

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КЛАРНЕТ ЕПОХИ БАРОКО ТА РАНЬОГО КЛАСИЦИЗМУ: ІСТОРІЯ,
РЕПЕРТУАР ТА ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСТВА**

Магістерська робота

Михальчука Данила Олеговича


Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри оркестрових
духових та ударних інструментів

Палій І. О.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Михальчук Д. О.

Харків - 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КЛАРНЕТА: ВІД ШАЛЮМО ДО РАННІХ ПРИМІРНИКІВ ІНСТРУМЕНТУ.....	8
<i>1.1. Шалюмо як прототип ранніх примірників кларнета.....</i>	<i>8</i>
<i>1.2. Винайдення кларнета. Короткі відомості стосовно геолокацій, в яких мало місце впровадження інструменту.....</i>	<i>11</i>
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	20
РОЗДІЛ 2. КЛАРНЕТ IN C ЯК РОДОНАЧАЛЬНИК «СІМЕЙСТВА КЛАРНЕТІВ» ЕПОХИ БАРОКО.....	21
<i>2.1. Творчість Антоніо Вівальді як перехідний період від шалюмо до кларнета.....</i>	<i>21</i>
<i>2.2. Кларнет оркестровий та ансамблевий в бароковий та класичний періоди.....</i>	<i>23</i>
<i>2.3. Кларнет d’Amore – яскравий представник кларнетного сімейства барокового та ранньокласичного періодів.....</i>	<i>31</i>
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	36
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ ВИРАЗНОГО ПОТЕНЦІАЛУ КЛАРНЕТА В ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ.....	38
<i>3.1. Карл Стаміц. Концерт для кларнета з оркестром №3 сі-бемоль мажор</i>	
<i>3.2 Концерт для кларнета з оркестром №2 сі-бемоль мажор Франца Гофмайстера (класична ідіома).....</i>	<i>41</i>
<i>3.3. Концерт для кларнета з оркестром Франца Кроммера мі-бемоль мажор ор. 36.....</i>	<i>43</i>
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....	51
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

Актуальність. Сімейство кларнетів налічує найбільшу кількість представників, воно є найбільшим серед групи дерев'яних духових інструментів. При цьому увага як дослідників-теоретиків, так і виконавців зосереджена на кларнетному мистецтві класичного та романтичного періодів, коли виконавство на кларнеті та набуло розквіту й популярності як серед композиторів, так і серед виконавців. Багато досліджень сфокусовано на технічних особливостях гри на кларнеті (Р. Вовк [7], З. Буркацький [4, 5, 6]). Є роботи, центром уваги яких є художньо-виконавський та інтерпретологічний аспекти, а також аналіз творів для кларнета (В. Громченко [8]). Також низку досліджень складають роботи, в яких розглядаються новітні технічні прийоми гри на кларнеті, аналізуються авангардні твори для кларнета тощо (В. Харгроув [46]). При цьому «перші кроки» кларнета як нового, вдосконаленого професійного духового інструмента розглядаються українськими дослідниками досить поверхнево та таким дослідженням не вистачає системності. Певним історичним віхам кларнетного мистецтва присвячені статті В. Громченко [8], ґрунтовне дослідження Дж. Калкера [50], наукові праці В. Апатського [2] та В. Алтухова [1] історія кларнета викладається стисло. В україномовних дослідженнях немає жодного, присвяченого кларнетному мистецтву епохи пізнього бароко та раннього класицизму, де було б надано системний огляд органологічних аспектів, репертуару, особливостей оркестрового та ансамблевого музикування, жанрових та стильових рис, пов'язаних з кларнетом. Серед англійських дослідників кларнета варто зазначити фундаментальні роботи А. Райса [61, 62], К. Лоусона [52], Е. Бейнса [34]. Проте ці роботи були написані багато років тому, тож не можуть точно відобразити сучасну «картину» стосовно тенденцій виконавства на кларнеті. Тим більше, що за останні 20 років серед кларнетистів-виконавців швидко зростає тенденція до повернення до автентичної виконавської майстерності, зростає популярність перекладень барокових творів для сучасного кларнета. Нажаль, в Україні поки що

знаходиться у початковій стадії розвитку виконавство на історичних кларнетах. Причиною цьому слугує відсутність майстрів-виробників барокових та ранньокласичних кларнетів, а також викладачів, які могли б допомогти опанувати техніку гри на цих інструментах. Проблему визначення ролі кларнета раннього періоду його розвитку, акустичні особливості, репертуар, оркестрове амплуа кларнета періоду 1692-1792 років в україномовному просторі не висвітлено. Вивчення цієї проблеми не систематизовано. Таким чином, актуальність пропонованої магістерської роботи полягає в:

- дослідженні конструкційних, виразно-технічних та акустичних особливостей кларнета періоду бароко та раннього класицизму як важливого етапу еволюційного процесу становлення інструменту;
- системному огляді репертуару для кларнета (як сольного, так і оркестрового та камерного), а також визначенні його функції у духовому музичному мистецтві зазначеного періоду.

Метою дослідження є визначення ролі та місця кларнета в мистецтві гри на дерев'яних духових інструментах XVIII століття у єдності композиторського та виконавського аспектів, осмислення його в контекстах музичної, художньої культури вказаного періоду й водночас як результату іманентного історичного процесу формування, становлення та розвитку інструмента.

Поставлена мета викликає необхідність вирішення низки **завдань**:

- проаналізувати джерельну базу й наукову літературу з обраної теми;
- визначити детермінанти розвитку академічного виконавства на духових інструментах кінця XVII – середини XVIII століть;
- систематизувати органологічні, акустичні та семантичні особливості кларнета періоду бароко та раннього класицизму;
- розглянути характерні риси кларнета зазначеного періоду у кореляції із його оркестровим, сольним та камерним репертуаром;
- окреслити геолокації, де кларнет отримав найбільшу популярність та відбулося зародження перших виконавських шкіл кларнетного мистецтва;

- висвітлити деякі аспекти композиторської творчості кінця XVII – середини XVIII століть, яка вплинула на репертуар для кларнета;

- проаналізувати вибрані твори для кларнета періоду кінця XVII – середини XVIII століть.

Об'єктом дослідження є сфера професійного академічного музикування на духових інструментах періоду бароко та раннього класицизму.

Предмет — кларнет у бароковий та ранньокласичний період із залученням його технічно-виразних, темброво-акустичних та семантичних аспектів.

Аналітичний матеріал дослідження складають твори для кларнета А. Вівальді, К. Стаміца, Ф. Гофмайстера, Ф. Кроммера.

Методи дослідження.

Історичний метод, націлений на розгляд передумов виникнення та еволюції інструменту;

Органологічний метод, необхідний для вивчення еволюційних кроків та трансформацій стосовно інструментобудування кларнета;

Жанровий та *стильовий* методи, спрямовані на характеристику жанрових та стильових особливостей репертуарних взірців для кларнета in C;

Метод виконавського аналізу, необхідний для більш детального розгляду певних творів з репертуару кларнета зазначеного періоду;

Інтонаційний та *тембровий* методи, залучені для розкриття акустичної специфіки ранніх примірників кларнета;

Семантичний метод, що має бути корисним для надання стислої характеристики ролі кларнета у зазначений період під час музикування із різними складами інструментів, в оркестровій та ансамблевій практиці.

Теоретичну базу атестаційної роботи складають наукові дослідження з:

- Історії, теорії і практики виконавства на духових інструментах: В. Апатський [2], К. Мюльберг [23], Р. Вовк [7], З. Буркацький [4, 5, 6], Б. Мочурад [21, 22], А. Карп'як [14], П. Круль [19], В. Качмарчик [16], В. Богданов [3], Є. Носирєв [25], В. Слупський [29], Л. Закопець [12], І. Палійчук [27], Я. Денисенко [9], А. Понькіна [28], М. Крупей [20], Б. Бартолоцці [35], Е. Бейнс [34];

- Історії виникнення та розвитку виконавства на кларнеті: К. Лоусон [52], Буркацький З. [4, 5, 6], Мюльберг К. [23], В. Громченко [8], В. Алтухов [1], Р. Вовк [7], В. Харгроув [46], А. Райс [61, 62], Д. Феллер, [45], Дж. Калкер [50];
- Оркестрового мистецтва: В. Пістон [60], Дж. Міллер [58], С. Адлер [32], Д. Блек [37], Т. Героу [37], Г. Макдоналд [53];
- Ансамблевого музикування: М. Трашер [66], Ф. Кроссен-Річардсон [41];
- Історії музики епохи бароко та класицизму: Р. Тарускін [65], Р. Доннінгтон [43], М. Букофцер [40], К. Паліска [59], Л. Браун [39];
- Жанру, стилю та музичної форми: С. Макклері [56], Н. Очеретовська [26], Л. Кияновська [17], І. Драч [10], І. Коханик [18], О. Катрич [15], С. Шип [31], М. Калашник [13], Б. Мочурад [21, 22].

Наукова новизна роботи.

В магістерській роботі вперше:

- системно розглянута історія становлення та акустично-технічні особливості кларнета в європейському музичному мистецтві бароко та раннього класицизму;
- визначено провідні тенденції розвитку виконавської практики на кларнеті in C в європейському академічному композиторському і виконавському мистецтві певного періоду: оркестровий, сольний та камерний репертуар;
- створено жанрову й стильову систематику творів для кларнета періоду кінця XVII – середини XVIII століть;
- осмислено роль кларнета в контексті музичної та загалом художньої культури вказаного періоду;
- проведено цілісний виконавський аналіз творів для кларнета вказаного періоду.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів. Отримані результати дослідження можуть бути використані виконавській, композиторській, культурологічній, а також професійній педагогічній діяльності, а саме: у навчальних курсах «Історія виконавства на духових інструментах», «Виконавський аналіз музичних творів»,

«Інструментознавство», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Композиція», «Педагогічна та виконавська практики», а також у фахових класах кларнету вищих музичних навчальних закладів.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел, що налічує 67 позицій.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КЛАРНЕТА: ВІД ШАЛЮМО ДО РАННІХ ПРИМІРНИКІВ ІНСТРУМЕНТУ

1.1. Шалюмо як прототип ранніх примірників кларнета.

Шалюмо походить від різноманітних циліндричних трубкових інструментів з одинарними тростинами, найдавніші з яких простежуються понад чотири тисячі років. Першими інструментами цього різновиду були ідіоглоти (так називаються духові дерев'яні інструменти, що мають тростину, вібрація якої утворює звук). Тростина була вироблена з очерету, вона вирізалася з циліндричної трубки або очеретяної пластини. Іконографічні докази є ключовими для оцінки найперших форм ідіоглота, оскільки примірники були занадто крихкими, щоб зберегтись до наших днів. Сібілла Маркузе опублікувала зображення, які показують, що ідіоглоти використовувалися ще в 2700 році до нашої ери в Месопотамії, а невдовзі в Єгипті [39]. Авлос, ідіоглот, який був зображений у Греції ще в 800 році до нашої ери, використовується і сьогодні. Ці інструменти, які охоплюють час і цивілізації, були виготовлені з різноманітних матеріалів, включаючи дерево, тростину та кістку. Хоча немає чітких доказів того, що ці застарілі знаряддя вплинули на дизайн європейських середньовічних ідіоглотів, інтенсивні торгові шляхи, що з'єднують ці суспільства, вказують на можливість зв'язку [39].

Термін «шалюмо» є французьким похідним від грецького слова *kalamos*, що означає «очерет». Він відноситься до широкого спектру подібних інструментів з такими функціями, як циліндричні отвори та звукові отвори, які охоплюють століття. Конструкції найдавніших шалюмох схожі за будовою та простотою до ідіоглотів античності. Дослідження В. Апатського свідчить, що бароковий шалюмо був більш стандартизованим інструментом, ніж попередні версії, хоча все ще були варіації залежно від локації [2]. Цей стандартизований шалюмо вперше з'явився одночасно в Німеччині та Франції приблизно в 1700 році. Його описували та використовували як більш надійну версію блокфлейти з шістьма передніми отворами, отвором для великого пальця безпосередньо за

верхнім переднім отвором для тону та наявністю однієї тростини на верхній частині оновленого мундштука. Мундштук дозволив тростині бути окремою сутністю від циліндра інструмента, що змінило його класифікацію з ідіоглота на гетероглот. Стандартизовані шалюмо були сконструйовані одними з найвідоміших виробників інструментів у Європі та використовувалися у творах багатьох видатних композиторів. Італійський вчений-єзуїт Філіппо Бонанні опублікував гравюри 150 міжнародних музичних інструментів у своєму *Gabinetto armonico*. Ця публікація була розіслана в 1723 році і включала детальний малюнок як *шалюмо*, так і кларнета під розділом *scialumò* його розділу про гобої. Ф. Бонанні описував тембральну якість шалюмо як «різку і хрипку», але ідіоматичне тлумачення барокового шалюмо має насамперед пасторальну якість. Гравірування шалюмо Ф. Бонанні є іконографічним свідченням того, що шалюмо був знайомим інструментом в Італії на початку вісімнадцятого століття. Хоча Ф. Бонанні не описав тростину в деталях, він припускає, що очерет насправді був окремо від мундштука. Ф. Бонанні висловив глибоку думку про якість звуку, що утворював шалюмо, коментуючи, що цього інструмента є неприємний звук. Найдавніші зареєстровані свідчення, що пов'язують Вівальді з Шалумо, можна знайти в бухгалтерських книгах 1706 року з *Pio Ospedale della Pietà*. Людвіг Ердман, гобоїст Німеччини, внесений до списку викладачів П'єтта як професор шалюмо [39]. Існує багато італійських назв для шалюмо, які можуть свідчити про новизну інструмента в Італії [52].

Точний рік, коли був винайдений кларнет, був темою дискусій. Музикознавці вважають датою створення кларнета 17 січня 1692 року і Німеччині. Йоганн Крістоф Деннер вважається винахідником кларнета, який він розробив як удосконалення вже існуючого шалюмо. З задокументованих угод між сином Деннера, Якобом і нюрнберзьким герцогом Гронсфельдським, видно, що і кларнет, і шалюмо були продані одночасно ще в 1710 році [34]. Найбільша відмінність між цими двома інструментами полягала в тому, що Деннер підняв реєстровий клапан ближче до мундштука, завдяки чому який розширився діапазон шалюмо, дозволивши йому легко здійснювати передування на

дуодециму. Перші кларнети існували в строї C ті D і могли виконувати хроматичний звукоряд, за винятком кількох нот. На найдавніших іконографічних зображеннях тростина зображена зверху. Середній регістр мав найбільш бажаний тембр, нижній регістр залишався не сфокусованим, та не стійким за інтонацією, доки не були внесені зміни. До кінця XVIII століття шалюмо практично зник, замість нього прийшов кларнет. Єдиний слід від шалюмо, що залишився, це назва нижнього регістра кларнета [67].

Сопрано шалюмо, еквівалентне за розміром блокфлейті сопраніно, є очевидною відправною точкою для вивчення інструмента, оскільки для нього був складений весь віденський репертуар. Шалюмо став улюбленим інструментом-облігато у Відні на початку вісімнадцятого століття, зокрема в операх та ораторіях капельмейстера Йогана Йозефа Фукса (1660–1741).

Він часто з'являється як альтернатива гобою, або в парі, або з флейтою чи блокфлейтою у пасторальних чи любовних сценах, передвіщаючи використання Моцартом кларнета у *Così fan tutte*. Регулярні облігато виступи до 1730-х років у творах сучасних композиторів, таких як Аріості, Бонно, А. М. і Г. Бонончіні, Калдара, Конті, Порсіл і Реуттер (Ariosti, Bonno, A. M. and G. Bononcini, Caldara, Conti, Porsile and Reutter), залишаються в основному нерозкритими [52]. Проте сучасне факсиміле кантат Конті включає його шалюмо *obligati*, тоді як дві арії Джованні Бонончіні були опубліковані у виданні з кларнетом разом з арією, написаною імператором Йосипом I для вставки в «Хілоніду» Зіані 1709 року. Найвідомішими з усіх оркестрових контекстів із шалюмо є віденські версії «Орфея» Глюка (1762) і «Альцеста» (1767), які показують продовження профілю (функціонування) інструменту набагато пізніше [52, р. 12].

Ще більш привабливою перспективою є концерт для шалюмо Ф. Гофмайстера (1754–1812) із належним чином легким озвученням; твір, імовірно, датується його знайомством із кларнетом, але, проте, безсумнівно, створений не раніше 1770-х років [39]. З іншого репертуару для сопрано шалюмо слід вказати віртуозний концерт (близько 1730) Фаша, який зараз доступний у друкованому вигляді. Г. Телеман продовжував використовувати

пари альтових і тенорових шалюмо ще довго після того, як він вперше використав кларнет в кантаті 1721 року. Три його твори для шалюмо доступні в сучасному виданні – це подвійний концерт ре мінор з незвичайною майстерністю хроматичного письма, без супроводу. Крістоф Граупнер був найпліднішим композитором для шалюмо, включивши його до понад вісімдесяти кантат у 1734–1753 роках та у вісімнадцяти інструментальних творах. Були опубліковані дві сюїти для альту, тенора та бас-шалюмо, а також незвичайно оформлене тріо Граупнера для баса-шалюмо, фагота та віолончелі. Справді, Граупнер є єдиним документованим композитором для бас-шалюмо. (стор.13) Повний перелік репертуару шалюмо також включатиме твори різних композиторів, таких як Й. Л. Бах, Харрер, Хассе, Кеніг, Мольтер, Шурман, Штефані, фон Вільдерер, Зеленка та багато інших.

1.2. Винайдення кларнета. Короткі відомості стосовно геолокацій, в яких мало місце впровадження інструменту.

Відомий дослідник історії кларнета Альберт Р. Райс представляє всебічний розгляд кларнета, який використовувався протягом класичного періоду, з 1760 по 1830 роки [61]. На початку цього інтенсивного періоду музичних експериментів кларнет був перетворений із типово барокового інструмента до невід'ємної частини класичного ансамблю. Лише через півстоліття, у 1812 році, Іван Мюллер розробив тринадцятиклапанний кларнет, який переніс інструмент у епоху романтизму. Робота А. Райса «Кларнет у класичний період» [61] містить детальний огляд досягнень найважливіших кларнетистів того періоду, зокрема Джеймса Вуда, Теобальдо Монцані, Жана-Франсуа Сіміо, а також інновацій таких творчих виконавців, як Іван Мюллер та Сезар Янсен. А. Райс пропонує нове дослідження щодо практики вибору тональностей італійськими, французькими та німецькими композиторами, уточнюючи їхнє використання у транспонуванні для кларнетів. В роботі також досліджуються творчі стосунки двох ключових тріо композитора, режисера та виконавця – Карла Марії фон Вебера, Генріха Бермана та Жана-Жака Баумана; і

Моцарт, Антон Штадлер і Теодор Лотц - виявляючи, як побудова кларнета і практика виконання розвивалися в тандемі з музичними стилями. Технічні вимоги професійного кларнетиста різко зросли з часу використання найперших моделей кларнета.

Більшість інструментів мають попередників своїх сучасних станів, у якому еволюційна шкала дуже чітка між попередником і його сучасним інструментом. Рання історія кларнета дуже відрізняється в цьому аспекті, тому що він не має дуже близького попередника. Однак стверджується, що шалюмо насправді передував кларнету через їх схожість. Шалюмо був винайдений, щоб збільшити гучність блокфлейти [61]. Інструмент утримує корпус блокфлейти з сімома отворами для пальців і одним отвором для великого пальця на задній панелі з зупиненою трубкою внизу (*stopped pipe*). Різниця між блокфлейтою і шалюмо полягає в доданому мундштуку і єдиній тростині. Після цих змін в конструкції шалюмо не тільки за гучністю перевершував блокфлейту, але й отримав нижчий основний діапазон. Аргументу про те, що шалюмо є попередником кларнета, протистоїть той факт, що обидва інструменти розпізнаються як два різних голоси. І шалюмо, і кларнет можна знайти в тих самих партитурах, де обидва інструменти виконують самостійні партії [61].

Репертуар барокового кларнета, з посиланням на А. Райса [61] містить близько двадцяти восьми творів тринадцяти композиторів. Тим не менш, у центрі уваги сучасних виконавців на двоклапанному кларнеті, ймовірно, залишаються Г. Ф. Гендель, А. Вівальді та Мольтер, хоча оркестрові партії кларнета *in C* або *in D* були знайдені в роботах Калдари (1718), Конті (1719), Я. А. Фабер (1720), Г. Ф. Телемана (1721, 1728) і Граупнера (заключна кантата, 1754) [61]. Увертюра Г. Ф. Генделя для двох кларнетів *in D* і валторни 1740-х років, можливо, позиціонувалася як *p'esa* під відкритим небом. Два концерти А. Вівальді, RV559 і RV560, написані для пар гобоїв і кларнетів *in C*, й окрім живої оцінки верхнього регістру, демонструють задоволення від використання похмурих якостей нижнього регістру, підкресленого використанням мінорної

тональності. Ці різноманітні тембральні забарвлення набагато більш помітні на старовинних інструментах.

Третій концерт Вівальді з кларнетами «per la Solennità di San Lorenzo» поєднує в собі аспекти сольного концерту з *concerto grosso*, включаючи велику духову секцію з блокфлейтами, гобоями, кларнетами («*clareni*») і фаготом [39]. Концерти Мольтера технічно є найдосконалішими для барокового кларнета. В його творах постійно використовується теситура між *c* і *g* першої октави. Ноти малої октави використовуються рідко. Коли кантиленні якості кларнета почали відбиватися в його конструкції, та був розроблений п'ятиклапанний інструмент, його основні регістри були збалансовані та налаштовані таким чином, що необхідність в окремому інструменті шалюмо відпала.

Епоха Моцарта багатьма дослідниками з історії кларнета вважається відправною точкою для епохи кларнетиста. Англійські кларнети збереглися в найбільшій кількості, але в деяких аспектах вони досить відрізняються від аналогів інших країн Європи, наприклад, своїм відносно високим калібруванням при налаштуванні звуку - близько $A = 440$. Відомо, що в барокову добу калібрування строю були різними, залежно від країни, часу та навіть конкретного оркестру чи ансамблю. Зараз «бароковим» вважається стрій $A = 415$, а також так званий «старий стрій французького бароко», $A = 392$ [47]. У своєму огляді кларнетів XVIII століття в європейських колекціях Девід Росс виявив набагато більше примірників англійських кларнетів ніж з усіх інших європейських країн разом узятих. Кларнет із п'ятьма (і шести) клапанами мав надзвичайно довгий час служби; багато англійських зразків є інструментами дев'ятнадцятого століття, ймовірно, використовувалися музикантами та аматорами, а не в концертному залі [52].

Навпаки, кларнет Богемії (нинішня Чехія) часів Моцарта вже був більш розвиненим, ніж в інших країнах. Його більші тональні (звукові) отвори, особливо на нижньому коліні інструменту, призвели до більш повного тембру в регістрі шалюмо, який славно використав Моцарт. Збережені віденські класичні кларнети, на жаль, є рідкістю, хоча є приклади інструментів таких майстрів, як

Теодор Лотц та Каспар Таубер. Росс вважав, що німецькі інструменти володіють найбільшим і найтовстішим звуком серед усіх зразків вісімнадцятого століття, які він випробовував, округлим і деревним у всьому діапазоні, у традиціях найкращих німецьких гравців (та інструментів) сучасності [52]. Особливо звертали на себе увагу гарна інтонація між регістрами та рівність інтонаційної шкали в нижньому регістрі. Росс припустив, що динамічний діапазон і тембральна якість кларнета Лотца безсумнівно пов'язані з дуже великим розміром отвору (від 15,00 до 15,05 мм), винайденим на інструменті [52].

У Франції зберіглося мало документів про виготовлення кларнетів до 1780-х років, хоча після революції (1789) ситуація докорінно змінилася із заснуванням Паризької консерваторії, наступною появою наставника Лефевра та виготовленням кларнетів майстрами, які здобули славу Сіміо в Ліоні. Це був зручний компроміс, тому що найдорожчою частиною інструменту була найнижча частина, з більш товстим деревом (для розтруба) і трьома клапанами [50].

Як оркестровий, так і камерний репертуар XVIII століття передбачає використання кларнета in C у тональності фа мажор і до мажор з технічних та колористичних причин; тональність ре мажор особливо складна для виконання на класичному кларнеті, і від неї часто застерігали викладачі. Справді, Моцарт радив своєму учневі Томасу Еттвуду записувати партії для кларнета лише у тональностях фа і до, хоча у власних творах він був дещо ініціативнішим. Конфігурація п'ятиклапанного кларнета, який широко використовувався, була доповнена шостим клапаном ще в 1768 році [49].

Дослідження Дж. Калкера [50] пропонує цікаву німецьку точку зору, приписуючи недоліки системи Бьома на основі тембру, який, за його словами, яскравіший, тонший, водночас більш згладжений та однорідний. Загалом німецькі кларнетисти (за його словами) віддають перевагу трохи менш однорідному, але темнішому, круглішому звучанню німецьких кларнетів. Існує важлива різниця між широким мундштуком системи Бьома з його відносно відкритим отвором і легкими, широкими тростинами, і більш вузькими

мундштуками та тростинами більшої щільності, що мають місце в німецькій системі. Тринадцятиклапанні французькі кларнети in C, in B та (рідше) in A збереглися в невеликій кількості. В дослідженні Дж. Міллера [58] схвально відзначалося зростання витонченості механізму, із зазначенням, що виробництво цих інструментів, яке так довго залишалося в зародковому стані, нині знаходиться в стані прогресу, який не може не принести найцінніших результатів [58]. Е. Бейнс зауважив, що «без винятку індивідуальної майстерності, ці старі тринадцятиклапанні кларнети з самшиту майже неперевершені за звуком, якщо з ними використовується правильний мундштук і маленька тверда тростина» [34, с. 332]. Дж. Калкер зауважує, що тонка інтонація та чистота звучання кларнетів німецької системи значно перевершували сучасну систему Бьома [50]. Лише зростаючі технічні вимоги композиторів переконали виконавців перейти на французьку систему. Е. Бейнс наводить знамените порівняння Бернарда Шоу англійських і німецьких кларнетистів в 1890-х роках. Йдеться про те, що німці використовують тростини, які дають більш різке, потужне, привабливе звучання, ніж в Англії. В результаті деякі фрагменти музичних творів звучать із пристрасстю та впевненістю, що дещо дивує слухача, який звик до м'якого та витонченого англійського тону. Але в Прелюдії Парсіфаля або другій частині Четвертої симфонії Бетховена не вистачає тонкого тону й гідної стриманості англійського принципу звуковидобування [34]. Е. Бейнс зазначив, що це порівняння продовжилося набагато пізніше, після широкого поширення кларнета Бьома в Англії.

Протягом ХІХ століття кларнет in C зберігав важливу роль, особливо в Італії та Східній Європі. Що стосується основної німецької традиції, Ф. Шуберт «зберіг» кларнет C у своїй Дев'ятій симфонії, але Ф. Мендельсон вже віддав перевагу кларнетам in A. До відродження кларнета in C Г. Малером та Р. Штраусом в ХІХ столітті серед композиторів траплялися поодинокі випадки звернення до кларнетів in C. Наприклад, у скерцо Четвертої симфонії Брамса. У камерній музиці октет Шуберта передбачає використання кларнета in C у

варіаційній частині, тоді як у Ноктюрні Шпора для духового оркестру та турецьких інструментів кларнет in C також має помітну роль. Але, незважаючи на виняткові п'єси, кларнет in C різко занепав як сольний інструмент, оскільки більш удосконалений механізм дозволив грати на кларнеті in B в ширшій різноманітності тональностей. Крім цього, за тембром кларнет in C характеризується як більш крикливий завдяки тому, що він коротший за кларнет in B та має в тембрі більше високочастотних обертонів. Багато композиторів, включно з Берліозом (який, до речі, сам був майстром гри на кларнеті in C), а також виконавці кларнетисти Берр і Берман підкреслюють, що вибір кларнета завжди має бути відповідальністю композитора, а не виконавця [46].

Мундштуки всіх типів тепер можна копіювати з більшою точністю, ніж у минулому. Думки щодо того, який матеріал слід використовувати, розходяться; з історичної точки зору, загалом вірно, що після того, як ідея розділення мундштука і бареля була встановлена, матеріал самшит, з якого виготовлялися мундштуки ранніх кларнетів, був замінений більш твердими матеріалами. Альтернативою були слонова кістка, скло та метал, а ебоніт зрештою з'явився наприкінці дев'ятнадцятого століття. Дерев'яний мундштук завжди мав ризик деформації, і деякі з сучасних виконавців автентичної старовинної музики обрали ебоніт, вважаючи, що будь-яка зміна якості звуку ледь помітна і легко переважається його високою стабільністю. Насправді, багато сучасних виробників пропонують компромісний багатоцільовий «автентичний» мундштук, часто розроблений із «площадкою» по всій довжині до основи, що дозволяє використовувати фабричні (часто зі зрізом німецького типу) тростини. Насправді розміри мундштоків для кларнета за період його становлення зазнали значних змін. Найдавніші кларнети мали непропорційно широкі мундштуки, але з середини вісімнадцятого століття вони були значно вужчими, ніж сьогодні.

На класичних кларнетах, виготовлених приблизно в 1800 році, мундштуки були найширшими в Англії та Північній Німеччині, найвужчими у Франції (де вони стали ширшими з початку дев'ятнадцятого століття) та в Австрії та прилеглих районах (де дуже вузькі мундштуки збереглися найдовше)

[52]. Досить дивно, що віденські інструменти, які були розроблені, щоб генерувати більш естетичне звучання у регістрі шалюмо, зробили це саме з вузьким мундштуком. За загальним правилом, накладка (площадка) на ранніх мундштуках була відносно довгою, а отвір на кінці мундштука був відносно вузьким, тому він нагадував сучасний німецький мундштук, ніж той, що асоціювався з кларнетами системи Бьома.

Ми можемо бути впевнені, що під час раннього розвитку кларнета виконавці мали дві позиції тростини, з яких можна було вибирати [50]. Використовувалося дві техніки гри — тростиною догори та тростиною вниз. Хоча техніка розташування тростини внизу збереглася майже виключно до наших днів, є докази щодо до альтернативної позиції тростини вгорі. Хоча перевага до техніки із розташуванням тростини знизу виникла через потребу керувати клапанами за допомогою великого пальця лівої руки, серед майстрів мало місце неоднозначне ставлення до позиції тростини. Г. Клозе вважав використання техніки розташування тростини знизу вигідним з трьох причин: звучання було м'якшим і приємнішим, положення язика під тростиною дозволяло йому краще артикулювати, і цей метод дозволяв краще керувати інтонацією та динамікою, тобто досягати кращого результату при докладанні менших зусиль [50].

Техніка гри тростиною догори також поділялася на два типи. Перший — це із артикуляцією язика другий — без артикуляції язика. Техніка без язика: Розер застерігав від написання довгих пасажів для кларнета, які вимагають швидкої артикуляції, оскільки замість артикуляції язика деякі виконавці використовували артикуляцію за допомогою дихання на опорі. Проте в «Ессе» Розера міститься інформація щодо якнайменше п'яти різних артикуляційних позначок в нотному тексті — ноти під лігами, ноти без позначок, ноти з крапками, ноти з клином і ноти з крапками під лігою. Таким чином, можна зробити висновок, що у виконавців на ранніх кларнетах була можливість досягти артикуляційного різноманіття, виразності й спритності лише за

допомогою дихання. Тобто, така техніка, очевидно, була здатна здійснювати цілий ряд тонких артикуляційних нюансів [52].

Техніка тростини вгору із артикуляцією язиком

Язикова артикуляція цілком могла використовуватися в поєднанні з іншими типами до публікації «Методу Вандерхагена» у 1785 році. Вандерхаген, безумовно, був одним із перших джерел, які відзначили чотири різні різновиди. По-перше, коли ноти залишаються без жодних вказівок (нині це називають язиковою артикуляцією), Вандерхаген рекомендував виконавцеві вимовляти дзвінкий приголосний («d») на початку ноти. Для тих нот, що позначені символом *détaché*, позначеним, він вважав за краще використовувати глухий приголосний («t») [50].

Язикова артикуляція використовувалася як кларнетистами з розташуванням тростини вгорі, так і знизу протягом вісімнадцятого та дев'ятнадцятого століть. Бакофен вважав артикуляцію язика найбільш задовільною з трьох відомих йому методів (язик, губи і горло) [52]. Він рекомендував починати акцентовані ноти з твердої атаки язика. У той час як ноти, позначені крапкою, були найкоротшими з відокремлених звуків, ноти, позначені клином, потребували різкого дихання. Комбінація нот, об'єднаних лігою, але також позначених крапкою, означала м'яку атаку язиком без переривання звуку. Коли ця комбінація мала клин замість крапки, хід язика був сильнішим, але звук залишався безперервним.

У 1764 році Валентин Розер перерахував кларнети G, A, B, C, D, E та F. Тоді як кларнети в A, B, C і D були найбільш поширені, вищі звуки в E і F використовувалися в оркестрових п'єсах з більш послідовною гучною динамікою [62]. Низький кларнет in G (або кларнет d'Amore) був рідкістю, що відрізнявся солодким тембром [62]. Фрьоліх стверджував, що кларнетист повинен вміти грати в усіх тональностях на одному інструменті, але визнавав необхідність різноманітних кларнетів, щоб уникнути проблемних на той час нот на кожному інструменті. З тих кларнетів, які використовуються в оркестровій грі, Фрьоліх згадав, що «A» має м'який характер і тембр, схожий на басетгорн

та фагот. До 1843 року Клозе заявив, що він позбавив світ кларнета від «обтяжливої та клопітної» потреби виконавців мати три інструменти (висоту звуку С, В та А). Він рекомендував композиторам писати для кларнета in В та in С [50].

Таким чином, враховуючи зазначені вище спостереження, можна припустити, що французи віддали перевагу кларнету in С, оскільки саме С кларнет є початковим, «родовим» інструментом.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Кларнет має багату і цікаву історію розвитку, яка бере свій початок від попередньо створеного тростинного інструмента шалюмо. Шалюмо був широко вживаним музичним інструментом у Європі кінця XVII – початку XVIII століття. Цей інструмент, виготовлений із дерева, мав одинарну тростину і декілька отворів для пальців, що дозволяло виконувати прості мелодії. Шалюмо мав обмежений діапазон та простий тембр, але він був першим кроком до створення кларнета. Завдяки своєму м'якому звуку, шалюмо широко використовувалося в камерній музиці та народних ансамблях.

Справжню революцію у розвитку духових інструментів здійснив німецький майстер Іоганн Крістоф Деннер (1655–1707). Близько 1700 року Деннер взяв за основу шалюмо і вдосконалив його, додавши два клапани. Ці клапани значно розширили діапазон інструменту на дві октави.

Перші кларнети мали лише два клапани, але з часом майстри продовжували вдосконалювати конструкцію інструменту, додаючи нові клавіші та покращуючи механіку. У середині XVIII століття кларнет вже мав п'ять клапанів і почав набувати популярності серед музикантів. Композитор Жан-Ксав'є Лефевр близько 1790 року створив класичну модель кларнета з шістьма клапанами.

Отже, історія кларнета — це історія поступового вдосконалення та розвитку. Від простого шалюмо до сучасного кларнета, цей інструмент пройшов довгий шлях, зазнавши численних змін і покращень. Завдяки зусиллям майстрів та композиторів, кларнет став одним із найважливіших духових інструментів, здатним відтворювати широкий спектр емоцій та музичних образів. Його історія є свідченням людської винахідливості та прагнення до музичної досконалості.

РОЗДІЛ 2

КЛАРНЕТ IN C ЯК РОДОНАЧАЛЬНИК «СІМЕЙСТВА КЛАРНЕТІВ»

ЕПОХИ БАРОКО

2.1. Творчість Антоніо Вівальді як перехідний період від шалюмо до кларнета.

В рамках даної магістерської роботи важливий етап в еволюції кларнета можна прослідити, звернувшись до творчості Антоніо Вівальді. Саме цей композитор писав паралельно твори як для шалюмо, так і для кларнета. Для вирішення завдань цього магістерського дослідження нами було обрано в якості яскравого прикладу твору для кларнета барокової доби Концерт для кларнета RV 559 А. Вівальді. Твір написаний близько 1726 року. Для оркестрового супроводу композитор обрав 2 кларнета, 2 гобоя та basso-continuo. Даний концерт за структурою подібний до концертів А. Вівальді, що їх було створено для шалюмо. Це тричастинна форма; крайні частини швидкі з повільною, контрастною середньою частиною, у тональності до мажор. Концерт починається з повільного вступу, складеного з четвертних тривалостей *staccato*, згрупованих у тріолі. Перші два звуки окреслюють тональність до мажор, а третій виконується *legato* і закінчується на домінанті. Візерунок повторює паузу на домінанті. Саме в цей момент вступають сольні гобої з темою до мінор у терціях. Кларнети повторюють його на октаву нижче в тактах 6-7, висвітлюючи тьмянний, несфокусований регістр «шалюмо». Патерн *staccato* зі вступу повертається на сильному динамічному рівні у такті 8, але цього разу чітко окреслює до мажор. Ця комбінація гобоїв і кларнетів у їхніх реєстрах у тактах 8-9 випромінює темброве забарвлення, схоже на звучання труби. З цього вступу А. Вівальді показав тонічний ключовий центр твору, привернув увагу слухача контрастною динамікою та артикуляцією, а також показав ролі солістів як роль рівних пар солістів з різними тембрами. Після вступу слідує розділ *Allegro*. Гобої грають першу тему в *allegro* і передають її кларнетам у такті 15. Tutti в

такті 18 є першим *ritornello*. Солісти квартетом викладають другу тему до мінор. Партії кожної пари інструментів викладено в терціях, а кларнети грають октавою нижче за гобої. *Ritornello* в такті 26 повертається у до мажор з новим мелодійним матеріалом і дуже виразною каденцією в такті 30. Наступний сольний розділ включає арпеджіювання акордів між двома групами солістів, хоча кларнети звучать значно м'якше за гобої. Ця сольна секція продовжується до гармонічної послідовності в такті 34, що міняється між двома інструментами та каденціями у до мажорі. Гобої грають новий музичний матеріал у такті 37, який містить фа-дієз, що не вписується в загальну тональність, але згодом, у каденції (такти 43-44), коли мі-мінор встановлюється як тональний центр, почуття нестійкості зникає. *Ritornello*, що починається в такті 44, є модифікованою версією оригінального проведення теми, хоча цього разу вона викладена в мі мінорі. Гармонічні послідовності у тактах 48-54 чергуються між гобоями та іншими учасниками оркестру, поки знову не прозвучить до мажор у такті 55. Кларнети починають наступний сольний розділ (такт 56) з виразною пасторальною мелодією, що потім повторюється в такті 61 октавою нижче та з більш м'якою динамікою. Це повторення відкритої лінії кларнета підкреслює контрастні тембри різних діапазонів кларнета. Гобой грає у верхньому регістрі із яскравішою текстурою в такті 65. Оригінальний *ritornello* нарешті повертається (такт 75), коли композитор повторює до мінорну частину з такту 21.

Друга частина Концерту RV 559 є повільною частиною, супровід якої складається лише з двох гобоїв та двох кларнетів. Це до мажор з короткою модуляцією до соль мажору. Розділ А починається з вступу кларнетів у терціях, які виконують танцювальну мелодію, а гобої грають під ними арпеджовані акорди. У наступних двох тактах солісти міняються ролями. Цей зразок продовжується до каденції в кінці секції А (що повторюється). Розділ В використовує той самий композиційний малюнок і навіть ту саму мелодійну ідею на початку, але нижче та в тональності домінанти. Перед розділами В та С є певна каденція.

Третя частина написана у формі рондо, в швидкому темпі, розмір 3/4. У першому рефрені є невелика сольна секція, в якій чергуються групи кларнетів та гобоїв. Починаючи з такту 132, між солістами відбувається обмін віртуозними пасажами-репліками, демонструючи свої індивідуальні технічні здібності. Ці уривки дозволили композитору висвітлити технічні можливості нового кларнета. Своєю творчістю А. Вівальді доводить, що кларнет настільки ж ефективний за технікою, як і гобой, і вперше ставить інструменти на один технічний рівень. Гобой веде наступний рефрен та робить невелику каденцію на домінанті. Це проведення того ж самого першопочаткового матеріалу, але в тональності домінанти. В партіях гобоїв потім відбувається кілька гармонійних змін, включаючи мі-бемоль мажор і мі-мажор. В такті 183 повертається оригінальна тональність до мажор. Сольна частина, яка йде далі, знову демонструє пасторальні якості кларнета, а гобої вводять нову тему до мінор у такті 220. Якість теми повністю змінюється, коли її виконують кларнети на октаву нижче в такті 229. Розміщення в мінорній тональності є одним із способів, які А. Вівальді обрав для використання темного, похмурого тембру регістру шалюмо барокового кларнета. Він має приголомшливу якість, з якою неможливо зрівнятися іншим інструментам. Такт 243 – це знайома тема, що повторюється з самого початку. З цього моменту і до кінця йде пряме повторення раніше викладеного матеріалу.

2.2. Кларнет оркестровий та ансамблевий в бароковий та класичний періоди.

Введення кларнета в духові ансамблі у сумісному музикуванні з валторнами, фаготами, а іноді і гобоями у 1740-1760-х роках було важливим фактором швидкого поширення та закріплення кларнета як інструмента з виразним технічним та художнім потенціалом. Він був швидко прийнятий як військовими, так і придворними оркестрами та отримав статус провідного духового інструмента, що орієнтований на виконання мелодії, у більшості великих міст Європи до 1780-х років. Дослідник ранніх кларнетів Колін Лоусон

відмічає, що сольні концерти почали з'являтися в 1750-х роках, а до 1790-х років почалася потік опублікованих творів. У 1760-х роках з'явилася камерна музика зі струнними, клавійними та духовими, а в 1790-х — сонати для кларнета з супроводом клавесину [52]. Визначити тип кларнета, на якому виконувалися певні твори іноді представляє певні проблеми. Наприклад, за спостереженням Альберта Райса, музика, написана протягом 1750-х або 1760-х років, могла бути призначена для барокових дво- або триклапанних або класичних чотирьох- або п'ятиклапанних кларнетів. До 1810-х років багато досвідчених і професійних виконавців мали кларнети з десятьма, одинадцятьма, дванадцятьма і тринадцятьма клапанами [61].

Композитори епохи бароко, які писали для кларнета, такі як Телеман і Йоганн Валентин Ратгебер, використовували стиль письма для кларіно, який зарекомендував себе у виконавській практиці мідних духових інструментів, зокрема, труби. Стиль кларіно характеризується повторюваними нотами, арпеджіо, тріольним ритмом та використанням переважно високого регістру інструмента, уникненням нот нижче “до” першої октави. Тож на початку свого сольного шляху партії для кларнета стилістично були схожими на партії труби. Французький композитор Жан-Філіп Рамо також пише в цьому стилі в увертюрі до своєї опери 1751 року «Acante et Céphise». Однак у десяти з тринадцяти номерів із кларнетом Ж-Ф. Рамо об'єднує два кларнети з двома валторнами, із струнним акомпанементом та без нього, утворюючи докласичний стиль, який підкреслює діатонічні мелодійні лінії, наприклад, у «Un chasseur» (Мисливець) у другому акті опери «Acante et Céphise» [61]. Протягом XVIII і до XIX століття багато композиторів використовували комбінацію кларнета і валторни і тему полювання-сигналу в опері, концертах і духовій музиці [54]. Сучасне уявлення стосовно використання кларнета в оперній музиці здебільшого впливає з аналізу партитур, завдання, яке ускладнюється різноманіттям публікацій того часу. Наприклад, у Парижі видавці зробили доступними повні партитури опер відразу після першої вистави. У Лондоні публікація більшості повних партитур припинилася після 1762 року. Іноді для духових, зокрема для кларнета,

публікувалися окремі частини. У багатьох оперних центрах, таких як Берлін, Дрезден, Мілан і Неаполь, опери, як правило, не публікували, але партитури та партії розповсюджувалися в рукописних копіях [61].

Й. В. Глейзер (Johann Wendelin Glaser), кантор і музичний керівник двору Вертхайма з 1743 по 1783 рік, був першим німецьким композитором, який використовував комбінацію кларнета та валторни в оркестрі. З 310 кантат Й. Глейзер включає партії кларнету лише в 10, датованих приблизно з 1748 по 1770 або 1780 роки. Хоча більшість рукописів Й. Глейзера було знищено під час Другої світової війни, десять примірників фрагментів кларнета у поєднанні з валторною були знайдені в кантаті 1756 року. Й. Глейзер дає провідну партію до кларнету в жвавій першій фразі, довжиною чотири такти; валторна відповідає на два такти, потім кларнет грає заключну фразу з чотирьох тактів. Діапазон від «соль» першої октави до «до» третьої повністю знаходиться в робочому діапазоні кларнета, і хоча уривок дуже короткий, весела мелодія, ритмічний малюнок та розмір 3/8 нагадують про традицію полювання («генетичні корені» валторни). Цю просту партію можна було легко зіграти на кларнеті з трьома клапанами, хоча міг бути доступний інструмент із чотирма клапанами. Трайбер зазначає, що коли Й. Глейзер використовує кларнет і валторну разом, вони створюють чарівний ефект із сольною партією голосу.

Жан Бенджамін де Ла Борд (Jean Benjamin de La Borde) був одним із перших оперних композиторів, які написав для класичного чотириклапанного кларнета. У 1762 пасторалі «Annette et Lubin» Ж. Де Ла Борд визначає кларнети з строем Е, С, В та А в трьох аріях і увертюрі; партії для кларнетів Е, В та А транспоновані в партитурі. Ж. де Ла Борд був одним з перших композиторів, який використовував чотири кларнети різного строю в одному творі. Кларнети в партіях Ж. де Ла Борда звучали в унісон з гобоями, флейтами чи скрипками без самотійних соло [52]. Теситура кларнетів знаходиться в основному регістрі, і загальний діапазон досить обмежений — від «фа» першої октави до «ре» третьої для першого кларнета і від «ля» малої октави до «сі-бемоль» другої октави для другого кларнета. Наступного року Ж. де Ла Борд

використав кларнети in D, транспоновані в партитурі, і кларнети in C в шести секціях та увертюрі «Ismène et Isménias». Спочатку виконана в 1763 році, вона була досить успішною: вона отримала двадцять три виконання і була відновлена в 1770 році. Партії кларнетів подвоюють гобої, часто поєднуються з валторнами і здебільшого обмежуються регістром для кларнета. Наприклад, в увертюрі перший кларнет грає від «соль» першої октави до «фа» третьої, але другий кларнет має більший діапазон від «соль» малої октави до «ре» третьої. Пізніше в соль-мажорному менуеті партії кларнета in D транспонуються в фа мажор, а в другій дії кларнети in C використовуються в секції з хором. У акті 3 кларнети in C з'являються у вступному «Marche des Peuples» і хорі, де перший кларнет має фігурації арпеджіо та широкий діапазон від «до» першої октави до «фа» третьої [52].

Використання кларнета в оперних оркестрах Лондона почалося відразу після його використання в паризькій опері Ж. де Ла Бордом. Англійський композитор і скрипаль Томас Огюстін Арні (Thomas Augustine Arne), був провідною фігурою в англійській театральній музиці в середині вісімнадцятого століття. Він помірно використовує кларнет у трьох операх, щоб створити певний настрій або додати колориту оркестровці. На початку своєї опери «Томас і Саллі, або Повернення моряка», вперше виконаної в 1760 році, Арні надає кларнету досить великий простір. Чільне місце представляє квартет «Harmonie» з двох кларнетів і двох валторн у манері, схожій на сцену «Un chasseur» у «Acante et Céphise» Ж.-Б. Рамо. Трохи більше ніж через рік Арні знову представив квартет кларнетів і валторн на початку другої дії опери «Артакеркс» (1762) в арії «В уяві наші надії та страхи» («In fancy our hopes and fears») [33]. Партії кларнетів починаються з того ж самого мелодійного матеріалу, що й увертюра до «Томаса і Саллі», її розмір дорівнює 2/2. Він має прикрашення орнаментикою та трелями і демонструє ліричну поетапну чотиритактну фразу, а валторни відповідають у супроводі струнного ансамблю з двох скрипок, одного альту та basso-continuo клавесина та віолончелі, що укріплюють та посилюють басову лінію. Кларнети in C знову з'являються в акті

3, в арії фа мажор «Вода відділилася від моря» («Water parted from the sea»). Склад оркестру в даному творі - два кларнети, дві валторни, два фаготи, скрипки, альт та континуо. Обидві партії кларнетів постійно подвоюють партії скрипки, зазвичай у парі з фаготами, і не мають соло [33].

Франсуа-Йозеф Госсек (François-Joseph Gossec), який був родом із Нідерландів, зацікавився кларнетом у Парижі. Він познайомився зі стилем симфонічного письма Мангеймської школи під час перебування Йогана Стаміца на посаді директора оркестру Ла Пуплінер з 1754 по 1755 рік, а коли Й. Стаміц пішов, Ф.-Й. Госсек змінив його на посаді директора оркестру. Ф.-Й. Госсек написав «Missa pro defunctis» у 1760 році. Тут він визначає та транспонує партії для кларнетів G (кларнет d'amour) у вступі, кларнети in B у номерах 3, 8 і 19; і кларнети in C в номері 22. Його партії для кларнета демонструють аспекти як традиційної опори музики бароко на арпеджіо та остінатні ноти, так і прогресивної на той час композиційної техніки діатонічного ліризму, який в барокову добу надавався гобою або флейті [55].

Французький композитор бельгійського походження Анрі Гретрі (André-Ernest-Modeste Grétry) використовує кларнет протягом усієї своєї кар'єри принаймні в 24 із своїх 67 опер. Його комічна опера «Два скнари» (The Two Misers) (1770) включає кларнети in C, що подвоюють гобою. Діапазон в останній опері все ще досить вузький і композитор повністю уникає регістр шалюмо, використовуючи від «мі» першої октави до «мі» третьої в партії першого кларнета і «фа» першої октави до «ре» третьої в партії другого кларнета [52].

Композитор Еть'єн Жозеф Флоке використовує кларнети in D, in C, in B та in A у п'ятнадцяти номерах (арії та інструментальні номери) плюс увертюра — більше, ніж будь-який попередній композитор. Кларнети часто поєднуються з валторнами, їх діапазон обмежений, а іноді подвоюють партії гобоя. Е. Флоке використовує чотири кларнети: in C, in H, in B та in A у восьми розділах своєї опери «Благодатний Господь» 1780 року [51]. А. Гретрі продовжує використовувати кларнет у десяти-тринадцяти різних аріях у операх «Самнітські шлюби» (Les mariages samnites, 1776); «Колінетт при дворі»

(Colinette à la cour, 1782); «Збентеження багатства» (L'embarras des richesses, 1782); «Республіканська роз'єра» (1794); і Анакреон (1797). Більш вимогливі, але обмежені пасажі для сольного кларнета з'являються в опері «Каїрський караван» (La caravane du Caire, 1783), «Панург на острові Ліхтарів» (Panurge dans l'île des lanternes, 1785), «Гійом Телль» (Guillaume Tell, 1791) та «Еліска» (Elisca, 1799). «Гійом Телль» починається в дуже незвичайній для того часу манері з соло кларнета in C, який грає в досить обмеженому діапазоні від «соль» першої октави до «ля» другої [61].

Видатний богемсько-австрійський композитор Христов Віллібальд Глюк (Christoph Willibald Gluck) використовує кларнет у всіх своїх паризьких драматичних операх від «Іфігенії в Авліді» 1774 року до «Ехо та нарцисс» 1780 року. К. Лоусон відмічає, що ключові підписи відповідно до списку кларнетів Франкера припускають, що в операх «Орфей та Евридика» (1774), «Альцеста» (1776) та «Арміда» (1777) використовувалися кларнети in C, in B та in A. В «Іфігенії в Авліді» та «Іфігенії в Тавриді» передбачалося застосування кларнетів in C та in A. Крім того, слід зазначити, що в цих творах важлива точність інтонації, оскільки кларнети часто подвоюють партії флейти, гобоя чи скрипки. У більшості своїх опер Х. Глюк використовує кларнети, як правило, від восьми до дев'яти номерів. Музичний матеріал зазвичай залишається в межах двооктавного діапазону від «до» першої до «до» третьої октави, щонайбільше від «ля» малої до «мі» третьої октави. Також відомо, що виконавці грали на французьких чотири- або п'ятиклапанних кларнетах [52].

Італійський композитор, що працював в Лондоні, Томазо Джордані (Tommaso Giordani) також був одним з перших композиторів, які відреагували з інтересом на появу кларнета серед інших духових інструментів. Кларнети присутні в арії *da capo* «Як мило, як вдячно!» («Quanto è dolce quanto è grato!») з опери 1775 року «Маркіза садівник» (La marchesa giardiniera). Написання є ідіоматичним і ефективним у поєднанні тембрів кларнета та валторни. Обидві партії кларнетів дуже обмежені в діапазоні, від «до» другої до «до» третьої октави в партії першого кларнета і «соль» першої до «ля» другої октави

відповідно в партії другого кларнета. Партії виконувалися на англійських п'яти- або шестиклапанних кларнетах [52].

Слід також вказати імена наступних композиторів, які зробили значний внесок у розвиток оркестрового репертуару кларнета барокової доби: Йоганн Агрікола, Крістіан Каннабіч, Георг Фоглер та Йоганн Райнхардт.

Твори Моцарта, безсумнівно, є найважливішим внеском для кларнета в опері класичного періоду. Він написав для кларнета партії у восьми операх з 1781 по 1791 рік. У інструкціях Моцарта 1785–1786 років своєму англійському учню Томасу Еттвуду він радить писати для кларнета в до-мажорі чи фа-мажорі [49]. Композитор рекомендує ці тональності, оскільки для п'ятиклапанного кларнета вони найпростіші за аплікатурою та найменш проблемні з точки зору інтонації. Таблиця транспонування ілюструє три кларнети in C, in B та in A з коментарем стосовно використання кларнета замість гобоїв, коли є можливість виконувати тональності з декількома бемолями чи дієзами [49]. Справді, Моцарт зазвичай дотримувався своїх власних порад, призначав для кларнета до і фа мажор. Вибір кларнета Моцартом визначається тембральним забарвленням його звучання.

Під час перебування у Відні в 1780-х роках, Моцарт звертав увагу на особливе тембральне забарвлення кларнета у співвідношенні із текстом арій і його драматичного впливу. Брати Йоганн і Антон Штадлери, які грали на басет-горні, виконували також партії кларнета.

В одноактній комічній опері «Директор театру» (Der Schauspieldirector) (1781) Моцарт успішно застосовує кларнети in C та in B. Перший і другий кларнети ефектно акомпанують в номері 3, вокальне тріо «Першою співачкою буду я» («Ich bin die erste Sängerin») з пасажами на шістнадцятих тривалостях до низьких «соль» малої октави. Обережне і цілеспрямоване використання Моцартом тембру кларнета більш очевидно в опері «Весілля Фігаро» (1786).

Після використання кларнетів in A в увертюрі кларнети не з'являються до номера 6. Поява кларнетів пов'язана із появою в опері нового важливого персонажу, Керубіно. За спостереженням Хубера, схвильована голосова лінія,

плавний оркестровий рух легато та привабливий тембр кларнетів, відрізняють «Керубіно» від емоційного рівня попередніх номерів [49]. У «Дон Жуані» (1787) Моцарт задіяв кларнети in C, in B та in A в десяти номерах і увертюрі; він збільшує діапазон партій кларнета в секції адажіо фіналу, акт 1, №. 13. Тут перший кларнет in B, акомпануючи тріо голосів, використовує весь діапазон «шалюмо» в арпеджіо від «мі» малої октави (найнижча нота діапазону кларнета) до «мі» першої.

У своїх останніх трьох операх Моцарт використовує кларнет вільніше, покладаючись на віртуозну майстерність братів Штадлерів (відомі кларнетисти, з якими Моцарт співпрацював у тісній колаборації) і спеціально виготовлених для них альтових кларнетів — басетгорнів з розширенням двох нот нижнього регістра. Наприклад, в опері «Так чинять усі» (*Così fan tutte*, 1790) для сімнадцяти номерів і увертюри потрібні кларнети in C, in B, in A та басетгорн. У «Чарівній флейті» також використовується кларнет in C.

Важливе місце кларнет займає і в творчості Йозефа Гайдна. Пізня ораторія Гайдна «Створення» (*Creation*, 1798) демонструє майстерне використання виразного потенціалу кларнета з п'ятьма клапанами. Номер 9 делікатно озвучує кларнет соло та фагот в октавному викладенні із струнним супроводом. Кларнет чути й у подальшій взаємодії флейти, валторни, сопрано, валторни та фаготу. Тріо, номер 26 («Досягнута славна робота»), розкриває ідіоматичні твори Гайдна для всіх дерев'яних духових і вокалістів і його пильну увагу до оркестровки та тембру інструментів. Кларнети, подвоєні першою флейтою, починають цю секцію. К. Лоусон зазначає, що Гайдн писав на кларнеті вільніше, коли він жив у Відні, ніж у Лондоні. Особливо показовий розділ для кларнета in C з'являється в *Missa in tempore belli* (1796), а в *Missa sancti Bernardi de Offida* (1796) є коротке, але драматичне соло для кларнета. Нову впевненість у цьому інструменті демонструє твір Гайдна «Пори року» (1801), «Schöpfungsmesse» (1801) і «Harmoniemesse» (1802) [52].

2.3. Кларнет *d'Amore* – яскравий представник кларнетного сімейства барокового та ранньокласичного періодів

Точна дата винайдення кларнета *d'Amore* невідома. Але є інформація про існування двох 5-ти та 6-ти клапанних кларнета *d'Amore*, що були вироблені до 1772 року. Вони знаходяться в музеї Брюсселя та мають стрій in C in G/As. Із визначенням виробників кларнета *d'Amore* також виникла певна плутанина. Це пов'язано з тим, що в деяких джерелах винайдення кларнета *d'Amore* приписують майстрам Франкеру та Де ла Борду (Francœur і De La Borde), в той час, як Дж. Калкер [50] доводить, що у 1772, 1780 роках Франкер та Де ла Борд лише описують інструмент, вони не були виробниками [50]. Кларнет *d'Amore* має стрій in G. Його створення передуює виникненню ще одного представника сімейства кларнетів - басетгорна. Кларнет *d'Amore* не дуже поширений в оркестрах та ансамблях, через свої звукові властивості: його звук м'який, сумний і похмурий, тому він використовується лише для створення ефектів у похмурих фрагментах музичних творів. Епітети, що характеризують звучання кларнета *d'Amore*, мають здебільшого французьке походження, адже більш відомі джерела й документи, що збереглися та дійшли до нас сьогодні виконано саме французькими митцями. «Солодкий», «Сумний», «Темний», «Сумний», «Похоронний» [50, с. 198].

Оскільки кларнет, альт-кларнет і басетгорн спочатку з'явилися в одному й тому самому строї соль, у другій половині вісімнадцятого століття їх іноді використовували як взаємозамінні, також тому, що не було чіткої різниці в партитурах. Вперше кларнет *d'Amore* in G був використаний у Штутгарті в 1750 році в кантаті Ігнаца Гольцбауера *La Betulia Liebertata* і в 1760 році в Парижі в *Gosses Missa pro Defunctis* (але лише в інтродукції). У Мангеймі в 1772 році Йоганн Крістіан Бах прописав три кларнети *d'Amore* in G в опері Фемістокл. У попередньому розділі ми бачили, що тут мають на увазі басетні валторни (в строї D) і використовувалися інструменти Айзенменгера [50].

Через успіх басетгорну та альтового кларнета з 1760 р. кларнети *d'Amore* стали непотрібними і незабаром пішли в забуття: як згадувалося вище, збереглося 55 ранніх зразків з 3-5 клапанами (до 1760 р.), але лише 18 пізніших зразків, які мають 6-14 клапанів, і з яких лише три німецькі інструменти: 7-клапанний інструмент у формі півмісяця роботи Штенгеля (Байройт, 1771-1826), з колекції Крауса у Флоренції, нині втрачений, і 2 пізні зразки від Heckel in Bierbich, обидва з 14 клапанами, але вони були зроблені лише приблизно в 1880 році. Іноземними виробниками решти 14 інструментів були: Collin в Парижі (6 клапанів). Rottenburgh у Брюсселі (також мав 6 клапанів), Tuerlinkx у Malines (Брюссель, 6 клапанів), Castlas в Турині, так само з 6 клапанами, та 7-клапанний кларнет в Антверпені [50].

Так зване «відродження» кларнета *d'Amore* відбулося вже у XXI столітті завдяки сучасному виконавцю-кларнетисту Річарду Хейнсу, якому прийшла ідея провести модернізацію цього інструмента. Адже кларнет *d'Amore* не зазнав процесу модернізації протягом XX століття, як багато інших кларнетів. Кларнети *d'Amore* могли бути створені з різними строями, але більшість із них були в строї соль, як і альт-кларнет XVIII століття. Були деякі особливо некорисні аспекти деяких історичних інструментів, наприклад, маленькі отвори для звуку або мундштук, менший, ніж у сучасного кларнета in Es, що робило деякі інструменти не досить вигідними у застосуванні у великих залах. Знову ж таки, інструмент з'явився в той час, коли домашні концерти та камерна музика були в моді, і, ймовірно, їх не враховували, оскільки вимоги до інструментів у романтичну епоху означали, що вони повинні були мати більш потужні звуки, що була тенденцією, яка продовжувалася у XX столітті, навіть у XXI-му. На особистий запит Хейнса виробники кларнетів із Бамберга Schwenk & Seggelke вирішили створити інструмент, який би задовольнив звукові характеристики кларнета *d'Amore*, враховуючи при цьому той факт, що на цьому інструменті гратимуть у великих залах і ансамблях.

Мундштук

На маленькому кларнеті *d'Amore* або бассетгорні добре працює звичайний мундштук для кларнета сі-бемоль, однак його можна налаштувати для оптимізації звуку в найнижчому регістрі. Відомий сучасний виконавець на кларнеті дамур, Річард Хейнс, має два мундштуки, які він використовує лише на кларнеті *d'Amore*, які є трохи розширеними версіями двох мундштуків, які Хейнс використовує на сі-бемольному кларнеті.

Отвір, конус і барель

Слідом за кутовими стовбурами довжиною від 62 до 64 мм, отвір верхнього та нижнього з'єднань переміщується в діаметрі від 15 до 16 мм, зберігаючи конусність пісочного годинника кларнета, однак факел у напрямку до розтруба не перевищує діаметр отвору верхнього з'єднання. Цей вузький кінець нижнього з'єднання максимізує звуковий вплив типу дзвона на весь інструмент. Якщо подивитися на кларнети сі-бемоль або ля, можна помітити велике збільшення діаметру отвору, яке починається в з'єднанні між нижнім коліном інструмента та розтрубом, продовжується через розтруб, створюючи типовий «сяючий» звук кларнета. Діаметр отвору в місці з'єднання нижнього коліна з розтрубом може бути майже вдвічі більшим за середній діаметр отвору стовбуру інструмента. Відсутність цього ступеня розширення діаметру є ще однією характеристикою кларнета *d'Amore*, яка виділяє його серед інших сопранових інструментів і підтверджує його місце в сімействі «великих» кларнетів.

Розтруб

Найбільш очевидною візуальною відмінністю кларнета *d'Amore* від інших сопрано-кларнетів (крім кутового ствола та загальної довжини) є розтруб у формі кулі (цибулини), *Liebesfuss* або *ravillon d'amour*. Це ще один аспект конструкції інструменту, що сприяє його закритому звучанню. На відміну від стандартного кларнета Бьома, як уже згадувалося раніше, на підході до розтрубу немає відповідної «сходинки», що означає, що на повітряний стовп і

результуючий звук сильно впливає форма розтруба. Це гарантує створення прикритого звуку *d'amore* під час використання *Liebesfuss*.

Розробку сучасного кларнета *d'Amore* було розпочато у 2018 році та завершено у 2020 році, цей кларнет з розширеним діапазоном є сучасною реалізацією виразного потенціалу інструменту, який кларнетист Антон Штадлер планував створити приблизно у 1795 році. Інструмент поєднує в собі тональну (звукову) якість традиційного кларнета *d'Amore* і розширений діапазон басет-кларнета. Хоча велика частина створення кларнетів XX та XXI століть була зосереджена на створенні інструментів з більш гучним і яскравим звуком, потреба або бажання інструментів з більш інтровертною або прихованою тональною якістю залишилися позаду. Відносно вузький отвір сучасного кларнета *d'Amore* зберігає традиційне уявлення про духовий інструмент *d'Amore* із закритим звуком, водночас дозволяючи посилити вплив на звук через розтруб. Стосовно розтруба слід зауважити, що ця важлива акустична частина інструмента навіть отримала у німецькій мові специфічну назву, *Liebesfuss* - буквально «любовна нога». Ключова функція розширеного діапазону є одним із найвищих досягнень в оновленій конструкції інструмента. Завдяки вузькому отвору кількість тональних отворів і їх діаметри були зведені до мінімуму, що дозволяє використовувати клапан, подібний до сучасної валторни або бас-кларнета. Між нижньою висотою звуку існує висока тональна узгодженість, а розташування клапанів забезпечує високий ступінь віртуозності. Просуваючись далі вгору по інструменту, можна спостерігати ще дві інновації, які сприяють загальному резонансу інструменту: два резонансні клапани. Перший вирівнює різницю між аплікатурою схрещених пальців і «вилки» для ноти «сі» малої октави, «фа-дієз» другої октави та «ре-дієз» третьої октави. Другий покращує резонанс «сі-бемоль» першої октави — традиційно найслабшої, проблемної ноти на кларнеті. Обидва доповнення покращують якість звуку та розширюють діапазон кольорових і мікротональних аплікатур, які використовуються в сучасній музиці західноєвропейської академічної

традиції. Інші клапани на інструменті відповідають сучасним розробкам у кларнетобудуванні з додатковими перевагами досвіду виробників кларнетів, Schwenk & Seggelke: S&S стали фахівцями у пропонуванні кларнетів з найкращим з обох традицій виготовлення кларнетів, які зазвичай визначають як «французька» та «німецька» системи. Вони також є фахівцями у виготовленні історичних кларнетів, які відповідають характеристикам інструментів вісімнадцятого та дев'ятнадцятого століть. Відновлення виконавського мистецтва «забутого» інструменту потребує багато уваги в різних аспектах: розкопування забутого репертуару та активне надихання до створення нових творів є головною метою сучасних кларнетистів, які цікавляться кларнетом дамур. Поки що прихильників популяризації цього інструмента не дуже велика кількість, навіть у закордонному кларнетовому мистецтві, вже не кажучи про Україну. Частина робіт неминуче буде присвячена транскрипціям з метою розширення корпусу історичного репертуару, тоді як вичерпний каталог мультифоніки буде випущено, щоб допомогти композиторам у їхній роботі. Сучасний кларнет *d'Amore* пропонує якість звучання, яке лежить в основі того, що ми могли чути 200 років тому, але з різноманітними можливостями інноваційного сучасного інструменту.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Другий розділ фокусує увагу на такому різновиді кларнета, як кларнет в строї «до» як перший «родовий» інструмент кларнетового сімейства. Кларнет in C відіграв значну роль в розвитку мистецтва дерев'яних духових інструментів, займав важливу позицію в сфері композиторських та виконавських інтересів. Особливо цікавим є використання кларнета in C в оркестрових партіях такими композиторами, як Й. Глазер, Ж. Ла Борд, Т. Арне, Ф.-Ж. Госсек, А. Е. М. Гретрі, Дж. Агрікола, Г. Фогель, Дж. Райхард, Т. Джордані, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Й. Гайдн тощо. Також на дослідницьку увагу заслуговує камерний та сольний репертуар кларнета in C. Вагома роль у становленні кларнета як концертного інструмента належить бароковому композитору Антоніо Вівальді. Однією з цікавих сторінок творчості цього композитора є використання шалюмо — попередника сучасного кларнета. А. Вівальді зіграв важливу роль у розвитку та популяризації цього інструменту, що в свою чергу стало значущим етапом в еволюції кларнета. Шалюмо, що його було винайдено на початку XVIII століття, можна вважати однією з перших спроб створити інструмент з одинарною тростиною, який міг би конкурувати з іншими духовими інструментами. Цей інструмент мав обмежений діапазон і дещо глухуватий тембр, але його звучання вже містило елементи, які згодом будуть притаманні кларнету. А. Вівальді був одним із перших композиторів, який активно використовував шалюмо у своїх творах. Він писав концерти та камерні композиції, де шалюмо займало центральне місце. Завдяки його творчості ми можемо краще зрозуміти потенціал цього інструменту та його обмеження.

Як важливий етап еволюційного шляху кларнета зазначено вдосконалення конструкції інструменту, що сприяло виходу мистецтва гри на кларнеті на новий технічно-художній рівень, а це, в свою чергу, обумовило виникнення нових семантичних амплуа інструмента.

Картина виконавського мистецтва на кларнеті в окреслений в магістерській роботі період не була б повною без дослідження ще одного представника «сімейства» кларнетів - кларнета *d'Amore*. Цей інструмент був

розроблений, щоб створити більш солодкий, більш ліричний звук, який сприймався сучасниками як благозвучний інструмент, хоча й дещо тихий. Саме тому цьому різновиду кларнета дали назву «d'Amore» - «кохання». З такими характеристиками цей інструмент виявився вдалим для художніх композиторських рішень періодів бароко та класицизму. Кларнет d'Amore іноді використовувався в оркестровій та камерній музиці наприкінці XVIII століття. Однак він ніколи не набув такої широкої популярності, як кларнети in B або in A. Його специфічне та унікальне звучання робило його більш нішевим інструментом, використовуваним для певного кольору та ефекту. Кларнет *d'Amore* представляє захоплюючу главу в історії дерев'яних духових інструментів. Його тепле, м'яке звучання та унікальне місце в сімействі кларнетів роблять його вартим уваги, хоча й дещо незрозумілим інструментом. Хоча він залишається рідкістю, його унікальний тембр продовжує інтригувати як музикантів, так і публіку, забезпечуючи збереження його спадщини у світі музики.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ ВИРАЗНОГО ПОТЕНЦІАЛУ КЛАРНЕТА В ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ

3.1. Карл Стаміц. Концерт для кларнета з оркестром №3 сі-бемоль мажор

Принаймні сто композиторів написали концерти для кларнета протягом вісімнадцятого століття, і популярність інструменту зросла на початку дев'ятнадцятого століття. Алберт Райс [63] повідомляє, що близько 85 відсотків усіх концертів для кларнета були написані для кларнета in B; інші були написані для кларнетів in A та in C. Майже 70 відсотків концертів мають тональність сі-бемоль мажор і близько 15 відсотків мі-бемоль мажор [63]. В. Харгроув вказує, що найпершими композиторами, які зверталися до жанру концерту для кларнета були Йоганн Стаміц, що писав для кларнета in B (1754), Майкл Гайдн писав для кларнета in A (1764), і Карл Стаміц - для кларнета in C (бл. 1771) [46].

Карл Стаміц (Carl Stamitz) - видатна фігура Мангеймської школи та впливовий композитор раннього класичного періоду, зробив значний внесок у розвиток кларнета як сольного інструменту. Його твори для кларнета, зокрема у жанрі концерту, є ключовими в історії виконавського мистецтва на духових інструментах та відіграли важливу роль у розкритті можливостей кларнета на більш технічному рівні. Він написав десять концертів і один подвійний концерт або «симфонічний» концерт для двох кларнетів (або кларнета і скрипки), усі для кларнета in B, крім Концерту № 1, що призначений для кларнета in C. У 1770 році К. Стаміц переїхав до Парижа, а наступного року став придворним композитором і диригентом герцога Луї Ноайського. Там він почав складати концерти для кларнета для виконавця Йозефа Біра. Як соліст, Бір вперше грав ці концерти у 1771 та 1772 роках. Бір, богемець за походженням, був найпершим всесвітньо відомим солістом-кларнетистом. Він популяризував німецький стиль гри, який характеризується м'яким виразним звучанням та тембром і блискучою технікою (діяльність 1763 – 1809 рр.)

Серед творів К. Стаміца особливо виділяється Концерт для кларнета № 3 сі-бемоль мажор, який є яскравим прикладом композиторського стилю та класичного концертного жанру.

Карл Стаміц жив у період, коли Мангеймська школа була визнана своїми новаторськими оркестровими техніками та внеском у симфонічні та концертні жанри. Композитори школи, в тому числі й К. Стаміц, були відомі своєю драматичною динамікою, залученням виконавського прийому, так званої «мангеймської ракети» (швидкий висхідний пасаж, який зазвичай використовується на початку сольної партії інструмента), і їхньою функцією в розвитку оркестрового крещендо [46]. Діяльність К. Стаміца збіглася зі зростанням популярності кларнета як сольного інструменту, чому сприяли вдосконалення його конструкції, й розширило його діапазон і виразні можливості.

Вважається, що Концерт для кларнета № 3 сі-бемоль мажор Карла Стаміца був створений у 1770-х роках, хоча точна дата остаточно не встановлена [46]. 1770-ті роки були періодом, протягом якого К. Стаміц активно писав і брав участь у музичній діяльності Парижа та Лондона, де він зробив значний внесок у розвиток концертів для духових інструментів, зокрема кларнета.

Аналіз Концерту № 3 для кларнета сі-бемоль мажор

Перша частина, Allegro, написана у формі сонатного алегро, демонструє ліричний і віртуозний потенціал кларнета. Композитор репрезентує енергійну та динамічну оркестрову експозицію, яка створює жвавий тематичний розвиток. Соло-кларнет вступає з тематичним викладом, який є водночас рухливим і виразним, із швидкими пасажами та витонченими орнаментами. У «розробці» з'являються тональні відхилення набувають розвитку теми, представлені в експозиції. Цей музичний матеріал першої частини забезпечує творчий простір для виконавця на кларнеті, з метою продемонструвати технічну майстерність і навички інтерпретації. Реприза повертає головні теми частини, часто з у зміненому вигляді, з варіаційним принципом та посиленою оркестровою

фактурою, що призводить до переконливого завершення.

Друга частина - *Andante moderato*, викладена в більш ліричній ідіомі, створюючи контраст із енергійністю першої частини. Партія кларнета виразна, з довгими легатними фразами, які підкреслюють його кантиленну якість. Ця частина часто має простий і елегантний оркестровий супровід, який дозволяє сольному інструменту «підійматись» за балансом над іншими інструментами. К. Стамиц використовує в цій частині низький регістр кларнета, який на той час був відносно новим і не часто вживаним, з урахуванням еволюції конструкції інструменту.

Частина третя. *Rondo*. Слідуючи класичній традиції, третя частина написана у формі рондо, що характеризується основною темою-рефреном, яка повертається неодноразово, у чергуванні з контрастними епізодами. Ця структура добре підходить для демонстрації віртуозності та жвавого музичного діалогу між солістом та оркестром. Повторювана тема, як правило, рухлива та динамічна, вона забезпечує міцну основу для музичного матеріалу третьої частини. Епізоди між рефренами втілюють різні настрої, демонструють різні семантичні амплуа кларнета і містять технічно складні пасажі, що задіюють весь діапазон кларнета і вимагають від виконавця спритності пальців та амбушюру. Частина, а разом з нею і весь твір, завершується блискучою кодою, яка зазвичай підвищує енергійний настрій перед вирішальним і логічним завершенням. Концерт для кларнета з оркестром К. Стамица є символом ясності, збалансованості та форми класичного стилю. Він поєднує технічні вимоги з мелодійною витонченістю, характерною рисою композиторського підходу К. Стамица. Щодо технічного аспекту виконання Концерту для кларнета з оркестром К. Стамица, для опанування твору перед кларнетистом постають вирішення таких технічних труднощів, як акуратність та чіткість артикуляції, здійснення довгого та виразного фразування, що вимагає майстерне володіння технікою дихання; різкі зміни динамічних нюансів та регістрів, для відтворення чого потрібна гнучкість та витривалість амбушюру. Під час раптових регістрових переходів важливо зберігати рівність тембру та звучання

інструменту, баланс гучності, оскільки акустична природа кларнета передбачає підвищення динаміки звучання по мірі підвищення регістру. Щоб уникнути нерівномірної динаміки, виконавець на кларнеті має контролювати напругу м'язів губ та потроху збільшувати тиск на губи у верхньому регістрі інструмента. Концерт Карла Стаміца для кларнета № 3 сі-бемоль мажор ілюструє, по-перше майстерність у створенні композиції для духових інструментів, а по-друге - ефективне інтегрування кларнета у жанр концерту. Даний твір не тільки підкреслює технічні досягнення кларнета, що мали місце на той час, але також є свідченням значного впливу Мангеймської школи на розвиток класичної музики. Завдяки Концерту для кларнета з оркестром №3 К. Стаміц зробив значний внесок у становлення кларнета як сольного інструменту та здійснив вплив на наступні покоління композиторів і виконавців.

3.2. Концерт для кларнета з оркестром №2 сі-бемоль мажор Франца Гофмайстера (класична ідіома)

Франц Антон Гофмайстер (1754-1812) – видатний німецький композитор, музичний видавець і сучасник таких композиторів, як Моцарт і Бетховен. Композиторський доробок Гофмайстера включав різноманітні твори, починаючи від симфоній і струнних квартетів до низки концертів, одним із яких є концерт для кларнета. Цей концерт для кларнета примітний не лише своїм історичним контекстом, а й музичними достоїнствами, пропонуючи інтригуючий погляд на перехідний період від класичного до раннього романтичного стилів. Формальна структура Концерт для кларнета Гофмайстера традиційно складається з трьох частин: Allegro – перша частина, у формі сонатного алегро, демонструє ліричні та віртуозні можливості кларнета. Розпочинається оркестрова експозиція, яка вводить тематичний матеріал. Коли з'являється соло-кларнет, він розробляє та розширює ці теми витіюватими пасажами та розквітами, демонструючи діапазон і гнучкість інструменту. Адажіо - друга частина повільніша та лірична, що дозволяє виразно грати. Ця частина, як правило, є простішою з точки зору технічних вимог, але багатшою

на емоційну глибину. Вона побудована навколо красивої співучої мелодії, яка підкреслює теплий і деревний тембр кларнета, посилений стриманим оркестровим акомпанементом. Третя частина - Рондо. Фіналом класичних концертів зазвичай є рондо, демонструє жвавий та ритмічний музичний матеріал, який повертає головну тему між контрастними епізодами. Ця частина характеризується веселим настроєм і грайливою взаємодією соліста й оркестру.

Стилістичні елементи Стиль Гофмайстера поєднує класичний і ранній романтичний періоди, втілюючи чітку класичну структуру з відтінками емоційної сили, яка притаманна музичному матеріалу епохи романтизму. Концерт для кларнета Гофмайстера має потужний мелодійний потенціал із довгими, плавними лініями, які використовують можливості кларнета для плавної та з'єднаної гри. Мелодії фраз побудовані таким чином, щоб підкреслити унікальні темброві якості інструменту та його здатність плавно виконувати широкі стрибки, різкі зміни регістрів та складні пасажі. Гармонічна мова Гофмайстера залишається переважно класичною, з чіткими функціональними зв'язками та випадковим хроматизмом для посилення напруги чи експресивності. Повільна частина, зокрема, може використовувати більш авантюрні гармонії, щоб підкреслити свої ліричні якості. В Концерті для кларнета Гофмайстера (перша та третя частини) присутні жваві, динамічні ритми, які надають бадьорості, енергійності музиці. На відміну від цього, середня частина зазвичай використовує більш стійкі, рівномірні ритми, які підтримують її більш споглядальну природу. Оркестровка в концерті для кларнета Гофмейстера ефективна, але економна, типова для стилю класичного концерту. Оркестр виступає з одного боку в ролі акомпанеента для соліста, з іншого - як самостійна структура, що взаємодіє з кларнетом. Використання струнної групи оркестру разом із групами дерев'яних та мідних духових інструментів створює текстуру, яка є достатньо повною, щоб підтримувати соліста, не домінуючи над звучанням кларнета. Внесок Гофмайстера в репертуар кларнета є значним, оскільки він походить з того часу, коли кларнет був ще відносно новим в якості сольного інструмента в оркестровій та камерній

музиці. Концерт для кларнета з оркестром надає виконавцям значні можливості для демонстрації технічної майстерності та емоційного вираження. Він залишається цінним твором для розуміння розвитку кларнетного виконавського мистецтва та розкриття можливостей інструменту протягом цього періоду. Підсумовуючи, Концерт для кларнета з оркестром Франца Антона Гофмайстера не лише втілює стилістичні риси класичного періоду, але й уособлює перспективну чуттєвість, що натякає на ранній романтизм. Його багата мелодична інвенція, ефективне використання кларнета та чітка формальна структура роблять його актуальним твором в репертуарі сучасних кларнетистів.

3.3. Концерт для кларнета з оркестром Франца Кроммера мі-бемоль мажор ор. 36

Франц Кроммер (справжнє ім'я Франтішек Крамарж, 1759-1831) був чеським композитором, творчість якого в основному пов'язана з класичним періодом, але за певними ознаками наближається до романтичного. Кроммер відомий, передусім, своїми камерними творами та внеском у репертуар духових інструментів, зокрема слід відмітити його концерти для кларнета, які вирізняються своїм мелодизмом та технічною вишуканістю. Його Концерт для кларнета мі-бемоль мажор, ор. 36, є одним з найпопулярніших і часто виконуваних концертів для кларнета і відрізняється як своїми віртуозними вимогами, так і своєю відмінною ліричною якістю.

Сфокусуємо увагу на більш детальному аналізі. Концерт для кларнета з оркестром мі-бемоль мажор ор. 36 був написаний в 1803 році. За структурою твір викладено в класичній тричастинній формі. Перша частина у формі сонатного алєгро, друга частина повільна, третя – рондо.

Частина 1. Перша частина починається з оркестрового вступу tutti, в якому з першого звучить експозиція основних тем. Кларнет вступає в літері С і виконує головну тему, яка представляє собою короткий мотив з трьох звуків, що викладено в секвенційному русі вгору. Початок теми, перший мотив одразу

натякає на активний та рішучий характер – хід на кварту. Тональність першої частини - фа мажор, зручна для виконання на кларнеті. В літері D тема набуває розвитку, і в партії кларнета з'являються арпеджіо пасажів шістнадцятих, і закінчуються вони опорними звуками теми. Музичний матеріал здебільшого діатонічний, але фрагментарно можна спостерігати хроматичні фігурації. За десять тактів до літери E відбувається відхилення до мі мінору, а літера E вже звучить у до мажорі – домінанті до основної тональності. П'ять тактів до F присутній стрибок на широкий інтервал на 2 октави – різка регістрова зміна з «фа» третьої октави на «фа» малої. Це представляє досить складне технічне завдання для виконавця, оскільки потребує майстерного володіння амбушюром, яке полягає в тонкому контролі м'язів губ. Адже в низькому регістрі кларнета напруга на м'язи губ набагато менша ніж у високому.

Композитор часто використовує зменшену септиму, як крайні звуки зменшеного мінорного септакорду. Але композитор не використовує всі звуки акорду, при цьому звучить революційно для музичного матеріалу класичної доби. Варто відмітити також відношення композитора до штрихів, які підібрані в класичній ідіомі: нон-легато (крапка під лігою) має виконуватись м'якою атакою, з маленькими умовними паузами між звуками. Також використовується штрих деташе в швидких пасажах, і присутній штрих легато.

В літері F відбувається відхилення у до мінор. Звучить ліричний кантиленний епізод із рельєфною мелодією зі стрибками на септиму вгору та поступовим рухом вгору та вниз восьмими тривалостями у чергуванні з витриманими половинними. Епізод триває вісім тактів, після чого мелодія переходить у мі-бемоль мажор. Тобто, згідно класичної ідіоми, композитором застосовується контраст мажору та мінору, але вибір тональностей виходить за межі першого ступеню спорідненості. За мі-бемоль мажорним проведенням знову змінюється тональність у соль мінор. Літера G демонструє технічні можливості кларнета, вона складається з чисельних фігурацій квартолей шістнадцятих, які спочатку викладено у арпеджіо (в тональності до мажор), а далі виконується прийом прихованої поліфонії (такти 4, 7, 8, 9, 10 літери G),

коли три звуки верхнього голосу залишаються незмінними, а нижній голос рухається поступово вгору. Також в літері G зустрічаються хроматичні послідовні звукоряди та пасажі зі штрихом деташе, які в темпі алегро досить складно виконати на кларнеті, такий прийом потребує скоординованої дії пальців та язика. Сольний фрагмент партії кларнета закінчується в літері H в тональності до мажор. Далі слідує оркестрове tutti, відповідно до форми класичного концерту. В оркестрі звучить побічна лірична тема – поступовий рух вниз чвертних тривалостей у чергування з короткими патернами восьмих із альтерованими звуками (інтонації другого низького ступеня, ля-бемоль в соль мажорі за скрипковим строем С. Пізніше ця тема проводитиметься у кларнета у фа мажорі із соль-бемолем). В літері K (її можна вважати початком «розробки») знову починається соло кларнета в тональності до мажор, а в літері L тональність змінюється до одноіменного до мінору. В партії кларнета побічна тема з'являється лише в літері M, у фа мажорі, а в такті 15 тональність змінюється на сі-бемоль мажор, субдомінанту до основної. Також в літері M можна спостерігати незвичайні для класичного періоду ритмічні малюнки зворотного пунктиру - шістнадцята та восьма з крапкою, після чого з парного дуольного ритму відбувається перехід до тріольного ритму. Сольний фрагмент в партії кларнета закінчується закріпленням сі-бемоль мажору в літері N. Саме тут закінчується «розробка», і в оркестровому tutti звучить перехід до репризи. В літері O вступає кларнет і виконує основну тему першої частини, у точному повторі згідно з експозицією, тобто реприза є точною. Але після двадцятитактового проведення теми музичний матеріал змінюється. По-перше, тональність переходить до ре мінору (ця тональність вперше зустрічається в частині, хоча вона є паралельною до основного фа мажору і зазвичай композитори класичної доби часто звертаються до прийомі відхилення саме у паралельний мінор), а по-друге, з'являється новий мотив із використанням хроматичних звуків.

Зауважимо, що мотиви першої частини побудовані за принципом затактового мислення, як у класичній ідіомі. Два або три однакові звуки із

затакту, що спрямовують імпульс до першої долі наступного такту. Це розповсюджена ритмічна формула класичної музики, і Кроммер також використовує частю цю формулу. Під час роботи над даним твором слід звертати увагу на виконання цих затактових звуків, на кларнеті для цього необхідно знайти потрібну м'якість атаки язика, не перенапружувати губи та підібрати тростину з відповідною «пружиною». Бо якщо тростина буде занадто легка для звуковидобування, або занадто важка, із сильним супротивом, потрібної атаки звуку домогтися не вдасться.

В літері Q та R тональний план змінюється наступним чином: після викладення музичного матеріалу у фа мажорі відбувається перехід у одноіменний фа мінор – тональність, далеку від основної (такти 2-5 літери R), далі слідує відхилення у до мінор (мі-бемоль мажор) (такти 6 та 7 літери R), далі відбувається вихід у ля-бемоль мажор, потім знову до мінор, після чого музичний матеріал повертається до основного фа мажору. В літері S проводиться кода першої частини, яка є квінтесенцією технічних елементів в партії кларнета. Заключний технічний фрагмент триває 16 тактів та завершує сольну партію кларнета. Завершується перша частина tutti оркестру.

Цікавим композиторським рішенням можна вважати відсутність каденції – обов'язкового компонента класичного концерту. Можемо висунути гіпотезу стосовно новаторського мислення композитора, який випередив свій час та включав в свої твори елементи раннього романтизму.

Частина 2. Adagio. Музичний матеріал другої частини Концерту для кларнета Ф. Кроммера викладено у простій тричастинній формі АВА у паралельній до основної тональності ре мінор. Починається з дванадцятитактового оркестрового вступу, вслід за ним вступає кларнет (затакт до такту 13) і проводить основну тему частини, яка триває 12 тактів і утворює перший розділ частини. Мелодія теми часто наводить «фокус» на звуці «до-дієз» - VII високій сходинці ре мінору. Також поширеними є хроматичні ходи, як-от квартоль фа-фа-дієз- соль-соль-дієз другої октави, що виводить до ноти «ля», доміанти ре мінору, і яка є певним стратегічним звуком всього першого

розділу. Далі з такту 25 відбувається перехід у фа мажор. Музичний матеріал продовжує концентруватись на нотах тонічного тризвуку фа мажору, але із доданими чисельними пасажами шістнадцятих та тридцять других тривалостей, як здебільшого звучать у висхідному напрямку. Характерною особливістю цих пасажів є діатонічний початок та хроматичне розв'язання (такти 27 та 31). З такту 33 по 37 звучить оркестровий прогаш, що підводить слухача до середнього розділу. В такті 37 вступає кларнет і проводить нову мелодію частини, також в тональності фа мажор. Коротке чотиритактове проведення мелодії відбувається в діатонічному викладенні. Далі (такти 41-43) музичний матеріал переходить у далеку до основної тональності – ре-бемоль мажор, що є незвичним для творів класичного періоду, і, можливо, такий прийом вже є передвісником романтизму. Відхилення в тональності далекого ступеня спорідненості є не єдиним елементом романтизму, що їх включає композитор в даний твір.

На новаторські ідеї композитора також вказує відсутність каденції в першій частині. В такті 51 та 52 з'являється ля мінор, після чого монотонний патерн шістнадцятих на ноті «ля» другої октави повертає музичний матеріал до ре-мінорної репризи, третього розділу частини 2 (такт 53). Реприза основної теми частини проводиться в скороченому вигляді, триває 10 тактів замість 12, і має чітке закріплення тональності ре мінор. Завершується партія кларнета хроматичним висхідним пасажем секстолей шістнадцятих, що виходить на звук «ре» третьої октави в нюансі р. Зазначимо, що це представляє певні труднощі для виконавця, оскільки гра у високому регістрі у тихому динамічному нюансі на кларнеті вимагає розвиненого контролю амбушюру та дихання. З технічних труднощів в другій частині слід ще вказати такі прийоми, як різка зміна регістру (стрибок на септиму, такт 51), сумлінне відношення до виконання штриха легато, із плавними поєднаннями звуків, грамотне та логічне відтворення фразування тощо.

Частина 3. Rondo.

Третя частина Концерту для кларнета Ф. Кроммера виконана згідно структурі класичного концерту у формі рондо. Розмір 6/8, позначка на початку *Alla Polacca*. Сприймається також як нововведення, тому що полонез зазвичай викладено в розмірі $\frac{3}{4}$. Хоча застосовувати елементи полонезу є поширеним явищем у класичних концертних творах. Тема-рефрен починається в партії кларнета одразу, без оркестрового вступу, із затакту. Тема має обсяг 16 тактів і складається з чотирьох фраз по чотири такти. Перша фраза виконується в фа мажорі, основної тональності концерту, друга та третя – в паралельному ре мінорі, а четверта знову у фа мажорі, але закінчується у до мажорі, на що вказує наявність попереднього перед розв'язанням звуку «сі-бекар» на домінантовій сходинці «до». Варто відзначити наявність альтерованих звуків в темі, як-от IV висока соль-дієз в ре мінорі та фа-дієз у фа мажорі, що також свідчить про новаторські композиторські пошуки Ф. Кроммера. Далі (такти 17-32) звучить оркестрове *tutti*, після чого слідує новий розділ у партії кларнета, музичний матеріал викладено в ре мінорі. В тактах 49-50 спостерігається перехід у мі мінор, а після чотиритактивного оркестрового програшу кларнет виконує технічний епізод в до мажорі: пасажі квартолями та секстолями шістнадцятих звучать як у діатонічному так і в хроматичному викладенні. Присутні арпеджіо за тонічним тризвуком, низхідний пасаж у до мажорному звукоряді та пасажі з альтерованими звуками. В такті 73 звучить тема-рефрен в партії кларнета, але рефрен не відтворено точно, а змінено: ритм залишається таким самим, але інтонації та інтервали інші. Далі звучить оркестрове *tutti* (такти 82-90) і знову повертається кларнетове соло. Звучить новий розділ, насичений кількісними тональними відхиленнями. Послідовність тональних змін наступна: до мінор (такти 106-109), ре мінор (такти 110-113), соль мінор (такти 114-121). Наступний технічний для кларнета епізод демонструє багато хроматичних пасажів, які врешті-решт призводять до тональності до мажор. В такті 150 соло кларнета закінчується і звучить *tutti* в оркестрі до такту 166. Наступний розділ починається в партії кларнета та демонструє «подорож» за такими

тональностями – фа-мінор (такти 166-172), соль мінор (такти 174-178), до мінор (такти 179-184), мі-бемоль мажор (такти 186-188) та ля-бемоль мажор (такти 190-195). Кода третьої частини звучить в такті 212 в основній тональності фа мажор. Її музичний матеріал також складний за технічними компонентами та містить чергування хроматичних пасажів та арпеджіо тонічного тризвуку. Складними для виконання на кларнеті також є стрибки на широкі інтервали – сексти та септими у швидкому темпі. Стосовно штрихів в даному творі слід зазначити, що згідно з ідіомою класичного концерту штрихи не в усіх випадках визначено композитором, і розраховано на вибір штрихів самим виконавцем відповідно до власних технічних здібностей. Тому в різних нотних редакціях штрихи в технічних пасажах носять умовний характер. Завершує Концерт для кларнета оркестрове tutti.

Концерт для кларнета з оркестром Ф. Кроммера насичений яскравим мелодизмом, композитором використано весь діапазон інструменту, підкреслюючи його можливості як для ліричного вираження, так і для спритної артикуляції. Концерт наповнений пасажами, які розширюють технічні межі виконавця, включаючи швидкі ходи, арпеджіо та трелі, але при цьому збережено чітку мелодичну лінію. Гармонічна структура твору виконана з дотриманням класичних норм з чіткою, функціональною гармонією, що підтримує мелодичну лінію. Проте Кроммер час від часу використовує несподівані гармонічні рішення, відхилення у тональності далекої спорідненості, які надають певної «гостроти» та глибини композиції, як передбачення ранніх романтичних тенденцій, як-от посилення хроматизму та емоційної експресії. Стосовно ритмічної організації слід відмітити, що композитор використовує різноманітні ритмічні структури, які сприяють динамічному характеру твору. Танцювальні ритмічні угруповання першої та третьої частин, різко контрастують із більш плавними, витриманими ритмічними фігураціями другої частини, створюючи різноманітний ритмічний ландшафт, який підтримує імпульс протягом усього твору. Оркестрове мислення в Концерті для кларнета з оркестром Ф. Кроммера є класичним у

своїй чіткості та збалансованості, з кларнетом соло, який міцно стоїть на передньому плані. Оркестрові партії відрізняються стриманістю та лаконічністю, але виконують функцію підтримки, створюючи багату гармонічну та ритмічну основу, яка успішно забезпечує яскраве сприйняття партії кларнета. Рівномірний розподіл груп духових та струнних інструментів оптимізує фактурну палітру Концерту, посилюючи як драматичні, так і ліричні фрагменти твору.

Концерт для кларнета Ф. Кроммера, незважаючи на те, що композитор був представником епохи класицизму, містить ознаки переходу до романтизму. Новаторські елементи містяться в структурі твору (відсутність каденції в першій частині, рефрени в третій частині доручені оркестру, а в партії кларнета не проводяться). Але при цьому зберігається типове для класичного концерту чергування партій кларнета соло та tutti оркестру, а також чергування мажору та мінору при зміні розділів музичного матеріалу. Новаторським є також застосування далеких від основної тональностей, але варто зауважити, що вибір тональностей композитором демонструє схильність до бемольних тональностей, які є більш зручними для виконання на кларнеті. «Кроком вперед» у технічному плані кларнетного виконавства також можна вважати кількісні віртуозні хроматичні пасажі, що на момент написання твору не було розповсюдженим явищем. Різка зміна регістру, що вважалася незручною для виконання на кларнеті в класичний період зустрічається в Концерті для кларнета з оркестром Ф. Кроммера не часто.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Ранній класичний період започаткував інноваційні розробки для оркестрової музики, серед яких було введення та інтеграція кларнета в оркестр і його поява як сольного інструменту у формі концерту. До класичного періоду кларнет був відносно невідомий, оскільки його винайшов Йоганн Крістоф Деннер у Німеччині на початку XVIII століття. Раніше його використовували переважно військові оркестри та невеликі ансамблі, поки він не закріпився в оркестровій музиці завдяки зусиллям композиторів, які почали цінувати його діапазон і тональні якості. Раннє використання кларнета в концертах було пробним, спочатку з'являючись у п'єсах, де він виступав поряд з іншими інструментами. Йоганн Стаміц, ключова фігура мангеймської школи, був одним із перших, хто написав концертантні твори з використанням кларнета, хоча зазвичай у складі групи солістів, а не окремо. Мангеймська школа, відома своїми інноваціями в оркестровій та сольній практиці, відіграла вирішальну роль у розвитку ролі кларнета в оркестрі та як сольного інструменту. Такі композитори, як Карл Стаміц, син Йоганна Стаміца, почали писати сольні концерти для кларнета, які розкривали виражальні можливості цього інструменту. Характеристика ранньокласичних концертів для кларнета представлена наступними категоріями:

- оркестровка: у ранніх концертах часто звучали струнні та трохи духові, поступово включаючи все більше повного оркестру з прогресуванням класичного періоду;
- форма: більшість ранніх концертів для кларнета дотримувались типової для концертів структури з трьох частин (швидко-повільно-швидко), використовуючи такі форми, як сонатне алегро, рондо, а також тема та варіації.
- віртуозність та технічні особливості: у міру того, як можливості кларнета ставали все ширше визнаними, композитори писали партії, які підкреслювали як ліричні якості кларнета, так і технічну віртуозність виконавців, з'явилися різні семантичні амплуа кларнета;

- вплив оперної та вокальної музики: у багатьох ранніх концертах для кларнета є ліричні та майже вокальні мелодії, що свідчить про вплив опери, яка була надзвичайно популярною в окреслений в магістерській роботі період. Розвиток концерту для кларнета в ранній класичний період є свідченням як еволюції музичних форм, так і зростання розуміння кларнета як сольного інструменту. Починаючи з творів мангеймської школи і закінчуючи майстерними концертами Моцарта, ранні класичні концерти для кларнета заклали основу для багатогранного та різноманітного кларнетного репертуару, який продовжував розвиватися в період романтизму та за його межами.

ВИСНОВКИ

В магістерському дослідженні було розглянуто виконавське мистецтво на кларнеті in C як важливого етапу еволюційного процесу становлення інструменту. Зазначено, що кларнет in C відігравав важливу роль в духовому музичному мистецтві барокової доби та раннього класицизму. Проте, через певні особливості інструмента, зокрема, аплікатурні труднощі, пов'язані із тенденцією змін до тонального підходу композиторів-класиків, кларнет in C втратив свої позиції, та його було витіснено більш «зручними» кларнетами in B та in A.

В магістерській роботі окреслено геолокації, де кларнет отримав найбільшу популярність та відбулося зародження перших виконавських шкіл кларнетного мистецтва. Факт, що на вдосконалення конструкції кларнета вплинули майстри з різних країн Європи свідчить про популярність та інтерес до кларнета в таких країнах, як Німеччина, Австрія, Франція, Італія, Бельгія та Великобританія.

Велика роль в утвердженні кларнета в музичному мистецтві належить діяльності перших кларнетистів-виконавців, -композиторів, -керівників музичних колективів, -викладачів, -інструментальних майстрів. Висвітлено деякі аспекти композиторської творчості кінця XVII – середини XVIII століть, які вплинула на репертуар для кларнет, а саме: композиторсько-виконавська комунікація (приклад — Концерт для кларнета in B К. Стаміца), або коли композитор водночас є й виконавцем (приклад — концерти для кларнета Бернхарда Крусселя).

В аспекті органології в магістерському дослідженні зазначено, що основним нововведенням, що дозволяє чітко виявити різницю між попередником кларнета шалюмо і кларнетом, є поява клапану на зворотному боці інструменту, що керується за допомогою великого пальця лівої руки і допомагає переходу у другу октаву. Перший примірник кларнета конструкції Деннера мав лише два клапани. Інструменти такої конструкції були досить поширеними аж до XIX століття, але протягом 100 років майстри різних країн

вносили зміни у конструкцію кларнета, додаючи по одному клапану. Це в значному ступені сприяло вирішенню багатьох технічно-виконавських завдань. Таким чином, близько 1790 року знаменитий французький кларнетист і композитор Жан-Ксав'є Лефевр винайшов класичну модель кларнета з шістьма клапанами.

А. Вівальді належить ключова роль у популяризації шалюмо, що в свою чергу сприяло подальшому розвитку кларнета. Використовуючи шалюмо в своїх творах, він створив запит на вдосконалення цього інструменту, що згодом привело до появи кларнета. Його композиції для шалюмо продемонстрували, що інструмент з одинарною тростиною може мати великий виразний потенціал та бути корисним для різних музичних жанрів. Багато ідей Вівальді щодо мелодійного та гармонічного використання шалюмо пізніше були перенесені на твори для кларнета. Коли кларнет був створений, він швидко зайняв місце шалюмо у складі оркестрів та камерних ансамблів, оскільки мав ширший діапазон та багатший тембр. Вівальді, таким чином, можна вважати мостом між епохою шалюмо та епохою кларнета.

Таким чином, можна вважати, що А. Вівальді «побудував» місток між шалюмо та кларнетом та продемонстрував, що кларнет може функціонувати як концертний інструмент, навіть на вищому рівні, ніж шалюмо. Такого припущення автор магістерської роботи дотримується завдяки зробленому аналізу Концерта для кларнета RV 559.

Проведений в магістерській роботі огляд оркестрового репертуару кларнета окресленого періоду дозволив виявити, що у першій половині XVIII століття кларнет був технічно дуже недосконалим інструментом з невеликим діапазоном і нерівним звучанням, з'являвся в оркестрі лише епізодично. Первинне функціонування кларнета проявилось саме у сольній виконавській майстерності через концертний жанр, і лише останній чверті XVIII століття кларнет набув широкого розповсюдження в оркестровій та камерній практиці. Отже, класична епоха стала важливим етапом у становленні кларнета як повноправного концертного інструмента та позначається формуванням

«молодого» на той час інструмента власної художньої індивідуальності. Результатом здійсненого в магістерській роботі аналізу концертів для кларнета Ф. Гофмайстера, К. Стаміца та Ф. Кроммера стало визначення їх жанрово-стильових характеристик. Аналіз дає підстави вважати «концерт» основним жанром, в якому найбільш плідно проявив себе кларнет класичного періоду.

Кларнет епохи бароко та раннього класицизму ще не був до кінця вдосконаленим, не пройшов всі етапи еволюційного процесу, не завершив всі стадії формування як в органологічному, так і в художньому аспектах. Тим не менш, вже в період раннього класицизму визначились певні риси виконавської майстерності на кларнеті, які стали константними:

1. Аплікатура. Кларнетист повинен досконало володіти аплікатурою, вміти як швидко, так і плавно змінювати позиції пальців для точного виконання відповідного музичного матеріалу. Економічність та оптимізація рухів пальців дотепер є одним з важливих компонентів техніки гри на кларнеті.
2. Контроль дихання. Виконавець на кларнеті має розвинути сильний та контрольований подих, що дозволяє досягти рівномірного звуку та тривалих фраз без втрати якості звуку.
3. Техніка язика. В зазначений в магістерській роботі період вже було сформовано різні способи атаки звуку, як-от легато, стаккато, нон-легато та деташе, що демонструють широкий спектр артикуляційного потенціалу інструмента.
4. Точність інтонації. Виконавець на кларнеті має за мету відтворення точної інтонації на всьому діапазоні інструменту. Це вимагає постійного контролю над налаштуванням інструменту та вміння коригувати інтонацію під час гри, що можливо досягти за допомогою розвиненого амбушюру.

5. Різноманітність тембрів. Здатність кларнетиста створювати різноманітні тембри, від м'якого та ніжного до яскравого та потужного, є важливою рисою виконавської майстерності на інструменті.
6. Динамічний діапазон: Виконавець має володіти контролем динаміки від найтихіших до найгучніших нюансів, і конструкція та акустичні особливості кларнета дозволяють зробити динамічний діапазон найвиразнішим з усіх духових інструментів.

Таким чином, в епоху раннього класицизму було закладено фундаментальні основи виконавської майстерності на кларнеті. Композиторами того періоду вже було усвідомлено величезний потенціал цього інструмента, який в подальшому був реалізований у композиторській творчості представників епохи романтизму. Класичні концерти для кларнета з оркестром К. Стаміца та Ф. Гофмайстера й дотепер залишаються актуальними в репертуарі сучасних кларнетистів та є об'єктами для численних виконавських інтерпретацій як в контексті виконавства на сучасному інструменті, так і в контексті автентичного музикування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алтухов В.М. *Гами та вправи для розвитку віртуозної техніки гри на кларнеті*. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. 128 с.
2. Апатський В. М. *Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)* : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.
3. Богданов В.О. *Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття)*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.
4. Буркацький З. П. Характерні види техніки у творах пограниччя класицизму й романтизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* - 2018. - № 3. - С. 262-266. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_51.
5. Буркацький З.П. *Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста*. Одеса: Друкарський дім, 2010. 166 с.
6. Буркацький З.П. Досвід віртуозного інструменталізму ХІХ століття у формуванні майстерності сучасного кларнетиста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2018. В. 1. С. 138–143.
7. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.
8. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст.(тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія, Дніпро: Ліра, 2020. 302 с.
9. Денисенко Я. О. *Гобойне мистецтво України в контексті європейських традицій*. Автореф. канд. мист. Київ, 2013. 19 с.
10. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 50–54

11. Жарков О. Музичний синтаксис та тембр : теоретичні аспекти / Науковий вісник, вип. 88 ч. 1, Київ 2009. С. 71-81.
12. Закопець Л.М. Концертні жанри для гобоя у творчості українських композиторів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2017. В. 9. С. 143–146.
13. Калашник М.П. *Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості)*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.
14. Карп'як А.Я. Жанр флейтового концерту у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В. А. Моцарта. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 8–14.
15. Катрич О. Т. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. В. 29., 2013 - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_14., дата звернення 16. 05. 2022.
16. Качмарчик В.П. Форбея і перманентне дихання у мистецтві давньогрецьких авлетистів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 14–17.
17. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль надворі? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. - 2017. - Вип. 119. - С. 65-90. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2017_119_7.
18. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. В. 55., 2017. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9.
19. Круль П.Ф. *Генезис духового та ударного інструментального виконавства України*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2000. 32 с.

20. Крупей М.В. *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX ст.)*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 15 с.
21. Мочурад Б. *Український гобойний концерт – етапи становлення жанру*. Київське музикознавство. 2010. В. 32. С. 95–104.
22. Мочурад Б. І. *Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції*: автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Київ., 2005, режим доступу: https://otherreferats.allbest.ru/music/00445407_0.html, дата звернення 24. 03. 2022.
23. Мюльберг К. Е. *Теоретичні основи навчання гри на кларнеті*. Київ : Муз. Україна, 1975. 55 с.
24. Ніколаєвська, Ю. В. (2017) Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, Харків. Вип. 10, с. 180–198
25. Носирєв Є. *Методика навчання гри на гобої*. Київ: Музична Україна, 1971. 84 с.
26. Очеретовська Н. Л. До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. - 2012. - Вип. 34. - С. 183–194. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_34_20. Дата звернення 21. 04. 2022
27. Палійчук І. *Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
28. Понькіна А.М. *Саксофон у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів)*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.
29. Слупський В. В. Ансамбль мідних духових інструментів доби Відродження [Електронний ресурс] *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. - 2017. - Вип. 120. - С. 71-96. - Режим

доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2017_120_7, дата звернення 20. 05. 2022.

30. Тукова І. (2009) Про смислоутворюючу роль жанру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Вип. 2., С. 213-218. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2009_2_52 (музичний спектр), с. 213-218

31. Шип С. В. *Музична форма від звуку до стилю*. Навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. - 368 с.

32. Adler, S. *The Study of Orchestration (Third Edition)*. New York: W. W. Norton, 2002. - 852 p

33. Artaxerxes; an opera by Arne, Thomas Augustine; електронний ресурс, режим доступу: <https://archive.org/details/artaxerxesopera00arne/page/n23/mode/2up>, дата звернення 10. 04. 2023.

34. Baines, A. *Woodwind instruments and their history*. New York: W. W. Norton, 1957.

35. Bartolozzi B. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press, 1969. 78 p.

36. Bernhard Crusell (2023) Електронний ресурс, режим доступу: <https://swedishmusicalheritage.com/composers/crusell-bernhard/>, дата звернення 3.05. 2023.

37. Black, D., Gerou, T. *Essential Dictionary of Orchestration: The Most Practical and Comprehensive Resource for Composers, Arrangers and Orchestrators*. Alfred Music, 1998. - 352 p.

38. Boer, B. van. *Music in the Classical World: Genre, Culture, and History*. New York; London : Routledge, 2019. - 343 p.
39. Braun, L. *The Mystery of the Chalumeau and its Historical Significance as Revealed Through Selected Works for Chalumeau or Early Clarinet by Antonio Vivaldi*. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts, University of North Texas, 2016.
40. Bukofzer, M. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach.*, Von Elterlein Press, 2013. - 765 p.
41. Crossen-Richardson, Ph. *Selected Clarinet, Cello, and Piano Trios: Unknown or Forgotten*. Partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctorate of Musical Arts. University of Maryland, 2004.
42. DeBoer, C. *A Transcription of Four Viola Works by York Bowen for Clarinet and Piano*. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, 2011.
43. Donnington, R. *Baroque Music: Style and Performance: A Handbook*, 1982
44. Ducasse E. A. Physical mode of a single-reed wind instrument, including actions of the player. *Computer Music Journal*. 2003. № 27(1). P. 59–70. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00869242/document> (Last accessed: 14.11.2021).
45. Feller D. Comparison of the Oehler and Boehm clarinet fingering systems. *The Clarinet*. 1984. Vol. 11, № 4. P. 24–30.
46. Hargrove V. *The evolution of the clarinet and its effect on compositions written for the instrument*. Columbus State University. 2016.
47. Haynes, B. *A History of Performing Pitch: The Story of "A"*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, and Oxford 2002, 568 p.
48. Howard, D. M., Angus, J. S. *Acoustic and Psychoacoustic.*: 5th edition. New York; London : Routledge, 2016.
49. Huber, H.-P. (2022) “*Ach, wenn wir nur auch Clarinetti hätten!*” *Zur Klarinette im Werk Wolfgang Amadé Mozarts – Werke, Fakten, Quellen, Meinungen*. Musik Edition Trio, 612 s.

50. Kalker, J. (2019) *Die Geschichte der Klarinette. Eine Dokumentation.* Musikverlag Bernd Katzabichler, München-Salzburg.
51. *Le siegneur bienfaisant*, электронный ресурс, режим доступа: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058712s.image>, дата звернення 1. 05. 2023
52. Lawson C. *The Early Clarinet A Practical Guide.* Cambridge University Press, 2000. - 144 p.
53. Macdonald, H. *Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation and Commentary.* Cambridge University Press, 2002. - 428 p.
54. Martin, Philip (2015). *The French Horn: its history, technique and literature:* in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts, The University of Southern California. 2015. URL: <https://core.ac.uk/display/139966956> , accessed: 3. 09. 2022.
55. Marc Allégret (2023), электронный ресурс, режим доступа: <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/biographies/gossec-francois-joseph-1734-1829-compositeur/>, дата звернення 1. 05. 2023.
56. McClary, S. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form.* Berkeley:University of California Press, 2000.
57. Meyer, J. *Acoustics and the Performance of Music.* Michigan State University, East Lansing, Michigan, 2009.
58. Miller, J. *Contemporary Orchestration: A Practical Guide to Instruments, Ensembles, and Musician.* London: Routledge, 2014. - 484 p.
59. Palisca, Claude V. (1991) *Baroque Music*, 3rd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
60. Piston, W. *Orchestration.* New York: W. W. Norton and Company, 1955. - 488 p.
61. Rice A. R. *The clarinet in the classical period.* Oxford University Press., 2003, 316 p.

62. Rice, A. The Clarinette d'Amour and Basset Horn. In: *The Galpin Society Journal*, Vol. 39 (Sep., 1986), pp. 97-111. Режим доступа: URL: <http://www.jstor.org/stable/842136> , дата звернення 14. 12. 2022
63. Rice, A. The Baroque Clarinet in Public Concerts, 1726-1762. In: *Early Music*, Vol. 16, No. 3 (Aug., 1988), pp. 388-395 Published by: Oxford University Press. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/3127292>, дата звернення 14. 12. 2022.
64. Scavone G. (1997). An Acoustic Analysis of Single-Reed Woodwind Instruments With an Emphasis on Design and Performance Issues and Digital Waveguide Modeling Techniques. Phd thesis, Departamento of Music, Stanford University. URL: <https://ccrma.stanford.edu/files/papers/stanm100.pdf> (Last accessed: 14.11.2021).
65. Taruskin, R. *Oxford History of Western Music: vol. 2.*: Oxford University Press, 2008.
66. Trasher, M. *The Use of the Clarinet in Selected Viennese Operas, 1786-1791, with Three Recitals of Selected Works by Brahms, Muczynski, Benjamin, Widor, Hindemith, and others.* Fulfillment of the Requirements For the Degree of Doctor of Musical Arts. Denton, Texas, 1997.
67. Shackleton N. Chalumeau. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie. 1980. Vol. 4. P. 111–112.