

УДК 785.72+78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.340084>

Ростислав Юник, аспірант кафедри аспірантури та докторантури
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3083-2147>

СПЕЦИФІКА ТЕМБРАЛЬНОЇ СЕМАНТИКИ КЛАРНЕТА В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена аналізу тембральної специфіки кларнетового звучання як чинника семантичного значення. Розглядаються семантичні функції кларнета в українській академічній та фольклорно орієнтованій композиторській творчості. Проводиться аналіз стосовно взаємовпливів тембральних властивостей кларнета та його функціонуванням в різних жанрово-стильових контекстах – від академічної камерної музики до фольклорних ансамблів. Дослідження акцентує на взаємозв'язку між виконавською традицією та композиторськими підходами до сфери тембрової семантичних властивостей інструмента та їх різноманітних трактувань. В статті здійснено огляд відмінностей функцій кларнета у виконавських складах різних національних, етнічних та стильових виконавських традицій. Окремо висвітлено специфіку кларнетової тембральності на прикладах різних стилістичних векторів композиторської творчості. Огляд тембральних амплуа кларнета в камерних ансамблях демонструє багатство семантичних аспектів застосування кларнетового звучання: як складової тріоїстих музик, тарафа, циганської капели, клезмерського ансамблю, естрадного колективу, джазового бенду, а також як чинника тембральної імітації звучання тарагота і дудука. Кожна із репрезентованих звукових іпостасей кларнета відкриває царину асоціативних зв'язків, які збагачують розуміння образно-художньої складової авторського задуму додатковими сенсами, алюзіями та смисловим навантаженням змістовного фактору. Аналіз творчого доробку українських композиторів XX – початку XXI ст. репрезентує обширний ряд семантичних значень кларнетового звучання та розкриває їх специфіку. Додатково у статті висвітлюється багатство сформованого кларнетового репертуару як у аспекті музики прикладного спрямування, так і з ракурсу незалежної художньої композиторської творчості.

Ключові слова: кларнет; українська музика; композиторська творчість; кларнетовий ансамбль; семантика; тембральність; виконавство; інтерпретація.

Лит. 5.

Rostyslav Yunyk, Postgraduate Student of the
Postgraduate and Doctoral Studies Department,
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3083-2147>

THE SPECIFICITY OF THE CLARINET TIMBRE SEMANTICS IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 20th AND EARLY 21st CENTURIES

The article is devoted to the analysis of the timbre specificity of clarinet sound as a factor of semantic meaning. The semantic functions of the clarinet in Ukrainian academic and folklore-oriented compositions are considered. An analysis is made of the interplay between the clarinet's timbral properties and its functioning in various genres and style contexts – from academic chamber music to folklore ensembles. The study focuses on the relationship between the performing tradition and the composer's approaches to the timbre semantic properties of the instrument and their various interpretations. The article provides an overview of the differences in clarinet functions in performing ensembles of different national, ethnic and stylistic performing traditions. The specifics of clarinet timbre are highlighted in the examples of different stylistic vectors of composers' creativity. A review of the clarinet's timbral roles in chamber ensembles demonstrates the richness of semantic aspects of the clarinet sound: as a component of trio musicians, taraf, gypsy chapel, klezmer ensemble, pop group, jazz band, as well as a factor in imitating the timbral expressiveness of taragot and duduk. Each of the presented sound hypostases of the clarinet opens up the realm of associative connections that enrich the disclosure of the figurative and artistic component of the author's idea with additional meanings, allusions and the semantic load of the content factor. The analysis of the creative works of Ukrainian composers of the twentieth and early twenty-first centuries represents a wide range of semantic meanings of clarinet sound and reveals their specificity. Additionally, the richness of the established chamber clarinet repertoire is demonstrated both in terms of applied music and from the perspective of independent artistic compositions.

Keywords: clarinet; Ukrainian music; composer's creativity; clarinet ensemble; semantics; timbre; performance; interpretation.

Вступ. Кларнет є тим музичним інструментом, який активно та обширно застосовується у різних жанрах та стилістичних векторах академічної музики [2, 135–140].

Нерідко композиторські звернення до кларнетового звучання інспіровані особистою комунікацією митців із кларнетистами-виконавцями, завдяки чому розкриваються глибинні особливості темб-

рально-виразового потенціалу інструмента [3, 108–110]. Інструмент володіє тембровим багатством, широким діапазоном та гнучкими технічними можливостями, що забезпечило йому провідне місце у симфонічних оркестрах, камерних ансамблях та як солируючому інструменті [4, 210–215]. Це своїм чином проєктується на композиторський вибір жанрових інваріантів, а також визначає вплив на розвиток національних чи етно-характерних різновидів кларнетового музикування. Яскравими прикладами впливу таких контактів на створення нових кларнетових опусів можуть твори В. А. Моцарта, що постали завдяки особистому знайомству митця з відомим австрійським кларнетистом Антоном Штадлером. Цьому виконавцеві композитор присвятив Квінтет для кларнету та струнних A-dur K. 581 (1787), спеціально написав Концерт для кларнету A-dur K. 622 (1791), а також з розрахунку на його виконавський потенціал була створена арія Секста “Parto, parto, ma tu ben mio” з опери “Clemenza di Tito”, яка відома складністю облігатної кларнетової партії. До прикладів творів, позначених впливом музикантів-виконавців також слід віднести написання Карлом Марією фон Вебером Концерта для кларнету in B № 1 (f-moll, op. 73 (J. 114), 1811 p.) та Великого концертного дуету (Grand Duo Concertant) op. 48 для кларнета і фортепіано (1815–1816 pp.) для Генріха Бермана. Поява цілої плеяди опусів з розвиненими кларнетовими соло зобов’язана знайомству Йоганнеса Брамса з Ріхардом Мюльфельдом – першим кларнетистом у придворному оркестрі герцога Саксен-Майнінгенського: Тріо для кларнета, віолончелі й фортепіано a-moll op. 114 (1891 p.), Квінтет для кларнета і струнних h-moll op. 115 (1891 p.), дві сонати для кларнета і фортепіано f-moll і Es-dur op. 120 (1894 p.).

Прикметно, що у добу класицизму найчастіше зустрічаємо композиторські трактування кларнетових соло як засобу семантичного означення пастівницької музичної культури в розділах творів, що змальовують картини природи і позначені пасторальним характером. Така тенденція зароджується в творчості Людвіга ван Бетховена – в “Сцені біля струмка” “Пасторальної симфонії”, а згодом знаходить своє продовження у творчості композиторів-романтиків – у “Сцені в полях” “Фантастичної симфонії” Гектора Берліоза та у першому розділі розробки симфонічної поеми “Прелюди” Ференца Ліста.

Починаючи з XIX ст., акустична виразовість тембру кларнета характерно позначена національною окресленістю та часто несе специфічне семантичне навантаження, додатково виконуючи функцію втілення програмної складової авторського задуму. Особливо прикметною є роль звучання кларнета в камерних ансамблях, завдяки якій визначається тембральний контраст чи поглиблюють-

ся елементи спорідненості тих чи інших інструментів.

Його інтерпретаційний потенціал досліджується у працях сучасних українських музикознавців, а також розкривається у виконавській практиці як народної, так і академічної музики [3]. Особливої уваги заслуговує розвиток кларнетового мистецтва у регіональному контексті, де простежуються специфічні особливості формування професійних шкіл та традицій [1, 45–50]. Особливості партії кларнета в ансамблевій та сольній музиці з точки зору аналізу його функційності у позаакадемічних сферах виконавства, а також тембральних та інтонаційних характеристик інструмента з позиції компаративного співставлення академічної музики та етноорганології висвітлюються в працях багатьох знаних музикознавців-кларнетистів – А. Карса, К. Мюльберга, Д. Рогалія-Левицького, В. Борецького та ін. [4, 52–60]. Кларнет як інструмент фольклорної традиції досліджується у музикознавчих розвідках М. Хая [4, 201–210], Г. Хоткевича [5, 121–130], Л. Черкаського. Функції кларнета в доробку українських композиторів з різних ракурсів розглядають такі музикознавці як: Ю. Корчинський, П. Круль, Н. Морозевич, В. Слупський. Проте аспекти, що стосуються тембральних властивостей звучання інструменту крізь призму семантики досі ще не були темою окремого спеціального дослідження [2, 140].

Матеріали та методи. Актуально виправданого постає **мета** даного дослідження – виявлення семантичних властивостей тембрального звучання кларнета в доробку українських композиторів періоду XX – початку XXI ст. [2, 99–100]. Відповідно до мети у даній розвідці застосовано наступні **методи дослідження**: історико-стилістичний – для означення специфіки тембральних і виразових функцій кларнета в різних етно-національних та стильових умовах [2, 145]; компаративний – для дослідження відмінностей застосування кларнетових звукових можливостей у різних виконавських інтерпретаційних традиціях [4, 340]; системно-структурний – для формування класифікації прикладів композиторської творчості в межах обраної проблематики [3, 111].

Результати. Семантична символіка кларнета в українській академічній музиці є різноманітною. Варто зазначити, що однією з найпоширеніших функцій у музичному мистецтві України є застосування кларнета як інструмента, котрий належить до складової фольклорних колективів, уособлюючи поліський народний кларнет, скиглю, вільшанку, джоломію, пастушу трубу чи бекавку [4, 410–415; 5, 180]. З іншого боку, дослідники констатують як чітко окреслену тенденцію входження у фольклорну практику конструктивно вдосконалених майстерних чи фабричних інструментів з академічної

традиції (наприклад зі складу розформованих військових оркестрів) [4, 220–230].

В академічній композиторській творчості такий підхід до трактування кларнетового тембру зустрічаємо в творах “Буковинський квартет” (1971) Петра Ладиженського, “Українські витинанки” для кларнета соло (1995) і “Троїсті музики” для оркестру кларнетів та ударних Левка Колодуба, “Гуцульський триптих” для кларнета соло Володимира Носова, Фантазія у вільному стилі “Крапати” для кларнета і фортепіано та Каприс № 5 “Картинки Гуцульщини” Івана Оленчика з циклу “Двадцять каприсів для кларнета соло”, “Карпатська рапсодія для кларнета і фортепіано” Мирослава Скорика, “Вийди, вийди, Іванку” для духового квінтету Юлії Гомельської, “Буковинське капричіо” для кларнета та фортепіано Олександра Яковчука, “Складаниця” для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних Володимира Шумейка тощо [2, 200–205]. Обрядові функції інструменту віддзеркалюють “Три монодії на гуцульські теми” Володимира Носова; “Голосіння” для сопрано, кларнета і фортепіано (1999), “Промовляння” для бас-кларнета (саксофона) соло (1998–1999) Олександра Щетинського; “Подоланочка” для чотирьох кларнетів Катерини Білої-Хенн; “Голоси прадавніх гір” для кларнету, фаготу і фортепіано Віктора Камінського; “Ритуал” для кларнета, віолончелі й фортепіано (2011–2013 рр.) Андрія Мерхеля [3, 112].

Цикл п’єс В. Носова “Три монодії на гуцульські теми” є цікавим прикладом вказаної групи. В основу програмного задуму покладено зміст “Ідилій” Теокрита (невеликих побутово-пасторальних сцен, які формуються на підставі пастушого пісенного фольклору Давньої Еллади) які включають: Ідилія I – “Терсіс”, Ідилія II – “Циклоп”, Ідилія XV – “Жінки Адоніса”. Логічно, що інтонаційна основа цих творів синтезує риси українського та грецького музичного фольклору.

Його ж “Гуцульський триптих” виростає з ідеї духовної потреби спілкуватися з небом засобами традиційної духової музики. Звідси – поєднання традиційних гуцульських сопілково-теленкових награвань, специфічних етноорганологічних інтонаційних засобів (початок звукоподачі – з підвищенням, далі – зниження звучання тонності, а потім – рівний звук) та імпровізаційних прийомів з картинно-живописними засобами й вокальною природою академічного кларнета.

Відображення клезмерської кларнетової традиції також притаманне низці творів українських митців. Клезмерські ансамблі включають виключно акустичні інструменти: скрипка, акордеон, контрабас кларнет, а їх репертуар складають відповідні за стилістикою опрацювання єврейських, молдавських, бесарабських, болгарських фольклорних зраз-

ків [4, 377–382]. В них кларнет виступає як мелодичний, найчастіше солюючий інструмент, перейнявши функції, традиційно виконувані скрипкою. Його мелодії традиційно ностальгійно-декламаційного характеру, імпровізаційного плану зі змінами ритму і темпу. Клезмерами використовувалися кларнети у строях C, D та Es. У XIX – на початку XX ст. найбільш типовим для клезмерських капел Східної Європи був кларнет in C. Серед його недоліків відзначали деякі проблеми зі строем, натомість його дзвінкий тембр виявився найбільш відповідним для специфічної експресії єврейської музики. В академічній композиторській творчості це “Одеський дворик” для кларнета і фортепіано (1996) Віктора Власова, “Шер” (єврейське народне награвання) для скрипки, кларнета та цимбал Ігоря Мацієвського, “Judische Suite”, op. 10 для кларнета соло Євгена Оркіна (2000).

Своєрідними є функції кларнета у циганських естрадно-фольклорних колективах, які в своїх концертних програмах поєднують циганські романси, пісні, танці, українські народні та естрадні пісні, а також музичні композиції за тематикою походження з Молдови, Болгарії, Вірменії, Туреччини, Словенії, Норвегії, Німеччини та інших країн. Функції кларнета в них ідентичні до використання тарогато (“турецької труби”) в угорських та румунських фольклорних ансамблях-тарафах як сольного інструменту разом із цимбалами чи скрипками, рідше в циганських капелах. Він використовувався не лише як військовий інструмент, а й на весіллях, похоронах та інших церемоніях. Існували також однорідні ансамблі тарогато (до 15 осіб). В період повстання на чолі з Ференцом Ракоці на початку XVIII ст. тарогато став символом боротьби угорців-куруців за незалежність. Особливість тарогато – велика різниця тембру і сили звуку в різних регістрах: від дзвінкого металічного внизу, до м’якого, жалібного – в верхній ділянці діапазону.

Вибір такої семантичної функції кларнетового тембру демонструють твори “Концертна скочна” рапсодія для кларнета і фортепіано (1974) Олександра Красотова, “Ескіз в молдавському стилі” для кларнета та фортепіано Левка Колодуба, Каприс № 9 “Молдавський триптих” № 12 “В слов’янських ритмах”, Івана Оленчика з циклу “Двадцять каприсів для кларнета соло”.

“Молдавський триптих” Івана Оленчика існує у версіях для кларнету соло та з фортепіано. Твір є по суті віртуозно-концертною композицією поемного плану, оскільки три контрастні розділи (“Дойна”, “Сирба”, “Хора”), що базуються на танцювально-фольклорному матеріалі, сліднують безцензурно. Перший розділ для кларнету соло наділений жанровими ознаками дойни: мелодика кантиленного характеру, повільний темп, членування квадратної побудови на короткі фрази з характерно ритмізова-

ними кадансами. Партія кларнета наділена ладовим колоритом, речитаціями-репетиціями та повторними мотивами.

Другий розділ – типова сирба з притаманним їй тріольним рухом за принципом *perpetuum mobile*. Фраза-зв'язка підводить до заключного віртуозного розділу – хори. Мелодика цього розділу – акордово-фігуративна, в подальшому переходить у каскад віртуозних варіантних пасажів, завдяки чому поєднує риси фантазії та концертної каденції. У версії з фортепіано партія акомпанементу максимально наближена до буковинських цибал і за фактурними прийомами і за функціональним трактуванням – мелодико-гармонічним комплексом, вона повністю підпорядкована потребам ефектно подати партію соліста-віртуоза.

Іще одна тембральна іпостась кларнета пов'язана з творами орієнтального характеру, де його партія наслідує дудук – інструмент поширений у Вірменії та країнах Близького Сходу [4, 430–435]. В таких випадках інструменту доручається ритмічно складна, орнаментальна, варіантно розгортувана мелодична лінія. Прикладами композиторської творчості може послужити “Східний танець” О. Зноско-Боровського (1920-ті рр.), спеціально створений на підставі результатів етнографічної експедиції в Туркменістан очолюваної В. Успенським, середній розділ “Рапсодії” для кларнету і фортепіано В. Гомоляки, створеної у співпраці з професором Київської національної академії музики, солістом оркестру Київського національного театру опери та балету В. Тихоновим, Каприс № 17 “Іспанські замальовки” з циклу “Двадцять капрісів для кларнета соло” І. Оленчика, “Святкова хайтарма” кримського композитора Е. Еміра для кларнета, фортепіано і ударних, “Гохуа” О. Пайбердіна для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі та фортепіано (або флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, ерху, гужен та ударних) (2009 р.), “Wings of East Wind” Ю. Гомельської для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі і фортепіано (2010), дудук використав В. Степурко у псалмодії “Монологи віків” для мішаного хору та солюючих інструментів.

Особливий різновид семантики тембру припадає на твори, що орієнтовані на типові акустичні естрадні склади першої третини XX ст.: гітара, фортепіано / акордеон / бандонеон, кларнет, ударні, контрабас. Кларнет постає в них одним з найважливіших мелодичних інструментів, виконуючи теми-мотиви легкого, шлягерного типу, що часто зосереджені в танцювальних жанрах. Серед кларнетових ансамблів такого типу слід назвати: “Вальс” для кларнета Бориса Лятошинського з циклу “П'ять п'єс для дерев'яних духових інструментів і фортепіано” (1939), “Вальс” для кларнета фортепіано В. Іванова, “Disco-хоровод” для кларнета і фортепіано (1981) Івана Карабиця, “Сон

amore” для кларнета і фортепіано Геннадія Ляшенка, “Варіації на тему М. Леграна” для кларнета і фортепіано Івана Оленчика, “Романс” для кларнета, тромбону, віолончелі, фортепіано і “Tango del modo Piazzolla” для скрипки, кларнета, контрабаса, ударних та фортепіано (присвята Лідії Шутко) Олександра Козаренка, “Partita da Piazzolla” op. 6 версії для кларнета, двох скрипок, альту, віолончелі і контрабаса та для кларнета, скрипки, віолончелі і фортепіано (1999) і “Hommage à A. Piazzolla” op. 51 для 5-ти кларнетів Євгена Оркіна, “In modo retro” для квартету духових “Вечірні тіні” (1997) в естрадному стилі Юрія Іщенко, “Бачата L” для кларнета, віолончелі та клавесина Золтана Алмаші (2012) та ін.

Звернення до естрадно-джазової стилістики в академічному кларнетовому репертуарі в доробку Івана Карабиця є логічним продовженням його практичної діяльності: у 1987–1988 рр. митець навіть очолював Київський джаз-клуб. “Диско-хоровод” І. Карабиця для кларнету і фортепіано (1981) демонструє лінію єднання академічної традиції з розкованістю та гнучкою мінливістю джазової імпровізації. Співвіднесення учасників ансамблю в цій композиції надзвичайно різноманітне, оскільки композитор бере за основу поперемінного трактування складу як єдиного спільного фактурного масиву, а також у змінних функціях *bit* і *off bit*.

Композиція має динамізовану тричастинну структуру з яскравим багаторівневим контрастом *trio* (*Allegro* – *Meno mosso*. *Cantabile espressivo* – *Allegro*). Перший розділ починається вступом *p* на ритмізованих октавних репетиціях та звуках “b” у низькому регістрі фортепіано (мала – контроктава), який починає сприйматися як субдомінантова гармонія (за відсутніх знаків при ключі і розщепленому терцовому тоні).

Кларнетова тема (від ц. 1, *mf*) формується поетапно, ніби набираючи обертів для вихрового руху. Натомість до фортепіанної партії додаються остинатні короткі висхідні свінгуючі хроматизовані пасажі-затакти, що викликають алузії з інтонаційними засобами реггі.

Партія кларнета широко демонструє великий діапазон (f – *fis*²), регістровий потенціал і технічно-віртуозні можливості інструмента як у дрібній техніці активного мереживного за малюнком пасажного руху (хвилеподібного, секвенційно-варіантного, ламаними малими мінорними септакордами), так і в широких стрибках (їх октавні коливання творять дециму), з фортепіано, викладаються з нею в вигляді фактури взаємодоповнення). Цей комплекс доповнює балансування між *parlando* й синкопованою кантиленою у перехресній ритміці і частими зміщеннями акцентів, що наближає співвіднесення партій до реггайму.

Тонально-гармонічна єдність зберігається протягом складного перводу неквадратної побудови

(ц. 1–2, 10 + 10 тт.), оскільки чіткі восьмитактові речення наділені пасажами-затактами за зв'язками-переходами.

В наступному розділі форми (ц. 3) відбувається колористичне тональне зміщення у A-dur з остинатним рифом на домінантові-тонічний послідовності гармонічних комплексів в ритмі боса-нови, збагачених розщепленими блюзовими нотами у мелодичній лінії. Розвиток набуває більшої експресії за рахунок зростання мелодичної ролі фортепіанної партії, потужних пластів хроматизованих блюзових акордових паралелізмів, підкреслених метричними змінами.

Дещо видозмінена реприза підводить до середнього розділу (Meno mosso. Cantabile espressivo). Кантілена мелодика кларнетової партії містить секвентно-варіаційні зміщення вихідної фрази, партія фортепіано періодично вступає з нею у комплементарно-ритмічний діалог, заповнюючи цезури та витримані ноти кларнету канонічно-імітаційними фразами-відлуннями або каскадами блюзових свігнутих акордових комплексів.

Підвищення функціональної значимості партії фортепіано логічно зумовлює сприйняття сольного епізоду (ц. 7) як аналогу концертної каденції, що підкріплюється й авторською ремаркою (Molto espressivo e poco molto rubato). У цій побудові спостерігаємо збереження діалогічного викладу тематичного матеріалу (як своєрідного роздуму-рефлексії з приводу щойно промовленого).

Коротка зв'язка (ц. 8, Tempo I, Allegro) має функцію поступового відродження попередніх форм фактурного викладу і вводить у видозмінену репризу (ц. 9 т. 3, ф). Партії кларнета і фортепіано тут втрачають політональну індивідуалізацію пластів. Інтонаційні звороти кларнета фортепіано проводить імітаційно, зберігаючи тональність і регістр, а подекуди дублюючи в терцію (ц. 10). Середня побудова репризи (ц. 11, A-dur) повертає до ритмо-гармонічного остинато боса-нови, однак солістові запропоновано імпровізувати власну партію протягом 24 тактів.

Коротка однотактова зв'язка передусь ефектний віртуозно-концертний код, побудований на матеріалі першої побудови А у стилі реггі зі співставленням основних тонально-гармонічних комплексів і жанрових опор твору (блюз – F-dur, реггі – A-dur) і завершується висхідним хроматизованим пасажом кларнета з треллю на “с³” (своєрідна стильова алюзія в ракохідній інверсії до “Рапсодії в стилі блюз” Дж. Гершвіна).

Регістрово-фактурне багатство та фактурна діалогічність фортепіанної партії, її оркестральна барвистість, віртуозність та великий виразовий потенціал кларнету, принцип гри-змагання між учасниками виконавського складу, наявність сольних розділів, близьких до концертних каденцій – все це надає творові ознак композиції для соліста з оркест-

ром. Саме вони зумовили численні версії оркестрування даного твору (в т.ч. він є в версії для солюючого кларнету з духовим оркестром у Національного академічного духового оркестру України).

Ще один пізнаваний тембральний чинник, який набуває значення семантичного знаку – це відтворення звучання традиційного джазового діксиленду (труба, скрипка кларнет, тромбон, контрабас, банджо, фортепіано, ударні), де кларнет є одним з головних імпровізуючих інструментів групи of bit. Цю групу в творчості українських митців представляють “Парад віртуозів” для квінтету дерев’яних духових інструментів (1993) Володимира Рунчака, “Homages à C. Nielsen, J. Francaix, O. Messiaen, I. Stravinsky, G. Gerschwin, B. Goodman, A. Piazzolla” оп. 51 № 1–7 для кларнета соло Євгена Оркіна.

Висновки. Аналіз творчого доробку українських композиторів XX – початку XXI ст. дозволяє окреслити тембрально-семантичні амплуа кларнета в камерних ансамблях, репрезентуючи багатство його семантичних аспектів: як складової троїстих музик, тарафа, циганської капели, клезмерського ансамблю, акустичного складу естрадного колективу першої третини XX ст., мелодичного інструмента традиційного джазу, а також у функціях імітації тембральності й виразовості тарагота та дудука [4, 430–435]. Кожна з цих іпостасей несе за собою смугу асоціативних зв'язків, які збагачують програму авторського задуму додатковими деталями і смисловими шарами. Аналіз доробку українських композиторів продемонстрував, що практично кожна з наведених семантичних ролей наявна в численних композиціях різних генерацій, а також жанрів, складів, форм і масштабів. Це засвідчує багатство сформованого камерного кларнетового репертуару як ужиткового характеру (для репертуарних потреб виконавських колективів), так і вільної оригінальної композиторської творчості [4, 510].

ЛІТЕРАТУРА

1. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : Довідник. Дрогобич: Посвіт, 2010. 216 с.
2. Кияновська Л.О. Історія української музики XX століття. Львів: Сполом, 2006. С. 99–305.
3. Стебельська О.С. Концертне життя Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. № 2, 2001. С. 108–113.
4. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): наукове видання. Київ – Дрогобич: КОЛО, 2007. 544 с.
5. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу : репринтне видання. Харків : ФНК ім. Г. Хоткевича, 2002. 288 с.

REFERENCES

1. Dushnyi, A. & Pyts, B. (2010). Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva [Lviv School of Bayan and

РОЗВИТОК ІНФОРМАЦІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ УЧНІВ У СЕРЕДНІХ ШКОЛАХ І ГІМНАЗІЯХ СЛОВЕНІЇ: ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНОГО ПІДґРУНТЯ

Accordion Art]. *Reference Book*. Drohobych: Posvit, 216 p. [in Ukrainian].

2. Kyianovska, L.O. (2006). *Istoriia ukrainskoi muzyky XX stolittia* [History of Ukrainian music in the 20th century]. Lviv, pp. 99–305. [in Ukrainian].

3. Stebelska, O.S. (2001). *Kontsertne zhyttia Ternopilshchyny druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Concert life in Ternopil region in the second half of the 20th century – early 21st century]. *Scientific notes of Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art Studies*. No. 2. pp. 108–113. [in Ukrainian].

4. Khai, M. (2007). *Muzychno-instrumentalna kultura ukrainsiv (folklorna tradytsiia): naukove vydannia* [Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition): scientific publication]. Kyiv – Drohobych, 544 p. [in Ukrainian].

5. Khotkevych, H. (2002). *Muzychni instrumenty ukrain-skoho narodu : reprintsne vydannia* [Musical instruments of the Ukrainian people: reprint edition]. Kharkiv, 288 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25.06.2025

УДК 373.4; 37. 031; 37.014.253

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.340085>

Володимир Яцканич, аспірант спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки
Мукачівського державного університету
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1220-3376>

РОЗВИТОК ІНФОРМАЦІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ УЧНІВ У СЕРЕДНІХ ШКОЛАХ І ГІМНАЗІЯХ СЛОВЕНІЇ: ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГІЧНОГО ПІДґРУНТЯ

У статті здійснено аналіз наукових підходів та нормативної бази щодо формування інформаційних компетентностей учнів у середніх школах і гімназіях Словенії. Визначено, що згідно основних методологічних підходів цифрова компетентність учнів середніх шкіл і гімназій Словенії полягає у здійсненні інформаційного пошуку, критичного аналізу, грамотній обробці інформації, створенні та використанні цифрового контенту з урахуванням етичних норм. Водночас підкреслено, що розвиток цифрової компетентності учнів здійснюється на основі міждисциплінарного підходу, формується не ізольовано в межах предмету інформатики, а через усі предметні галузі, інтегруючись у навчальний процес як наскрізна компетентність. Особливу роль у розвитку інформаційних компетентностей учнів у середніх школах і гімназіях Словенії відіграють проєктні підходи, інституційна підтримка (держава фінансує цифрові бібліотеки, платформи, забезпечує єдиний кабінет користувача для учня та вчителя, централізовано адмініструє хмарні сервіси). Виявлено, що основними теоретико-методологічними особливостями словенського досвіду розвитку інформаційної компетентності учнів у середніх школах і гімназіях Словенії є: спрямованість на інтегрованість цифрових навичок; централізована платформа та технічна підтримка; розробка планів цифровізації шкіл; увага до цифрової етики та безпеки; регулярний моніторинг і підтримка на державному рівні; підтримка проєктної діяльності як засобу формування глибокої інформаційної грамотності. Зроблено висновок, що цифрова трансформація можлива лише за умов постійної міждисциплінарної взаємодії, чіткого фінансування. Успішне формування інформаційної компетентності учнів середніх шкіл і гімназій потребує злагоджених дій на рівні освітньої політики, педагогіки та педагогічної практики.

Ключові слова: інформаційна компетентність; цифрова освіта; школа; гімназія; Словенія; інформаційно-комунікативні технології; проєктна діяльність; інституційна підтримка розвитку учнів; цифрова трансформація.

Рис. 1. Літ. 19.

Volodymyr Yatskanych, Postgraduate Student in Specialty 011
Educational and Pedagogical Sciences,
Mukachevo State University
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1220-3376>

DEVELOPMENT OF STUDENTS' INFORMATION COMPETENCE IN SECONDARY SCHOOLS AND GYMNASIUMS IN SLOVENIA:

A STUDY OF THE THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FRAMEWORK

The article presents an analysis of scientific approaches and regulatory frameworks concerning the formation of students' information competence in secondary schools and gymnasiums in Slovenia. It is established that, according to key methodological approaches, digital competence among Slovenian students encompasses information retrieval, critical analysis, competent information processing, and the creation and use of digital content with consideration of ethical norms. It is emphasized that digital competence is developed through an interdisciplinary approach, integrated across various subject areas rather than being confined to informatics alone, and is embedded in the curriculum as a transversal skill. Project-based approaches and institutional support play a significant role in fostering students' information competence: the state funds digital libraries and platforms, ensures unified user accounts for students and teachers, and centrally manages cloud services. The core