003). P. 74–111.
9. Pollack H. *The Life and Work of an Uncommon Man*. New York: Henry Holt and Company, 1999. 702 p.
10. Snavely J. A. *Benny Goodman's commissioning of new works and their significance for twentieth-century clarinetists* : Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. The University of Arizona, 1991. 114 p.
11. Starr L. *Copland's Style*. *Perspectives of New Music*. 19 (1980–1981). P. 68–89. URL : https://www.jstor.org/stable/832582?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (accessed: 13.01.2026).

12. Taruskin R. *Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4 : Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 987 p.
13. Yeo L. G. *Copland's Clarinet Concerto: A Performance Perspective : Thesis for the Degree of Doctor of Musical Arts*. The University of British Columbia, 1996. 117 p.

REFERENCES

1. Alliprandini, P. H. (2018). *The Brazilian Influences in Copland's Clarinet Concerto : Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Athens: The University of Georgia, 106 p. [in English].
2. Bullock, L. B. (1971). *Aaron Copland's Concerto for Clarinet: A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Music by Mozart, Rossini, Schumann, Brahms, and Contemporary European and American Composers: Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Denton: The North Texas State University, 32 p. Available at: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500494/m1/18/> (accessed: 03.01.2026) [in English].
3. Copland, A. (1952). *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 116 p. [in English].
4. Copland, A. (2006). *The Selected Correspondence of Aaron Copland / Edited by E. B. Crist and W. Shirley*. New Haven & London: Yale University Press, 269 p. [in English].
5. Copland, A. (2002). *What to Listen for in Music*. New York, N.Y: Signet Classic, 304 p. [in English].
6. Copland, A., Perlis, V. (1989). *Copland Since 1943*. New York: St. Martin's Press, 463 p. [in English].
7. Jerome Robbins Foundation and Trust: Official website. Available at: <https://jeromerobbins.org/> (accessed: 21.12.2025) [in English].
8. Kleppinger, St. (2003). *On the Influence of Jazz Rhythm in the Music of Aaron Copland*. In: *American Music*. 21, no. 1, pp. 74–111 [in English].
9. Pollack, H. (1999). *The Life and Work of an Uncommon Man*. New York: Henry Holt and Company, 702 p. [in English].
10. Snively, J. A. (1991). *Benny Goodman's commissioning of new works and their significance for twentieth-century clarinetists: Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Tucson: The University of Arizona, 114 p. [in English].
11. Starr, L. (1980–81). *Copland's Style*. In: *Perspectives of New Music*, 19, pp. 68–89. Available at: https://www.jstor.org/stable/832582?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (accessed: 31.12.2025) [in English].
12. Taruskin, R. (2011). *Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 987 p. [in English].
13. Yeo, L. G. (1996). *Copland's Clarinet Concerto: A Performance Perspective: Thesis for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Vancouver: The University of British Columbia, 117 p. [in English].

OLENA ANTONOVA

Antonova, Olena — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of the World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagr@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356107

**VECTORS OF MUSICAL AMERICANISM
IN THE CONCERTO FOR CLARINET AND STRING ORCHESTRA
BY AARON COPLAND**

Relevance of the study. The study examines Aaron Copland, an outstanding representative of the American school of composition, whose music is perceived in his homeland as the embodiment of the national spirit and character. However, the composer is not well known in Ukraine, which highlights the need for a thorough study of his work, both in terms of its overall evolution and in analytical terms.

The main objective of the study is to characterize the vectors of musical Americanism in Aaron Copland's work and to identify the forms of their interaction in the Concerto for Clarinet and String Orchestra. **The methodological basis of the study** consists of cultural studies (to characterize the historical processes in which Copland lived and worked), biographical (to highlight the stages of the composer's creative evolution), stylistic and structural-functional (for a comprehensive analysis of the Clarinet Concerto), as well as the method of theoretical generalization (to summarize the results).

Main results and conclusions. Copland's search for American idioms is traced, which ran through imitation and experimentation, fascination with European modernism and American jazz, and a turn to “proletarian” music and rural folklore of the Midwestern United States. It is emphasized that, despite the evolutionary nature of these explorations, Copland's two leading vectors of Americanism — Anglo-folk and Jazz — directly intersected in the Concerto for Clarinet and String Orchestra (1948). The article emphasizes that this combination was conditioned by the personality of the customer — the famous American clarinetist Benny Goodman, who combined his career as a jazz musician with an interest in academic music. The form, thematic content, and stylistic coloring of the Concerto are analyzed, and the separation of contrasting figurative and stylistic spheres in the two parts of the concert cycle is pointed out. The intonational-thematic and timbral connections between the first part of the Concerto and Copland's works of the late 1930s and 1940s, which reflect rural American life, in particular the music for the films *Our Town* and *The Story of Cummington*, are highlighted. The role of the solo cadence as a transitional bridge between parts is characterized, and its improvisational features are emphasized. The integration of jazz elements into the second part of the Concerto is considered, and their predominance, primarily in metrorhythmic structures, is demonstrated. The influence of Brazilian folk music on the theme of the work was discussed. It has been proven that the organic combination of contrasting parts in terms of imagery and style is achieved by a writing technique, the essence of which lies in the gradual expansion of sound material through accumulation. The functioning of this technique in horizontal and vertical dimensions has been analyzed. It is concluded that the use of this method contributes to the unity of form and at the same time provides contrast. It is noted that the use of compositional models of different origins (in this case, his own) and the presentation of familiar musical material in a new context reflect Copland's connection with the neoclassical origins of his work.

Keywords: 20th century music, Aaron Copland's work, musical Americanism, European modernism, concerto for clarinet and string orchestra, style, jazz, Anglo-folklorism.

Стаття отримана 11.01.2026

Стаття прийнята 01.02.2026

Стаття опублікована 12.02.2026