

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ТІТАРОВ МИХАЙЛО ЮРІЙОВИЧ

УДК 785.75:780.643.1:781.68.071.1

ДИСЕРТАЦІЯ

**КЛАРНЕТОВИЙ КВІНТЕТ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ
XVIII – XX СТОЛІТЬ: ВИНИКНЕННЯ, РОЗВИТОК,
КОМПОЗИЦІЙНА І ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА**

025 «Музичне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ М. Ю. Тітаров

Науковий керівник:

Мимрик Михайло Романович

кандидат мистецтвознавства, професор

КИЇВ – 2025

АНОТАЦІЯ

***Титаров М. Ю.* Кларнетовий квінтет в європейській музиці XVIII – XX століть: виникнення, розвиток, композиційна і виконавська специфіка.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Київ, 2025.

Актуальність. У дисертації вивчено основні тенденції розвитку жанру кларнетового квінтету як унікального прояву широкої жанрової палітри камерно-ансамблевого музикування, властивого європейській музичній культурі епохи класицизму, романтизму та музиці XX століття.

До складу кларнетового квінтету входять інструменти двох груп – дерев'яної духової (кларнет) і струнно-смичкової (струнний квартет). Такий ансамбль виник у XVIII столітті, а поява перших творів припадає на добу класицизму. Для цього складу писали видатні європейські композитори XVIII–XX століть – В. А. Моцарт, К. М. фон Вебер, Й. Брамс, П. Хіндеміт та ін. Кожен квінтет є справжнім шедевром, що відображає квінтесенцію творчих поглядів свого автора.

Поява кларнетового квінтету історично пов'язана із виникненням і розвитком кларнета як музичного інструмента, що спочатку вважався різновидом французького духового інструмента шалюмо і поступово, протягом усього XVIII століття здобував визнання як самостійний музичний інструмент. З часом кларнет зазнав суттєвого вдосконалення своєї конструкції, що вплинуло на якість звуку і розширення виконавських можливостей. Поступове зростання статусу кларнета впливало на розуміння його можливостей як сольного-ансамблевого та оркестрового музичного

інструмента, і це дозволило включити його в ансамблеві склади, в тому числі у склад кларнетового квінтету.

Розвиток жанру кларнетового квінтету, винайденого у XVIII столітті, продовжився у творчості композиторів XIX – XX століть, починаючи від ранніх романтиків, які поєднали стилістичну основу музичного мистецтва доби класицизму із новими романтичними ідеями у змісті, формотворенні і трактуванні партії кларнета як сольного інструмента, і до сучасних митців, які у своїй творчості надають перевагу технікам XX століття. Підхід до трактування партії кларнета як універсального інструмента в їхніх творах пов'язаний з технічним вдосконаленням кларнета і розширенням виконавських можливостей за рахунок сучасних прийомів гри та видобування звуку.

Тенденції розвитку кларнетового квінтету не дістали належного відображення в існуючих наукових публікаціях. Автори зазвичай оминали цей жанр як нетиповий, недостатньо поширений і маловідомий, надаючи перевагу жанру кларнетового концерту. Навіть в аналізі камерно-ансамблевої музики кларнетові квінтети суттєво поступали творам, написаним для інших складів (наприклад, дуетам, фортепіанним тріо та ін.). Вказаний стан дослідження кларнетових квінтетів та, з іншого боку, чільне місце творів цього жанру в репертуарі кларнетистів і популярність у концертно-виконавській діяльності музикантів визначили актуальність теми дисертації.

Метою роботи є визначення шляхів виникнення та розвитку кларнетового квінтету як одного з жанрів камерно-ансамблевої музики за участі духового інструмента в європейській музиці XVIII – XX століть.

Головні **завдання** роботи обумовлені реалізацією поставленої мети:

1. Розглянути історію кларнета у музичній культурі XVIII – XX століть у контексті розвитку жанру кларнетового квінтету.
2. Дослідити квінтет як вид інструментального ансамблю
3. Визначити специфіку взаємодії інструментів в ансамблі кларнета і струнних.

4. Визначити особливості розвитку кларнетового квінтету протягом класико-романтичного періоду (ранній класицизм – віденський класицизм – ранній романтизм – пізній романтизм).

5. Вивчити стильові напрямки, композиційні рішення, трактування партії кларнета у кларнетових квінтелях композиторів ХХ століття.

6. Проаналізувати партію кларнета в аспекті еволюції конструкції інструмента та зміни стильових параметрів творчості авторів кларнетових квінтетів.

Матеріалом дослідження стали кларнетові квінтети композиторів XVIII – ХХ століть (В. А. Моцарт, А. Рейха, К. М. фон Вебер, Дж. Меєрбер, Г. Берман, Й. Брамс, Дж. Холбрук, С. Коулрідж-Тейлор, А. Марто, М. Регер, П. Хіндеміт, Ж. Франсе, В. Дж. Сайдман, Х. Ямада та ін.).

Методологічною базою дослідження є методи історизму і компаративно-порівняльного аналізу. Комплексне застосування обох цих методів надає підстави для:

– виявлення початкових імпульсів, що спричинили виокремлення у камерно-ансамблевому музикуванні другої половини XVIII століття групи виконавців мішаного складу як підґрунтя виникнення жанру кларнетового квінтету;

– вивчення подальших шляхів розвитку цієї практики у творчості видатних представників віденського класицизму, романтизму і музики ХХ століття.

Враховуючи специфіку музичного матеріалу, а також мету і завдання дослідження, до вивчення вказаної проблематики долучено аналітичний підхід і деякі методи теоретичного дослідження (аналіз і синтез, розумове моделювання, сходження від абстрактного до конкретного та ін.).

Наукова новизна матеріалів дисертаційного дослідження полягає у наступному:

- кларнетовий квінтет вперше став об'єктом дослідницької уваги як явище музичної культури XVIII – XX століть, яким були зацікавлені і композитори, і виконавці;
- встановлено причини появи і визначено напрямки розвитку кларнетового квінтету;
- віднайдено і проаналізовано маловідомі кларнетові квінтети, у тому числі Дж. Меєрбера, Г. Бермана та ін.;
- в контексті творчих пріоритетів авторів кларнетових квінтетів вивчене питання трактування кларнетової партії в інструментальному ансамблі;
- виявлено взаємозв'язок між складністю кларнетової партії та вдосконаленням конструктивних особливостей і технічних можливостей кларнета.

Дисертаційне дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків.

У першому розділі вивчено історичний контекст виникнення кларнета та процеси його впровадження в камерно-ансамблеве виконавство в європейській музичній культурі XVIII століття, а також різноманітні проєкції на творчість наступних часів, що дало підстави зробити певні узагальнення щодо основних тенденцій формування і розвитку жанру кларнетового квінтету. Зазначено, що кларнетовий квінтет належить до мішаних ансамблів, в ньому поєднуються різноманітні тембри інструментів дерев'яної духової і струнно-смичкової групи. Введення кларнета в ансамблевий склад темброво неоднорідних інструментів передбачає музикування, засноване на принципах паритетності у взаємодії партнерів (одна партія – один інструмент) та рівноваги між особистісним та колективно-груповим проявами. В умовах жанрової стабільності, визначеної кристалізованою формою з певним складом інструментів, що підтримується балансом партій, характером їх взаємодії та оригінальним репертуаром, написаним спеціально для такого

складу, виникають специфічні типи внутрішньої діалогічності, засновані на паритетності учасників або за принципом соло з акомпанементом, де роль соліста надається саме кларнету.

У другому розділі вивчено класико-романтичний період розвитку кларнетового квінтету. Зазначено, що цей період став логічним продовженням процесів винаходу та вдосконалення конструкції кларнета, введення інструмента у різноманітні виконавські склади, розвитку виконавських традицій, появи плеяди виконавців-кларнетистів, які розвивали навички віртуозної гри навіть на інструментах недосконалої конструкції.

Протягом класико-романтичного періоду, що включає також етап раннього класицизму, було прослідковано еволюцію жанру від його виникнення до появи вершинних творів. Виявлено два напрямки розвитку – *концертно-віртуозний*, де кларнет висувається на перший план, тоді як струнний квартет отримує другорядну функцію, і *кантабільний*, де кларнет має рівні права з усіма іншими учасниками ансамблю. Квінтети першого типу написано для кларнетів строю *in B*, які за традицією застосовувалися для яскравого та блискучого виконання. Квінтети другого типу написано для кларнетів строю *in A*, тембр яких має інакші характеристики і є більш матовим, нагадуючи людський голос. Тембральна різниця між кларнетами двох різних строїв була відчутною на інструментах тогочасної конструкції, на сучасних кларнетах вона є майже непомітною.

Зазначено, що перші зразки камерної музики за участі кларнета були написані композиторами мангаймської капели – однієї з провідних європейських творчих інституцій, де активно розвивалося оркестрове і сольне інструментальне виконавство, в тому числі гра на кларнеті. Прослідковано шляхи формування ансамблів за участі кларнета і струнних, де кларнету можна було доручити партію першої скрипки або ж партію кларнета могли грати інші дерев'яні духові інструменти – флейта чи гобой (К. Стамиць, Ф. Тауш). Як варіант виконавського складу, виникли квінтети для кларнета, двох скрипок, альту і віолончелі (К. Стамиць), де кларнет мав

власну партію, а між інструментами ансамблю тривало встановлення більш складного рівня співвідношення, ніж проста взаємозамінність. Пошук нових підходів до трактування кларнетового квінтету як одного з жанрів камерної музики завершився у творчості В. А. Моцарта. У його Штадлер-квінтеті, написаному для виконавця-кларнетиста Антона Штадлера, кларнет було піднесено до рівня універсального інструмента, здатного до ансамблевої комунікації з інструментами інших сімейств і груп, до втілення через музичну інтонацію узагальненого змісту.

Ключова роль творчих контактів композитора та виконавця-кларнетиста стала провідною і для розвитку жанру кларнетового квінтету в музиці доби романтизму. Тут слід вказати на творчість двох видатних виконавців-кларнетистів Генріха Бермана і Рихарда Мюльфельда, які надихнули не менш видатних композиторів-романтиків на створення високохудожнього репертуару для кларнета.

Серед ранніх романтиків слід виділити фігури К. М. фон Вебера і Дж. Меєрбера, які написали свої кларнетові квінтети у співпраці з кларнетистом-віртуозом Г. Берманом, який став першим виконавцем. Як і квінтети самого Г. Бермана, вказані твори ранніх романтиків є прикладами концертно-віртуозного трактування жанру, з домінуванням партії кларнета та супровідною функцією струнного квартету.

Кларнетовий квінтет Й. Брамса став вершиною розвитку жанру в музиці доби романтизму. Він продовжує лінію розвитку, яка йде від квінтету В. А. Моцарта, й оминає бравурно-віртуозну тенденцію подання музичного матеріалу, характерну для творчості ранніх романтиків. Поява цього твору була інспірована особистим знайомством композитора із видатним німецьким кларнетистом Р. Мюльфельдом, гра якого відрізнялась глибоким драматизмом та відвертістю музичних інтерпретацій.

У третьому розділі дисертації розкрито специфіку трактування жанру кларнетового квінтету у творчості композиторів ХХ століття, серед яких центральне місце посідає особа видатного німецького композитора Пауля

Хіндеміта. Вивчено впливи індивідуальної стилістики і творчого методу композиторів М. Регера, П. Гіндеміта, Дж. Холбрука, А. Марто, В. Сайдмана та ін. на їхні кларнетові квінтети, вказано на специфіку трактування кларнетової партії у контексті драматургії циклічної форми квінтетів.

Ключові слова: кларнет, кларнетовий квінтет, камерно-інструментальна творчість, камерний ансамбль, еволюція, стильові виміри, жанрові різновиди, індивідуальна стилістика, сонатно-симфонічний цикл, формотворення.

SUMMARY

Titarov M. Yu. Clarinet Quintet in European Music of the 18th – 20th Centuries: Origin, Development, Compositional and Performance Specifics. - Qualification Scientific Work in Manuscript Format.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 «Musical Art» (field of knowledge 02 «Culture and Art»). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

Relevance. The dissertation studies the main trends in the development of the clarinet quintet genre as a unique manifestation of the broad genre palette of chamber and ensemble music, characteristic of European musical culture of the eras of classicism, romanticism, and 20th-century music.

The clarinet quintet includes instruments from two groups – woodwind (clarinet) and string and bowed (string quartet). Such an ensemble arose in the 18th century, and the appearance of the first works falls on the era of classicism. Outstanding European composers of the 18th–20th centuries wrote for this ensemble – W. A. Mozart, K. M. Weber, J. Brahms, P. Hindemith, etc. Each quintet is a true masterpiece, reflecting the quintessence of the creative views of its author.

The emergence of the clarinet quintet is historically associated with the emergence and development of the clarinet as a musical instrument, which was initially considered a variety of the French wind instrument Chalumeau and gradually, throughout the 18th century, gained recognition as an independent musical instrument. Over time, the clarinet underwent significant improvements in its design, which affected the quality of the sound and the expansion of performance capabilities. The gradual growth of the clarinet's status influenced the understanding of its capabilities as a solo-ensemble and orchestral musical instrument, and this allowed it to be included in ensemble compositions, including the clarinet quintet.

The development of the clarinet quintet genre, invented in the 18th century, continued in the work of composers of the 19th and 20th centuries, starting from the early romantics, who combined the stylistic basis of the musical art of the era of classicism with new romantic ideas in the content, formation and interpretation of the clarinet part as a solo instrument, and to modern artists, who in their work give preference to the techniques of the 20th century. The approach to the interpretation of the clarinet part as a universal instrument in their works is associated with the technical improvement of the clarinet and the expansion of performance capabilities due to modern techniques of playing and sound extraction.

The trends in the development of the clarinet quintet have not been adequately reflected in existing scientific publications. The authors usually bypassed this genre as atypical, not widely distributed and little-known, preferring the genre of the clarinet concerto. Even in the analysis of chamber and ensemble music, clarinet quintets were significantly inferior to works written for other ensembles (for example, duets, piano trios, etc.). The indicated state of research on clarinet quintets and, on the other hand, the prominent place of works of this genre in the repertoire of clarinetists and the popularity in the concert and performing activities of musicians determined the relevance of the dissertation topic.

The aim of the work is to study the ways of the emergence and development of the clarinet quintet as one of the genres of chamber and ensemble music with the participation of a wind instrument in European music of the 18th – 20th centuries.

The main tasks of the work:

1. To consider the history of the clarinet in the musical culture of the 18th – 20th centuries.

2. To study the quintet as a type of instrumental ensemble

3. To determine the specifics of the interaction of instruments in the clarinet and string ensemble.

4. To determine the features of the development of the clarinet quintet during the classical-romantic period (early classicism – Viennese classicism – early romanticism – late romanticism)

5. To study the stylistic trends, compositional solutions, and interpretation of the clarinet part in the clarinet quintets of composers of the 20th century.

6. To analyze the clarinet part in terms of the evolution of the instrument's design and changes in the stylistic parameters of the work of the authors of clarinet quintets.

The material for the study was clarinet quintets by composers of the 18th–20th centuries (W. A. Mozart, A. Reicha, K. M. Weber, J. Meyerbeer, G. Berman, J. Brahms, J. Holbrook, S. Coleridge-Taylor, A. Marto, M. Reger, P. Hindemith, J. Françaix, W. J. Seideman, H. Yamada, etc.).

The methodological basis of the research is the methods of historicism and comparative analysis. The integrated application of both of these methods provides the basis for:

- identification of the initial impulses that led to the isolation of a group of mixed-member performers in chamber ensemble music of the second half of the 18th century as the basis for the emergence of the clarinet quintet genre;
- studying further ways of developing this practice in the work of prominent representatives of Viennese classicism, romanticism, and 20th-century music.

Taking into account the specifics of the musical material, as well as the goal and objectives of the research, an analytical approach and some methods of theoretical research (analysis and synthesis, mental modeling, descent from the abstract to the concrete, etc.) were included in the study of the indicated issues.

The scientific novelty of the materials of the dissertation research is as follows:

- the clarinet quintet first became the object of research attention as a phenomenon of musical culture of the 18th – 20th centuries, which interested both composers and performers;
- the reasons for the emergence and directions of development of the clarinet quintet were established;
- little-known clarinet quintets were discovered and analyzed, including those by J. Meyerbeer, G. Berman, and others;
- in the context of the creative priorities of the authors of clarinet quintets, the issue of interpreting the clarinet part in an instrumental ensemble is studied;
- a relationship was discovered between the complexity of the clarinet part and the improvement of the design features and technical capabilities of the clarinet.

The dissertation research consists of an introduction, three chapters, conclusions for each chapter, general conclusions, a list of sources used, and appendices.

The first section examines the historical context of the emergence of the clarinet and the processes of its introduction into chamber ensemble performance in the European musical culture of the 18th century, as well as various projections for the work of subsequent times, which gave grounds to make certain generalizations regarding the main trends in the formation and development of the clarinet quintet genre. It is noted that the clarinet quintet belongs to mixed ensembles, it combines heterogeneous timbres of woodwind and string and bow instruments. The introduction of the clarinet into an ensemble of timbre-uniform instruments involves music making based on the principles of parity in the

interaction of partners (one part - one instrument) and balance between personal and collective-group manifestations. In conditions of genre stability, defined by a crystallized form with a certain composition of instruments, supported by the balance of parts, the nature of their interaction, and the original repertoire written specifically for such a composition, specific types of internal dialogicity arise, based on parity of participants or on the principle of solo with accompaniment, where the role of the soloist is given to the clarinet.

The second chapter examines the classical-romantic period of the development of the clarinet quintet. It is noted that this period became a logical continuation of the processes of inventing and improving the design of the clarinet, introducing the instrument into various performing ensembles, developing performing traditions, and the emergence of a galaxy of clarinet performers who developed virtuoso playing skills even on instruments of imperfect design.

During the classical-romantic period, which also includes the stage of early classicism, the evolution of the genre from its inception to the appearance of peak works was traced. Two directions of development were identified - concert-virtuoso, where the clarinet is brought to the fore, while the string quartet receives a secondary function, and cantabile, where the clarinet has equal rights with all other members of the ensemble. Quintets of the first type were written for clarinets tuned in B, which were traditionally used for bright and brilliant performance. Quintets of the second type were written for clarinets tuned in A, the timbre of which has different characteristics and is more dull, resembling the human voice. The timbral difference between clarinets of the two different tunings was noticeable on instruments of that time, but on modern clarinets it is now almost imperceptible.

It is noted that the first examples of chamber music with the participation of the clarinet were written by composers of the Mannheim Chapel - one of the leading European creative institutions, where orchestral and solo instrumental performance, including playing the clarinet, was actively developing. The ways of forming ensembles with the participation of the clarinet and strings were traced,

where the clarinet could be assigned the part of the first violin or the clarinet part could be played by other woodwind instruments - a flute or oboe (K. Stamyts, F. Tausch). As a variant of the performing composition, quintets for clarinet, two violins, viola and cello arose (K. Stamyts), where the clarinet had its own part, and between the instruments of the ensemble a more complex level of correlation than simple interchangeability was established. The search for new approaches to the interpretation of the clarinet quintet as one of the genres of chamber music culminated in the work of W. A. Mozart. In his Stadler Quintet, written for the clarinetist Anton Stadler, the clarinet was elevated to the level of a universal instrument, capable of ensemble communication with instruments of other families and groups, and of embodying generalized content through musical intonation.

The key role of creative contacts between composer and clarinetist performer was also instrumental in the development of the clarinet quintet genre in the music of the Romantic era. Here, it is worth mentioning the work of two outstanding clarinet performers, Heinrich Bermann and Richard Mühlfeld, who inspired no less outstanding Romantic composers to create a highly artistic repertoire for the clarinet.

Among the early romantics, the figures of K. M. Weber and J. Meyerbeer should be highlighted, who wrote their clarinet quintets in collaboration with the clarinet virtuoso G. Berman, who became the first performer. Like G. Berman's quintets himself, these works of the early romantics are examples of a concert-virtuoso interpretation of the genre, with the dominance of the clarinet part and the accompanying function of the string quartet.

J. Brahms's Clarinet Quintet became the pinnacle of the genre's development in the music of the Romantic era. It continues the line of development that goes back to W. A. Mozart's Quintet, and bypasses the bravura-virtuoso tendency of presenting musical material, characteristic of the work of the early Romantics. The appearance of this work was inspired by the composer's personal acquaintance with the outstanding German clarinetist R. Mühlfeld, whose playing was distinguished by deep drama and frankness of musical interpretations.

The third section of the dissertation reveals the specifics of the interpretation of the clarinet quintet genre in the work of composers of the 20th century, among whom the prominent German composer Paul Hindemith occupies a central place. The influence of the individual stylistics and creative method of composers M. Reger, P. Hindemith, J. Holbrook, A. Marto, and W. Seidemann etc. on their clarinet quintets is studied, and the specifics of the interpretation of the clarinet part in the context of the dramaturgy of the cyclic form of quintets are indicated.

Keywords: clarinet, clarinet quintet, chamber and instrumental creativity, chamber ensemble, evolution, stylistic dimensions, genre varieties, individual stylistics, sonata-symphonic cycle, form formation.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у виданнях категорії «Б»

1. Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет Й. Брамса у вимірах камерно-інструментального виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 23. С. 219–231. <https://doi.org/10.33287/222248>
2. Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет і творчість композиторів мангаймської капели. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. № 1 (19). С. 181–185. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283147](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283147)
3. Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет у творчості Карла Марії фон Вебера: жанрово-стильові виміри. *Вісник КНУКІМ*. Серія Мистецтвознавство. Київ, 2023. Вип. 48. С. 102–108. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282465>

Публікації апробаційного характеру

4. Тітаров М. Ю. Жанр кларнетового квінтету в музиці XVIII – XX століть. *Молоді музикознавці. Тези XXIII Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 29–31 березня 2024 р.). Київ, 2024. С. 146–147. https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_MM_Тези.pdf
5. Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет «Stadler» В. А. Моцарта – вершинне досягнення жанру в музиці доби класицизму. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір: матеріали Міжнародної наукової конференції* (Київ, 8–10 жовтня 2024 р.) : у 2 т. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України ; ред. О. М. Василенко, відп. секр. М. В. Іванова. Київ, 2024. Том 2. С. 160–163. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/E_LIB/PDF/er%2D0004934.pdf

ЗМІСТ

Анотація	2
Summary	8
Список публікацій за темою дослідження	15
Вступ	19
 Розділ 1. Квінтет для кларнета і струнних у вимірах	
камерно-ансамблевого виконавства	28
1.1. Жанр кларнетового квінтету в наукових інтенціях	28
1.2. Кларнет у вимірах ансамблевого виконавства	33
1.3. Квінтет для кларнета і струнних: специфіка взаємодії інструментів	41
Висновки до першого розділу	48
 Розділ 2. Класико-романтичний період розвитку	
кларнетового квінтету	51
2.1. Ранній класицизм. Творчість музикантів мангаймської капели	51
2.2. Кларнетовий квінтет «Stadler» В. А. Моцарта – вершинне досягнення жанру в музиці доби класицизму	59
2.3. Риси класицистичної естетики в кларнетовому квінтеті Антоніна Рейхи ор. 89	66
2.4. Кларнетовий квінтет у творчості ранніх романтиків: жанрово-стильові виміри	77
2.4.1. Карл Марія фон Вебер	77
2.4.2. Джакомо Меєрбер	85
2.4.3. Генріх Берман	92

2.5. Кларнетовий квінтет Й Брамса у вимірах композиторської творчості кінця XIX століття	99
Висновки до другого розділу	110

Розділ 3. Кларнетовий квінтет у творчості композиторів XX століття: стильові напрямки, композиційні рішення, трактування партії кларнета	114
---	------------

3.1. Кларнетові квінтети 1900-х років	115
3.1.1. Кларнетовий квінтет ор. 27 № 1 Джозефа Холбрука	115
3.1.2. Кларнетовий квінтет ор. 10 Семюела Коулріджа-Тейлора ...	120
3.1.3. Кларнетовий квінтет Анрі Марто	125
3.2. Кларнетовий квінтет М. Регера як втілення пізньоромантичних тенденцій	131
3.2.1. Камерно-інструментальна музика М. Регера	131
3.2.2. Стильові виміри кларнетового квінтету М. Регера	133
3.3. Кларнетовий квінтет П. Хіндемита – вершинне досягнення жанру в музиці XX століття	142
3.3.1. Камерно-інструментальні ансамблі у творчості П. Хіндемита	142
3.3.2. Стильові виміри кларнетового квінтету П. Хіндемита	145
3.4. Кларнетові квінтети 1970-х років. Жан Франсе	151
3.5. Кларнетовий квінтет на рубежі XX-XXI ст. за межами європейського континенту	158
3.5.1. Кларнетовий квінтет «Farallon Quintet» Вільяма Джей Сайдмана	158
3.5.2. Кларнетовий квінтет Хірокі Ямада	163
Висновки до третього розділу	168

Висновки	171
-----------------------	------------

Список використаних джерел	180
Додаток А. Нотні приклади	192
Додаток Б. Відомості про апробацію матеріалів дисертації	237

ВСТУП

Кларнет, як один з інструментів групи дерев'яних духових, займає чільне місце у сучасному оркестровому та сольо-ансамблевому виконавстві. Інтенсивний розвиток виконавських традицій, що формувалися протягом трьох останніх століть, у сукупності з еволюцією самого інструмента та вдосконаленням принципів гри, сформували ґрунт для появи різножанрового і різностильового сольо-ансамблевого репертуару, написаного відомими композиторами. Камерно-інструментальний репертуар кларнетистів є доволі великим за обсягом, характеризується надзвичайно високою мірою художньої досконалості і потребує від виконавців змістовної, осмисленої інтерпретації. Дослідження камерно-інструментальних творів кларнетового репертуару дає підстави для розуміння сучасного стану функціонування кларнетового виконавства та усвідомлення характеру взаємовпливів і перспектив щодо подальшого розвитку.

Серед різноманітних ансамблевих складів за участі кларнета слід виділити *кларнетовий квінтет*. До складу цього ансамблю входять інструменти двох груп – дерев'яної духової (кларнет) і струнно-смичкової (струнний квартет). Такий ансамбль виник у XVIII столітті і поява перших творів припадає на добу класицизму. Для цього складу писали видатні європейські композитори (В. А. Моцарт, К. М. фон Вебер, Й. Брамс, П. Хіндеміт та ін.), і кожен з цих творів є справжнім шедевром, що відображає квінтесенцію творчих поглядів свого автора.

Поява кларнетового квінтету історично пов'язана із виникненням і розвитком кларнета як музичного інструмента. Кларнет (від лат. *clarus* – ясний, італ. *Clarinetto* – маленька *clarino*) було винайдений близько 1700 року нюрнберзьким майстром Й.Х. Деннером. Спочатку він вважався різновидом французького духового інструмента шалюмо (фр. *chalupeau*) і як самостійний інструмент здобував визнання поступово, протягом усього XVIII століття. За цей час кларнет зазнав суттєвого вдосконалення своєї

конструкції, що вплинуло на якість звуку і розширення виконавських можливостей. Класична модель кларнета із шістьма клапанами була винайдена знаменитим французьким кларнетистом Жаном-Ксав'єс Лефевром тільки у 1791 році. Протягом усього XVIII століття відбувалося зростання статусу кларнета, розуміння його можливостей як сольо-ансамблевого та оркестрового музичного інструмента, при чому в оркестрі він остаточно закріпився лише в кінці XVIII століття.

Питання про час появи кларнета в складі оркестрових капел є неоднозначним. Першим твором, в якому достовірно використовувався кларнет, була Меса французького композитора Ж.-А. Фабера (1720). Партія кларнета наявна в деяких операх Г.Ф. Генделя (наприклад, в опері «Тамерлан», 1724). Але поява кларнета в оркестрових партитурах протягом першої половини XVIII століття була епізодичною.

У поширенні європейської популярності кларнета як оркестрового інструмента суттєва роль належала музикантам мангаймському оркестру, які одними з перших впровадили кларнети у склад своєї оркестрової капели на постійній основі. Під час концертів мангаймського оркестру у Парижі (1755), де кларнети зазвучали у симфоніях Я. Стамиця, тембром та виконавськими можливостями цього інструмента зацікавився відомий оперний композитор Х.-В. Глюк. Згодом він увів кларнети в оркестр своїх італійських опер «Орфей» і «Альцеста». Оскільки обидві опери були дуже популярними у Європі, це посприяло зростанню інтересу до кларнета з боку композиторів і музикантів.

Інший шлях зростання статусу кларнета як оркестрового інструмента був пов'язаний з ім'ям видатного австрійського композитора В. А. Моцарта. Знаючи про кларнет з дитинства, композитор почав цілеспрямовано вводити цей інструмент у свої оркестрові партитури після особистого відвідування Мангайма (1777) і знайомства із мангаймським придворним оркестром та його музикантами-віртуозами. Першим твором, написаним після професійної подорожі у Мангайм, стала Паризька симфонія D-dur (1778). Оскільки не всі

тогочасні оркестри мали гарних кларнетистів, Моцарт писав кларнетові партії, виходячи з наявного рівня майстерності виконавців, що можна прослідкувати за партитурами його опер та симфоній.

Логічним наслідком розвитку європейського кларнетового виконавства протягом другої половини XVIII століття стало закріплення двох кларнетів у складі класичного оркестру, у чому можна переконатися на прикладі партитур трьох симфоній В. А. Моцарта 1788 року та Лондонських симфоній Й. Гайдна, написаних після смерті В. А. Моцарта. Це створило умови для подальшої еволюції кларнета як оркестрового інструмента.

Кларнетисти, які розвивали техніку гри до найвищого, віртуозного рівня, могли грати щось складніше за оркестрові партії, наприклад, розвинені кларнетові соло. У другій половині XVIII століття виник і дістав поширення жанр *кларнетового концерту*, у якому кларнет був протиставлений оркестру і соліст мав можливість продемонструвати свої виконавські можливості і навички віртуозного володіння інструментом. Авторами більшості кларнетових концертів були музиканти та вихованці мангаймського оркестру (Й. М. Мольтер, Я. Стамиць, К. Ф. Стамиць, Ф. Данци, Г. Фукс, А. Дімлер, Ф. Тауш, Л. Кожелух та ін.). Кульмінацією розвитку жанру кларнетового концерту у другій половині XVIII століття став концерт В. А. Моцарта (KV 622, 1791), написаний для віденського придворного музиканта-кларнетиста А. Штадлера.

Інший шлях використання кларнета як мелодичного інструмента полягав у його впровадженні у склад різних ансамблів. У такий спосіб виник жанр *кларнетового квінтету*, за участі кларнета і класичного квартету струнних інструментів (дві скрипки, альт, віолончель). Важливу роль у формуванні такого складу відіграли музиканти мангаймської капели, а найвідомішим твором доби класицизму став кларнетовий квінтет В. А. Моцарта «Stadler» (KV 581, 1789), у якому були втілені естетичні принципи класичного канону, розвинуті принципи ансамблевої взаємодії

інструментів різних груп та одержали відображення тогочасні досягнення мистецтва гри на кларнеті.

Розвиток жанру кларнетового квінтету, винайденого у XVIII столітті, продовжився у творчості композиторів XIX – XX століть, починаючи від ранніх романтиків, які поєднали стилістичну основу музичного мистецтва доби класицизму із новими романтичними ідеями у змісті, формотворенні і трактуванні партії кларнета як сольного інструмента, і до сучасних митців, які у своїй творчості надають перевагу технікам XX століття. Підхід до трактування партії кларнета як універсального інструмента в їхніх творах пов'язаний з технічним вдосконаленням кларнета і розширенням виконавських можливостей за рахунок сучасних прийомів гри та видобування звуку.

Тенденції розвитку кларнетового квінтету не дістали належного відображення в існуючих наукових публікаціях. Автори зазвичай оминають цей жанр як нетиповий, недостатньо поширений і маловідомий, надаючи перевагу жанру кларнетового концерту. Навіть в аналізі камерно-ансамблевої музики кларнетові квінтети суттєво поступаються творам, написаним для інших складів (наприклад, дуетам, фортепіанним тріо та ін.). Вказаний стан дослідження кларнетових квінтетів та, з іншого боку, чільне місце творів цього жанру в репертуарі кларнетистів і популярність у концертно-виконавській діяльності музикантів визначають **актуальність** теми дисертації.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тема дисертації відповідає темі № 10 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ імені П. І. Чайковського (2020-2025 рр.). Тема дисертації затверджена вченою радою НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 5 від 26 грудня 2022 року).

Метою роботи є визначення шляхів виникнення та розвитку кларнетового квінтету як одного з жанрів камерно-ансамблевої музики за участі духового інструмента в європейській музиці XVIII – XX століть.

Завдання роботи обумовлені реалізацією поставленої мети:

1. Розглянути історію кларнета у музичній культурі XVIII – XX століть у контексті розвитку жанру кларнетового квінтету.
2. Дослідити квінтет як вид інструментального ансамблю.
3. Визначити специфіку взаємодії інструментів в ансамблі кларнета і струнних.
4. Визначити особливості розвитку кларнетового квінтету протягом класико-романтичного періоду (ранній класицизм – віденський класицизм – ранній романтизм – пізній романтизм).
5. Вивчити стильові напрямки, композиційні рішення, трактування партії кларнета у кларнетових квінтетах композиторів XX століття.
6. Проаналізувати партію кларнета в аспекті еволюції конструкції інструмента та зміни стильових параметрів творчості авторів кларнетових квінтетів.

Об'єкт дослідження – кларнет в камерно-ансамблевій музиці.

Предмет дослідження – кларнетовий квінтет в європейській музиці XVIII – XX століть.

Матеріалом дослідження обрано кларнетові квінтети композиторів XVIII – XX століть (В. А. Моцарт, А. Рейха, К. М. фон Вебер, Дж. Меєрбер, Г. Берман, Й. Брамс, Дж. Холбрук, С. Коулрідж-Тейлор, А. Марто, М. Рeger, П. Хіндеміт, Ж. Франсе, В. Дж. Сайдман, Х. Ямада та ін.). Композитори XVIII – XIX століть представляють Німеччину, Австрію, Францію – європейські країни, у чиїх столицях (Мангайм, Відень, Париж) в той час відбувався активний розвиток кларнетового виконавства. Композитори XX століття представляють три світові географічні регіони – Західну Європу, США і Японію.

Теоретичну основу дослідження складають чотири основні групи джерел:

1) до першої групи ми відносимо наукові праці з проблем виконавства на духових інструментах, в тому числі на кларнеті, а також публікації, у яких висвітлюються питання еволюції кларнета, вдосконалення його технічно-конструктивних особливостей, формування жанрової основи репертуару (А. Rice [105; 106], С. Lawson [94], В. Березин [8], В. Качмарчик [27], Р. Маслов [32; 33], А. Федотов [59; 60], Р. Вовк [15], А. Белякович [7], З. Буркацький [13; 14], В. Громченко [19], В. Горбаль [17], В. Метлушко [34] та ін.);

2) другу групу складають публікації, у яких досліджено питання камерно-ансамблевого виконавства та взаємодії інструментів в ансамблі, в тому числі у квінтеті (М. Боровик [12], А. Готліб [18], І. Польська [46; 47], О. Зінкевич [24], С. Павлишин [42], О. Симонова [51], І. Повзун [44; 45], Н. Дика [22], Н. Савицька [49], В. Слупський [52], Б. Кисляк [30], О. Пірієв [43], А. Пославський [48], Є. Дудник [23], О. Ринденко [21] та ін.);

3) третя група – це праці, присвячені життєтворчості авторів кларнетових квінтетів (М. Donaghue [74], Г. Аберт [1], А. Ейнштейн [66], А. Кенигсберг [28], К. Царьова [65], К. Гейрингер [16], С. Мирошніченко [37] та ін.)

4) четверту групу джерел утворюють наукові праці з загальнотеоретичних питань жанру, стилю, музично-виконавської інтерпретації (І. Котляревський [31], В. Москаленко [38; 39], Бадура-Скода Є. і П. [6], В. Бобровський [11], Є. Назайкінський [40], Л. Кирилліна [29], В. Холопова [63], Б. Сюта [53] та ін.).

Методологічною базою дослідження є методи історизму і компаративно-порівняльного аналізу. Комплексне застосування обох цих методів надає підстави для:

– виявлення початкових імпульсів, що спричинили виокремлення у камерно-ансамблевому музикуванні другої половини XVIII століття групи

виконавців мішаного складу як підґрунтя виникнення жанру кларнетового квінтету;

– вивчення подальших шляхів розвитку цієї практики у творчості видатних представників віденського класицизму, романтизму і музики XX століття.

Враховуючи специфіку музичного матеріалу, а також мету і завдання дослідження, до вивчення вказаної проблематики долучено аналітичний підхід і деякі методи теоретичного дослідження (аналіз і синтез, розумове моделювання, сходження від абстрактного до конкретного та ін.).

Наукова новизна матеріалів дисертаційного дослідження полягає у наступному:

– кларнетовий квінтет вперше став об'єктом дослідницької уваги як явище музичної культури XVIII – XX століть, яким були зацікавлені і композитори, і виконавці;

– встановлено причини появи і визначено напрямки розвитку кларнетового квінтету;

– віднайдено і проаналізовано маловідомі кларнетові квінтети, у тому числі Дж. Меєрбера, Г. Бермана та ін.;

– в контексті творчих пріоритетів авторів кларнетових квінтетів вивчене питання трактування кларнетової партії в інструментальному ансамблі;

– виявлено взаємозв'язок між складністю кларнетової партії та вдосконаленням конструктивних особливостей і технічних можливостей кларнета.

Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості використання матеріалів дисертації у навчальній та творчій діяльності кларнетистів:

– під час підготовки партії аналізованих кларнетових квінтетів до навчального і концертного виконання;

– під час занять педагогів-кларнетистів зі студентами та самостійних занять студентів з фаху та у класі камерного ансамблю;

– під час підготовки матеріалів для читання лекційних курсів, пов'язаних із фаховою підготовкою студентів спеціалізації «Духові інструменти» у вищих музичних навчальних закладах України («Методика гри на духових інструментах», «Основи ансамблевого виконавства», «Музично-виконавська інтерпретація» та ін.);

– під час подальшої наукової роботи, пов'язаної з проблемами виконавства на духових інструментах, зокрема на кларнеті.

Апробація результатів. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики, кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ імені П. І. Чайковського та на аспірантських звітах. Основні положення дисертаційного дослідження були оприлюднені у виступах на:

- 1) VI Всеукраїнській дистанційній науково-практичній конференції «Духові інструменти у дзеркалі музичної культури: наука, педагогіка, виконавство» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 3 квітня 2023 р.);
- 2) XXIII Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 29–31 березні, 2024 р.);
- 3) Міжнародній науковій конференції «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір» (Київ, НБУВ, 8–10 жовтня 2024 р.);
- 4) Міжнародній науково-практичній конференції «"М'яка сила" українського мистецтва в координатах сучасного світу» (Київ, НАМУ, 24 червня 2025 р.).

Тези двох доповідей опубліковано.

Публікації. За темою дисертації опубліковано три одноосібні наукові статті у спеціалізованих фахових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження складається з україномовної та англomовної анотації, вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел і двох додатків. Загальний обсяг дисертації становить 238 сторінок, з них основного тексту – 179 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КВІНТЕТ ДЛЯ КЛАРНЕТА І СТРУННИХ У ВИМІРАХ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

1.1 Жанр кларнетового квінтену в наукових інтенціях

У дослідженні жанру кларнетового квінтену слід спиратись на наукову літературу, яка не обмежується рамками квінтетного жанру і залучає широке коло дотичних до проблематики наукових джерел, пов'язаних з вивченням питань виникнення і вдосконалення кларнета, розвитку камерно-ансамблевого виконавства, загальнотеоретичних питань музикознавчої науки, спрямованих на аналіз та виконавську інтерпретацію музичних творів, висвітлення творчості композиторів – авторів кларнетових квінтетів, та ін.

Публікацій щодо виникнення і вдосконалення кларнета є доводі багато. Основне підґрунтя складають праці А. Райса «Історія кларнета до 1820 року» [105] і К. Лоусона «Кембриджський супровід до кларнета» [94]. Про історію кларнета писали багато українських авторів – Р. Вовк [15], З. Буркацький [13; 14], В. Громченко [19] та ін.

Інформацію щодо оригінальних кларнетових квінтетів, написаних композиторами XVIII – XX та початку XXI століття, та перекладів інших творів на даний склад вміщено на сайті «The Clarinet Quintet» [115], де їх розміщено в алфавітному порядку за прізвищами композиторів, вказано рік створення (точний або приблизний) і тривалість звучання. Також матеріал має розміщення по кількох категоріях – за часовим діапазоном, гендерною належністю автора, відомостями про неопубліковані твори (таких є 166), діапазоном тривалості тощо, що надає широкі можливості для пошуку потрібного матеріалу. Так, з матеріалів сайту стає зрозумілим, що найбільша кількість оригінальних кларнетових квінтетів та перекладів інших творів на даний склад було створено від 1991 року до теперішнього часу, їхня кількість

дорівнює 499 творам. Незважаючи на велику кількість, художня цінність цих творів є різною.

Кілька наукових статей присвячено аналізу творів, написаних у жанрі кларнетового квінтету. Найбільшу кількість публікацій науковці присвятили двом творам доби романтизму – кларнетовому квінтету Й. Брамса та кларнетовому квінтету К. М. фон Вебера.

Щодо Й. Брамса, слід вказати на окрему статтю В. Лоусона про кларнетовий квінтет композитора [93]. У статті В. Метлушка [36] йдеться про стиль кларнетових творів Й. Брамса, у число аналізованих творів входить і кларнетовий квінтет, його досліджено в аспекті творчих контактів Й. Брамса з видатним німецьким кларнетистом Ріхардом Мюльфельдом, знайомство з яким стало поштовхом для написання камерно-інструментальних творів для кларнета у пізній період творчості. В іншій публікації цього ж автора висвітлено особливості інтерпретації кларнетового квінтету Й. Брамса у сучасній виконавській практиці [35]. Про особливості ансамблевого письма в аспекті тембрової специфіки у змішаних ансамблів композитора йдеться у методичних рекомендаціях М. Калашник та І. Смірної. Серед аналізованих творів – кларнетовий квінтет, написаний для змішаного ансамблю інструментів [26]. У статті О. Садовнікової висвітлюються змістовні проблеми сприйняття музичних образів кларнетового квінтету Й. Брамса [50]. Дисертацію І. Храмової присвячено питанням трактовки жанру і музичної драматургії в камерно-інструментальних ансамблях Й. Брамса [64], однак жанр кларнетового квінтету авторкою дисертації не розглядається. Деякі спостереження щодо історичного контексту написання кларнетового квінтету та його стилістичних особливостей викладено в монографії К. Царьової про життєтворчість Й. Брамса [65].

У наукових статтях також досліджено важливі питання, пов'язані з історичним контекстом створення та стилістичними особливостями кларнетового квінтету К. М. фон Вебера. Так, питання історії створення

кларнетових опусів К. М. фон Вебера, в тому числі кларнетового квінтету, висвітлено у статті В. Хаврова [61], а в дисертації цього ж автора йдеться про значення кларнета у творчості композитора з позицій історико-контекстуального аналізу [62].

Певну кількість наукових праць присвячено кларнетовому квінтету П. Хіндеміта. У дисертації Г. Таунсенд порушено питання стилістичного та виконавського аналізу музики для кларнета П. Хіндеміта [117], серед іншого розглядається і кларнетовий квінтет. У статті Л. Х'юз вивчаються причини застосування П. Хіндемітом в одній з частин кларнетового квінтету кларнету строю *in Es* [83]. У статті П. Кан досліджено дві версії кларнетового квінтету П. Хіндеміта, який було написано у Німеччині і перероблено після переїзду композитора до США [73].

Стосовно кларнетових квінтетів у творчості інших композиторів слід вказати на праці більш узагальненого характеру, присвячені аналізу камерно-інструментальної музики, іноді без звертання до кларнетових квінтетів. До числа таких праць слід віднести дисертацію О. Пірієва «Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера» [43], в якій основний акцент зроблено на камерних творах за участі віолончелі, однак наявні важливі узагальнення стосовно стилю камерно-інструментальних творів М. Регера як композитора ХХ століття.

Важливі узагальнення щодо стилю камерно-інструментальних творів В. А. Моцарта, в тому числі деякі аспекти дослідження кларнетового квінтету, розосереджені в монографіях Г. Аберта [1] А. Ейнштейна [66], Є. і П. Бадура-Скода [6]. Питанням виконання музики В. А. Моцарта для бассет-кларнета присвячено статтю Р. Адельсон [67]. Про жанр кларнетового концерту в творчості Моцарта в контексті європейської музики ХVІІІ століття йдеться в дисертації С. Артем'єва [5].

У статті С. Мирошниченко розглянуті питання повернення з небуття творчості А. Рейхи [37], надано характеристику творчості цього майже забутого французького композитора, музичного теоретика і педагога

чеського походження, описано коло його спілкування з видатними представниками музичного мистецтва. Кларнетовий квінтет А. Рейхи авторка статті не досліджує.

З огляду літератури стає зрозумілим, що жанр кларнетового квінтету у творчості європейських композиторів XVIII – XX століть перебуває за межами наукових зацікавлень авторів наукових праць (за деякими винятками) і тому потребує більш уважного ставлення, що й зумовило вибір напрямку і матеріалу нашого дослідження.

У контексті проблематики нашої дисертації було вивчено обширну літературу щодо специфіки камерно-ансамблевого музикування. Автори наукових праць детально розглядають питання ансамблевості і камерності, надають класифікацію типів камерно-інструментальних ансамблів, вивчають характер співвідношення інструментів, виконавські особливості, взаємодію музикантів-ансамблістів з партнерами тощо. У ґрунтовних наукових працях дослідниці І. Польської детально вивчено історію, теорію, естетику та феноменологію жанру камерного ансамблю [46; 47]. У дослідженнях І. Повзун вивчено камерність як жанрово-стильову парадигму інструментально-ансамблевої творчості та ансамблевий інструменталізм як сукупну якість художнього вираження [44; 45]. У книзі М. Боровика досліджено камерно-інструментальний ансамбль в українській музиці радянського періоду [12]. Жанри камерно-інструментальної музики у творчості українських композиторів у контексті творчих пошуків та історико-стилістичної еволюції вивчали О. Зінькевич [24], С. Павлишин [42], Б. Кисляк [30], А. Пославський [48] та ін. Н. Савицька в одній зі своїх статей дослідила камерні маргіналії пізніх романтиків [49]. Н. Симонова у своїй дисертації дослідила шляхи розвитку фортепіанного квінтету в європейській музиці XVIII – XIX століть [51]. Усі вказані та інші публікації з питань камерно-ансамблевого виконавства створили теоретичне підґрунтя для вивчення кларнетового квінтету як одного з жанрів камерно-інструментальної музики.

Ще одним джерелом понятійного апарату дисертації стали наукові праці теоретичної спрямованості. Так, у книзі одного з корифеїв київської теоретичної школи І. Котляревського йдеться про загальні принципи науково-дослідної роботи [31], на які ми спирались у своїй дисертації. Основні положення наукових праць В. Москаленка полягають у багатобічній розробці категорії музичної інтерпретації та аналітичному висвітленні її творчих аспектів [38; 39]. Публікації Б. Сюти стосуються, зокрема, понять жанрового типу як метамовної одиниці сучасної теорії музики [53]. Дослідження В. Бобровського стосується функціональних основ музичної форми, перемінності функцій частин і розділів [11], що спостерігається в аналізованих зразках жанру кларнетового квінтету. Навчальний посібник В. Холопової з аналізу музичних творів надає підстави для точнішого визначення процесів формотворення в кларнетових квінтатах [63]. Працю Є. Назайкінського присвячено питанням стилю і жанру в музиці, надзвичайно важливим у контексті нашого дослідження [40]. Питання інтерпретації творів віденської класики порушує О. Ринденко [21]. Усі ці праці стали теоретичним підґрунтям для зробленого в дисертації аналізу кларнетових квінтетів.

Тож огляд літератури надав підстави переконатися в тому, що виконавська практика набагато випередила процеси наукового дослідження творів, написаних у жанрі кларнетового квінтету. Своєрідним винятком можна вважати кларнетовий квінтет Й. Брамса, до якого дослідники неодноразово звертались, висвітлюючи різноманітні змістовні та виконавські аспекти цього твору. Тож вивчення наукової літератури вкотре підтвердило актуальність обраної теми.

1.2 Кларнет у вимірах ансамблевого виконавства

У науковій літературі, яка є результатом дослідницької праці відомих вчених-органологів ХХ століття, можна знайти багато публікацій про кларнет. У них зазначено надзвичайну гнучкість, темброво-акустичну виразність, технічну вправність та багатогранність художніх ресурсів цього інструмента, які розкрилися в оркестровому та сольному-ансамблевому виконавстві.

Першими можливості кларнета, винайденого у XVIII столітті, розпізнали музиканти мангаймської оркестрової капели, яка була однією з найкращих у Європі. Саме в Мангаймі у склад оркестру було введено пару кларнетів. Спочатку це були заміни чи дублювання партій флейт та гобоїв, зрідка – самостійні партії, однак незабаром дуже яскраво розкрилися індивідуальні можливості кларнета, чому посприяли майстерні мангаймські кларнетисти (Гаспар Прокш та ін.). Закріпившись у складі ранньокласичного оркестру, кларнети органічно увійшли у парний склад оркестру доби віденського класицизму і до кінця XVIII століття стали повноправними інструментами оркестрової класичної музики.

Паралельно розвивалося сольне виконавство і формувався сольний репертуар, передусім у жанрі кларнетового концерту. Автором перших концертів для кларнета став німецький композитор Йоганн Мельхіор Мольтер (1697-1777). Шість його концертів написані для кларнета in D, який за нинішніми мірками вважається малим, і зачіпає тільки верхній регістр діапазону сучасного інструмента [20]. Для кларнета in B був написаний кларнетовий концерт представника мангаймської композиторської школи Яна Стамиця (1717-1757); у сольній партії цього твору використано весь тогочасний діапазон інструмента – більше трьох октав, що вказує на старанний розвиток сольного-виконавських можливостей технічно недосконалого кларнета.

Упродовж другої половини XVIII століття було написано десятки кларнетових концертів, серед авторів – Ян Стамиць, Карл Стамиць, Міхаель Гайдн, Ігнац Плейель, Леопольд Кожелух та багато інших. Більшість з них є представниками мангаймської школи. Часто авторами концертів виступали кларнетисти-віртуози. В 1770 була написана перша в історії соната для кларнета композитора Грегоріо Широлі [78].

Значну роль у становленні кларнета як повноцінного інструмента та розширенні його репертуару відіграв Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791). Він уперше використав кларнети в своїх дивертисментах, де партії кларнетів відносно нескладні, оскільки Моцарт у той час міг розраховувати лише на інструменти з простим п'ятиклапанним механізмом. Лише з початку 1780-х він почав більш активно застосовувати кларнети в операх, симфоніях, серенадах для духових, камерних ансамблях. Свої кларнетові квінтет і концерт В. А. Моцарт створив для кларнета *in A* із розширеним вниз діапазоном, у співпраці з видатним віденським кларнетистом Антоном Штадлером і в розрахунку на виконавські можливості цього відомого музиканта.

Від початку XIX століття, коли конструкцію кларнета було вдосконалено, композитори створили низку творів, що досі входять до репертуару кларнетистів. Серед них – твори Карла Марії фон Вебера (1786–1826), який багато застосовував кларнет як сольний інструмент, передусім у своїх оркестрових партитурах. Свої сольні та сольні-ансамблеві твори Вебер писав для кларнетиста мюнхенської капели Генріха Бермана, який грав на кларнеті нової тринадцятиклапанної системи, запропонованої винахідником Іваном Мюллером. Цей факт вказує на тісний тогочасний взаємозв'язок конструктивних модифікацій інструмента із виконавською практикою та інспірованою нею композиторською творчістю. Кларнетові твори доби романтизму є технічно складними і передбачають як віртуозну техніку виконавця, так і використання нових моделей кларнета. Написані для кларнетистів партії ґрунтуються на принципах романтичної естетики

виконання, інтуїтивному знаходженні технічних прийомів для вираження головних образів.

Винайдення і стабілізація вдосконаленої конструкції кларнета стало поштовхом до виникнення у XIX столітті численних шкіл гри, навчальних посібників та трактатів, інструктивного матеріалу. Серед їхніх авторів – відомі музиканти та вдосконалювачі конструкцій інструмента (І. Мюллер, Г. Берман, К. Берман, Ф. Блат, Г. Клозе та ін.).

Зв'язок конструкції кларнета із виконавською практикою отримав найвищий прояв у XX столітті. Сучасний кларнет є інструментом із доволі складним механізмом. Він має близько 20 клапанів, пружини, тяги, гвинти тощо. Діапазон інструмента – від «до-дієз» – «ре» малої октави до «соль» третьої октави; у вправного виконавця може бути ще кілька звуків.

Неможливо говорити про тембр сучасного кларнета в цілому, настільки несхожими є його регістри. Нижній регістр охоплює діапазон від «до-дієз» малої до «до» першої октави, середній – від «ре» першої до «ля» першої октави, високий – від «сі» першої до «до» третьої октави, найвищий – від «ре» третьої до «соль» (і вище) третьої октави. У низькому регістрі тембр кларнета соковитий, трохи похмурий, середній регістр є перехідним, «тьмяним» відрізком звучності, звуки високого регістру м'які, ясні, сріблясті, найбільш поетичні, найвищий регістр є пронизливим і крикливим. Унікальність тембрових поєднань, технічна рухливість й емоційна виразність інструмента, сила звуку і широта динамічної шкали у сукупності із великим діапазоном надає кларнетистам широку, розвинену палітру технічно-виконавських можливостей. Музика для кларнета, написана протягом останнього часу, є надзвичайно складною, з високими технічними вимогами до культури виконання.

На сучасному кларнеті, враховуючи його діапазон і технічно-виконавські можливості, можна грати кларнетові твори попередніх часів, написані для інструментів застарілих конструкцій. Це стосується сольних, ансамблевих та оркестрових партій творів, що відносяться до різних жанрів

інструментальної музики, в тому числі до такого жанру камерно-ансамблевої музики, як кларнетовий квінтет.

Вміння грати з одним або кількома партнерами – важлива сторона професійної майстерності музиканта-виконавця [18]. Сумісна ансамблева гра відрізняється від сольної передусім тим, що загальний план і всі деталі інтерпретації є наслідком творчої праці не одного, а кількох виконавців, і реалізується їхніми сумісними зусиллями. Музикант-ансамбліст може відтворити лише звучання своєї партії, але то не є кінцевий результат виконавської інтерпретації, що народжується у взаємодії з партнерами по ансамблю, у процесі їхньої комунікації. Головним у взаємодії музикантів-ансамблістів є принцип паритетності, відчуття колективної відповідальності, спільність виконавських намірів та взаємний контакт, вміння сумісного спілкування. «Справжній ансамбль, злиття якого є природним та органічним, не створюється притисненням індивідуальної свободи партнерів; він виникає лише тоді, коли взаємні обов'язки стають синонімом взаємодопомоги, коли нерозривність контакту не обтяжує партнера, а створює джерело сили. Ансамблева координація, спрямовуючи партнерів до єдиної мети, не стискує дії кожного, а навпаки, прибирає перешкоди, які можуть виникнути на цьому шляху. Вона визначає смисл і значення дії в загальному музичному контексті» [18, с. 13].

Термін «ансамбль» (від фр. Ensemble – сукупність, струнке ціле), виявляючи семантичну узагальненість і розмаїття сфер функціонування, у проекції на музично-виконавську сферу передбачає передусім колективне музикування на засадах узгодженості і взаємодії між музикантами, які виконують твір, з метою досягнення високого кінцевого результату.

Як зазначають дослідники ансамблевого виконавства, «важливою умовою є рівновага між індивідуальною і колективною основою виконавського акту, в якому сполучаються вільний самовираз кожного музиканта та неподільна згуртованість учасників ансамблю, об'єднаних завданнями синхронізованого за усіма музично-технологічними показниками

виконання, розгортання кінетичної енергії музичного розвитку й драматургії, досягнення спільної якості художньо-катартичного результату виконання» [30, с. 234]. Засоби просторово-ансамблевої виразовості, передусім просторово-тембральне виокремлення голосів та їхня взаємозамінність, уособлювали художні прийоми та певні принципи ансамблевості і камерності.

Дослідниця І. Польська вказує на те, що ансамблеве мистецтво займає проміжне положення між сольними та колективними виконавськими жанрами, поєднуючи в собі рівновагу між особистісним та колективно-груповим, гармонійно вбираючи в себе вільне самовираження кожного індивідуума, зберігаючи високу цінність кожної особистості та глибоке відчуття єдності, нероздільності, згуртованості буття, даючи можливість відчувати себе частиною спільного замкнутого цілого, утворити певний мікрокосмос [46].

З поняттям ансамблевого виконавства пов'язане поняття камерної музики, яке походить від назви палацових приміщень («camera»), де вона зазвичай виконувалася. У XVI – XVII століттях цим терміном визначали всю придворну музику, яка не належала до церковної сфери, тобто музичні твори світського спрямування. У той час при дворах європейської знаті здобули широке поширення інструментальні ансамблі, які виконували музику прикладного характеру, призначену для розваг, а виконавський склад таких ансамблів був випадковим. Композитори писали твори залежно від наявних інструментів, поєднання яких далеко не завжди було вдалим. Самостійну художню цінність ансамблева музика почала здобувати у численних інструментальних перекладах вокальних творів, де композитори могли виявити свою поліфонічну майстерність. Використання поліфонічної техніки забезпечило рівноправність голосів інструментальних ансамблів, що стало важливим кроком на шляху формування принципів камерно-ансамблевої гри і в подальшому закріпилося як провідна типологічна ознака камерно-ансамблевого музикування.

У статті з енциклопедичного словника «The new Grove of Music & Musicians» вказано, що терміном «ансамбль» з середини XVIII століття стали називати групу музикантів, що складалася з певної кількості учасників, і що саме з цього часу цей термін у даному значенні поширився усіма європейськими мовами [116].

Г. Ріман вказує на те, що за існуючою традицією оркестрову музику кінця XVIII століття, яка розвивалася у симфонічному жанрі, продовжували називати камерною, тому що вона не належала до церковної сфери [108]. Сучасний зміст цей термін здобув у XIX столітті, і це було пов'язане з виділенням певної групи жанрів невеликого виконавського складу і закріпленням за ними особливої змістовності і техніки письма.

Камерність як тип мислення, що складає антитезу симфонічності, театральності і концертності, віддзеркалює семантику квінтету як жанру особливого художнього світосприйняття. Домінуючими в ньому тенденціями є психологізація, самозаглиблення, суб'єктивне ставлення до розуміння й відображення життєвих реалій.

Активізація камерно-ансамблевої творчості та мистецтва, суттєве підвищення соціального статусу камерного ансамблю на сучасному етапі еволюції світової музичної культури знаменує собою результат дії багатьох глибинних соціокультурних процесів, що відбуваються на різних рівнях буття і свідомості людства.

Дослідження феномену камерно-ансамблевого музикування у музикознавстві відбувається у кількох напрямках – історико-генетичному, психологічному, структурно-типологічному, історико-типологічному та ін. У такий спосіб відбувається багатобічне пізнання досліджуваного явища в усьому різноманітті його проявів.

Жанрово-стильові параметри камерних ансамблів, заснованих на принципах паритетності у взаємодії партнерів та рівноваги між особистісним та колективно-груповим проявами, залежать першою чергою від кількісних та якісних показників.

Загальноприйнята класифікація виконавських ансамблів здійснюється за наступними ознаками:

1. Кількість учасників – дует, тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет, нонет.

2. Тембральні характеристики – темброва спорідненість (струнний квартет), темброва неоднорідність (фортепіанні тріо, квартет, квінтет), монотембровість (дует фортепіано, дует, тріо, квартет баянів, дует скрипок тощо).

3. Жанрова стабільність – кристалізована форма з певним складом інструментів, що підтримується балансом партій, характером їх взаємодії та оригінальним репертуаром, написаним спеціально для такого складу.

4. Тип внутрішньої діалогічності – паритетність учасників або взаємодія за принципом «соло + акомпанемент».

5. Сфери побутування, склад і виконавська манера – професійно-академічні, фольклорно-аматорські, самодіяльні [43].

Кларнет як інструмент мелодичної спеціалізації зайняв чільне місце у складі камерних ансамблів починаючи від середини XVIII століття. Одними з перших до створення ансамблевого кларнетового репертуару звернулись представники мангаймської композиторської школи. Так, наприклад, видатний мангаймський композитор і скрипаль чеського походження Карл Стамиць (1745 – 1801) ввів кларнет у склад струнного квартету, замінивши ним першу скрипку і гармонійно поєднавши кларнет зі струнними. Камерні п'єси і сонати за участі кларнета писали вихованці мангаймської школи Франц Данці (1763 – 1826) та Георг Фукс (1752 – 1821), французький композитор австрійського походження Ігнац Плейєль (1757 – 1831).

Справжній прорив у створенні камерного репертуару для кларнета та в розумінні ролі кларнета у камерно-ансамблевому виконавстві стався у творчості видатного австрійського композитора-класика Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791), автора одного з перших кларнетових квінтетів. У цей час до створення камерних творів для кларнета почали активно звертатись

композитори і виконавці-кларнетисти. Сонати і п'єси для кларнета в різних духових ансамблях, твори для кларнета-соло, квартети для кларнета і струнних писали видатний віденський кларнетист-віртуоз Антон Штадлер (1753 – 1812), відомий віденський композитор та музичний видавець Франц Антон Гоффмайстер (1754 – 1812), німецький кларнетист чеського походження Йоганн Йозеф Бер (1744 – 1812), чеський композитор Йоганн Баптист Вангал (1739 – 1813), німецькі кларнетисти-віртуози і композитори Філіп Майснер (1748 – 1816) і Карл Андреас Гепферт (1768 – 1818), німецький композитор, скрипаль і кларнетист Андреас Якоб Ромберг (1767 – 1821) та ін.

До початку XIX століття кларнет поширився усіма європейськими країнами, увійшов до складу класичного оркестру, і зазнав технічної модернізації щодо вимог композиторів до інструментів мелодичної спеціалізації. Камерні твори Івана Мюллера (1786 – 1854) були написані для того, щоб продемонструвати технічний потенціал модернізованого 13-клапанного кларнета (див. рис. 2.1), з використанням усього діапазону, від найнижчого з можливих звуків – до малої октави у т. зв. регістрі альтіссімо. Видатний німецький композитор-класик Людвиг ван Бетховен (1770 – 1827) на початку своєї глухоти і в подальший час написав ряд камерних творів за участі кларнета, які здобули популярність і принесли інструменту широку відомість – це тріо ор. 11, септет ор. 20 та його пізніша переробка у тріо ор. 38. Партія кларнета нескладна, але написана не дуже зручно для виконавців, оскільки Бетховен не консультувався з кларнетистами. Виконавцем кларнетових композицій Бетховена був відомий австрійський кларнетист Йоганн Симон Гермштедт (1778 – 1846).

Камерні твори для кларнета у бетховенські та післябетховенські часи писали видатні представники композиторської школи раннього романтизму Карл Марія фон Вебер (1786 – 1826), Франц Шуберт (1797 – 1828), Роберт Шуман (1810 – 1856), Фелікс Мендельсон (1809 – 1847), Джоакіно Россіні (1792 – 1868), чеський композитор Антонін Рейха (1770 – 1836), австрійський

композитор, піаніст і педагог Йоганн Гуммель (1778 – 1837), німецькі композитори, піаністи і диригенти Фердинанд Рис (1784 – 1838) і Петер фон Ліндпайнтер (1791 – 1856), німецький скрипаль Луї Шпор (1784 – 1859), який писав для бетховенського кларнетиста Йоганна Симона Гермштейдта.



Рис. 2.1. Кларнет конструкції Івана Мюллера

Композиторська творчість другої половини XIX століття теж продукує появу камерних творів за участі кларнета. Центральною фігурою стає видатний німецький композитор Йоганнес Брамс (1833 – 1897), який звернувся до цього інструмента у творчості пізнього етапу, і це сталося під впливом знайомства з відомим німецьким кларнетистом Рихардом Мюльфельдом (1856 – 1907) під час відвідування міста Майнінгена, де той працював (детальніше про це див. у підрозділі 2.4).

1.3 Квінтет для кларнета і струнних: специфіка взаємодії інструментів

Виходячи з класифікації, поданої у підрозділі 1.2, одним з різновидів камерного ансамблю є квінтет – музичний ансамбль за участі п'яти виконавців-інструменталістів (або вокалістів). За складом учасників квінтети можуть бути однорідними (темброво спорідненими) та мішаними (темброво неоднорідними). До споріднених квінтетів входять інструменти однієї групи (наприклад, струнно-смичкові, дерев'яні духові, мідні духові). Мішані квінтети утворені інструментами різних груп (наприклад, струнно-смичкові з фортепіано, з духовим, з арфою та ін.). Існують усталені склади квінтетів:

фортепіанний квінтет, що включає фортепіано і струнний квартет (дві скрипки, альт і віолончель), квінтет дерев'яних духових – це флейта, гобой, кларнет, фагот і валторна, квінтет мідних духових (або брас-квінтет) – це дві труби, валторна, тромбон і туба, джазовий квінтет – це саксофон, труба, фортепіано (або гітара), контрабас та ударні. Деякі склади вийшли з ужитку, наприклад, фортепіанний квінтет за участі фортепіано, скрипки, альту, віолончелі і контрабаса – для такого складу, що мав виразні і глибокі басы, писали Л. Боккеріні і Ф. Шуберт.

Квінтет як камерний ансамбль передбачає збалансоване звучання та гармонійне поєднання усіх п'яти інструментів, різних за діапазонами та динамічними характеристиками, їхню диференціацію за виконавськими функціями, охоплення усього звукового простору із заповненням середнього регістру, тощо. Феноменологія квінтету як виконавського ансамблю ґрунтується на специфічному музично-ансамблевому мисленні, властивому камералістиці як одному з виконавських напрямів, що підносить художньо-стильову парадигму ансамблевої музики до рівня типології музичного мислення.

Типологічними ознаками квінтету як музичного ансамблю є принцип «одна партія – один інструмент», єдність і злагодженість творчого колективу, стрункість виконання, технологічна та комунікативно-виконавська узгодженість творчого процесу, мистецька індивідуальність учасників, власна жанрова семантика. Квінтет як камерний ансамбль є колективом солістів, незважаючи на диференціацію партій інструментів на сольні й акомпануючі. Пройшовши крізь сферу професійної композиторської і виконавської творчості, квінтет здобув статус самостійного жанру піднесено-інтелектуальної спрямованості, а просторові умови виконання, розраховані на невеликі приміщення, посприяли формуванню довірливої атмосфери камерності та особливих смислових властивостей, пов'язаних з можливостями відтворення унікальних психоемоційних засад людської свідомості.

Кларнетовий квінтет належить до мішаних ансамблів, в ньому поєднуються різноманітні тембри інструментів дерев'яної духової і струнно-смичкової групи.

Зважаючи на процеси зародження кларнетового квінтету, про які йтиметься у підрозділі 2.1, зазначимо, що він виник на основі модифікації струнного квартету, що стало можливим унаслідок принципу взаємозамінності інструментів.

Струнна група була основою складу барокових інструментальних капел, що вплинуло і на формування класичного оркестру. Пальма першості інструментів струнної групи була визначена їхньою технічною досконалістю порівняно з усіма іншими інструментами. Скрипкам доручалося виконання основних музичних тем, віолончелі та контрабаси входили у супровідну групу *basso continuo*, альти заповнювали гармонічний простір середніх голосів. Тогочасні скрипки легко справлялися з тематизмом нового типу, поява якого була викликана переходом європейської музичної традиції від старого поліфонічного до нового гомофонного складу. Новий тематизм, не пов'язаний зі словом, мав суто музичні характеристики, виростав з живого навколишнього музичного середовища і мав чітко виражену образну змістовність. Процес його опанування був тісно пов'язаний із засвоєнням нової мелодичної виразності і в інших жанрах, передусім в опері, яка розвивалася в тісних зв'язках з інструментальним виконавством. Якщо в опері новий тип мелодичної виразності був підвладний голосам солістів, то в інструментальній сфері з ним могла впоратися лише технічно досконала скрипка.

Унаслідок своїх технічно-виконавських якостей скрипка домінувала над іншими інструментами мелодичної спеціалізації та визначала специфіку інструментальних ансамблів XVII – першої половини XVIII століть, організація яких унаслідок еволюції багатоголосих творів вокально-поліфонічного складу та перетворення їх на гомофонно-гармонічні

спиралася на принцип розшарування фактури на три компоненти. Ними були:

- 1) мелодичний шар (пара верхніх голосів або один верхній голос);
- 2) басовий шар (нижній голос, т. зв. *basso continuo*, який утворював гармонічну основу);
- 3) середній шар, голоси якого, втративши мелодичні функції, утворювали гармонічне заповнювання звуковисотного простору між мелодією та басом.

Трикомпонентна фактура з парою мелодичних голосів була реалізована в жанрі барокової тріо-сонати. Виконання мелодичного шару доручалося двом скрипкам, середній і нижній шари, зашифровані в лінії цифрованого баса, виконували інструменти групи *continuo* – віолончель і клавесин. Саме тріо-соната відіграла провідну роль у становленні італійської скрипкової школи XVII століття.

Саме з тріо-сонати як провідного жанру інструментальної ансамблевої музики, що виявився надзвичайно гнучким до усіляких змін і перетворень та різноманітним за типами співвідношення ансамблевого звучання і сольної виразності, унаслідок тенденції до збільшення або зменшення кількості інструментів, виросли інші ансамблеві склади – дуети, тріо, квартети, квінтети. Напрямок їхнього подальшого розвитку визначився за кількома принципами – виведенням на перший план одного з інструментів ансамблю, концертуванням усіх учасників, тенденцією до досягнення образної цілісності кожної з частин, трактуванням партій мелодичних інструментів як провідних в ансамблі тощо. Типами співвідношення ансамблевого та сольного звучання у нових жанрах стали визначатися конкретні способи фактурної організації музичного матеріалу. Основна роль у таких ансамблях відводилася струнним інструментам, провідне мелодичне значення надавалося скрипкам, а в поєднанні інструментів можна прослідкувати дві тенденції – виведення на перший план мелодичного голосу і поєднання голосів за принципом концертування.

Кілька тенденцій прослідковується і в формуванні нових складів ансамблевого виконавства:

1) стабілізація ансамблю, що складався з інструментів струнної групи – двох скрипок (по аналогії з тріо-сонатою), альту і віолончелі (як колишнього інструмента групи *basso continuo*); невдовзі цей склад утвердився як струнний квартет;

2) стабілізація ансамблю, що включав партію облігатного клавіру – спочатку ним був клавесин, з кінця XVIII століття – більш універсальне фортепіано; цей різновид камерно-інструментального ансамблю виник як акомпанована клавірна музика, де звучання клавішного інструмента в ансамблі зі струнними мало збагатитися гнучкістю і м'якістю, і невдовзі став типовим для камерної сонати і дуету, фортепіанного тріо (фортепіано, скрипка і віолончель) і фортепіанного квінтету (струнний квартет з фортепіано), де провідну організуючу роль відіграє фортепіано як багатофункціональний інструмент;

3) пошук нових тембрових поєднань, до чого спонукало розширення технічних можливостей інструментів інших груп; це дало можливість композиторам вести інтенсивний пошук і вводити у склад струнного ансамблю духові інструменти, спочатку на правах взаємозаміни, далі в якості самостійних інструментів.

У межах одного складу можна спостерігати різні типи співвідношення інструментів. Наприклад, в сонатах або дуетах за участі клавесина і сольюючого інструмента (скрипки, флейти та ін.) це може бути, по-перше, об'єднання провідної партії інструмента і *basso continuo*, по-друге, об'єднання облігатного сольного клавіру та підлеглої йому партії інструменталіста, по-третє, об'єднання рівноправних інструментів на основі принципу паритетності. Те саме відбувається і в інших складах. Саме виконавський склад стає основним критерієм диференціації видів ансамблів, формування їх класичних типів, утвердження нормативних жанрових ознак. Так, наприклад, однотембровий склад струнного квартету, інструменти якого

здатні охопити весь просторово-звукових діапазон, став основою для сумісної гри, надав можливість застосувати ці інструменти у різноманітних комбінаціях, розкрити їхні сольо-ансамблеві якості. Додання до цього складу кларнета, спочатку в якості взаємозаміни, а надалі як самостійного, рівноправного учасника ансамблю, відобразило тенденцію до пошуку нових тембрових поєднань у камерно-ансамблевому виконавстві.

Найбільш значущою в цьому процесі була роль мангаймської та австрійської композиторсько-виконавських шкіл. Перша зазнала інтенсивного розвитку інструментального виконавства, в тому числі у грі на духових інструментах та в ансамблевій сфері. Друга, окрім беззаперечних новацій в галузі класичного стилю, була відзначена тісним взаємозв'язком композиторської творчості з практикою побутового музикування. В репертуарі численних ансамблів, найбільш популярним з яких був духовий ансамбль парного складу, чільне місце займали проміжні між професійною і побутовою музикою жанри дивертисменту, серенади, касації, ноктюрну. Головною їхньою ознакою була демократичність змісту. Слід пригадати, що такі твори були популярними у професійному композиторському середовищі: Й. Гайдн називав свої інструментальні, в тому числі ансамблеві, твори дивертисментами, В. А. Моцарт – серенадами, однак, на відміну від «вуличних» дивертисментів і серенад, ці твори були позначені змістовною глибиною та багатогранністю образів.

В кларнетових квінтатах доби романтизму продовжили своє існування тенденції, закладені композиторами попередніх епох. Це структурно-композиційні прийоми, нормативні ознаки класичного циклу, традиційна послідовність частин та ін. Водночас, в інструментальному ансамблі тривали процеси оновлення, зумовлені значно зміненими умовами побутування, функціонування жанру та проникненням нового змісту. Поява нових ансамблів була інспірована широкою концертною діяльністю, що відобразила процес демократизації тогочасного музичного життя. Техніка виконання, зокрема віртуозність як її головна естетична ознака, визначили

нові спрямування в розвитку камерно-ансамблевої музики і появу блискучих ансамблів концертного типу, в яких на перший план виходить соліст, акцентується віртуозне виділення першої партії, тоді як функція інших зводиться до елементарного супроводу, хоча камерний ансамбль вимагав майстерного переплетення партій усіх учасників. У такий спосіб утворювалися камерні ансамблі концертуючого типу, в яких, окрім віртуозності, відбувалася глибока робота над змістом і виразними якостями камерно-інструментального стилю. Разом з оформленням системи нормативних жанрових ознак камерно-інструментального ансамблю романтичного типу, виникла тенденція до симфонізації змісту камерного ансамблю, із втіленням філософсько-узагальнених концепцій, тяжінням до сфери інтелектуального камерного письма.

Зміни, що відбувалися у подальшому – створення ансамблів певного жанрового типу на основі перетворень жанрового інваріанту, нетрадиційний набір частин, включення додаткових частин, нетипових для сонатно-симфонічного циклу за своєю жанровою природою, специфіка тембрової драматургії, фактури, темброве інтонування та ін. – посприяли виведенню камерного ансамблю за участі кларнета за межі традиційного трактування комунікативного поєднання інструментів. Утверджується право на індивідуалізований підхід до жанрової проблеми, на нетрадиційні композиторські та фактурні рішення. Найважливіше значення здобувають жанрові ознаки, які визначаються художньо-естетичними та комунікативними чинниками. Камерні жанри унаслідок своєї внутрішньої гнучкості виявилися здатними відповідати різноманітним, підчас протилежним, художнім завданням. Однією з основних прикмет нового стилю стає камерність як певний тип висловлювання та художній принцип, що позначилося на протиставленні скромного камерного ансамблю великому складу пізньоромантичного оркестру. Камерність поширюється на загальний задум творів, що спричиняє відмову від конфліктної драматургії сонатно-

симфонічного циклу, від внутрішніх протиріч і контрастності тематичного розвитку.

У жанрі кларнетового квінтету, враховуючи стадію його формування та подальшого існування, слід виділити дві тенденції:

- 1) кристалізація нормативних жанрових ознак, що має локальний, історично обмежений період своєї дії далі перероджується в інші форми;
- 2) створення жанрового інваріанта, часові кордони якого визначаються періодом життя самого жанру [51, с. 52].

Даний жанр не був сформований з нуля, його головні ознаки – структурна схема, добір і взаємодія інструментів, типи фактури та ін. – виникли в інших більш зрілих жанрах сонати, симфонії, сольного інструментального концерту, струнного квартету. Жанр кларнетового квінтету є сукупністю окремих якостей та характерних ознак, властивих іншим жанрам і переплавлених у нове ціле, при цьому варіанти, які залишились за межами нормативності, відкладаються в пам'яті жанру і формують його жанровий інваріант.

Висновки до першого розділу

Вивчення історичного контексту виникнення кларнета та процесів його впровадження в камерно-ансамблеве виконавство в європейській музичній культурі XVIII століття, а також різноманітних проєкцій на творчість наступних часів, дало підстави зробити певні узагальнення щодо основних тенденцій формування і розвитку жанру кларнетового квінтету.

Історія кларнета як музичного інструмента починається у передкласичну епоху (перша половина і середина XVIII століття), коли після винаходу нюрнберзького майстра Йоганна Крістофа Деннера його почали впроваджувати у виконавство, і поступово він витіснив свого попередника шалюмо. Вдосконалення конструкції, додання клапанів спричинило розширення діапазону інструмента, поліпшення якості звучання в різних

регістрах, що призвело до розвитку сольо-ансамблевого віртуозного виконавства та посприяло введенню кларнета у різні виконавські склади, одним з яких став квінтет для кларнета і струнних інструментів, що виник у композиторів мангаймської капели на основі молифікацій струнного квартету за принципом взаємозаміни інструментів і стабілізувався у творчості В. А. Моцарта і ранніх романтиків.

Важливою стороною професійної майстерності музиканта-виконавця є вміння грати в ансамблі з одним або кількома партнерами. Квінтет як камерний ансамбль передбачає збалансоване звучання та гармонійне поєднання усіх п'яти інструментів, різних за діапазонами та динамічними характеристиками, їхню диференціацію за виконавськими функціями, охоплення усього звукового простору із заповненням середнього регістру, тощо. Феноменологія квінтету як виконавського ансамблю ґрунтується на специфічному музично-ансамблевому мисленні, властивому камералістиці як одному з виконавських напрямів, що підносить художньо-стильову парадигму ансамблевої музики до рівня типології музичного мислення.

Кларнетовий квінтет належить до мішаних ансамблів, в ньому поєднуються різнорідні тембри інструментів дерев'яної духової і струнно-смичкової групи. Введення кларнета в ансамблевий склад темброво неоднорідних інструментів передбачає музикування, засноване на принципах паритетності у взаємодії партнерів (одна партія – один інструмент) та рівноваги між особистісним та колективно-груповим проявами. В умовах жанрової стабільності, визначеної кристалізованою формою з певним складом інструментів, що підтримується балансом партій, характером їх взаємодії та оригінальним репертуаром, написаним спеціально для такого складу, виникають специфічні типи внутрішньої діалогічності, засновані на паритетності учасників або за принципом соло з акомпанементом, де роль соліста надається саме кларнету.

Розвиток техніки виконання, передусім віртуозності як її головної естетичної ознаки, визначили вектори розвитку камерно-ансамблевої музики

і появу блискучих ансамблів концертного типу, в яких на перший план виходить соліст, акцентується віртуозне виділення першої партії, тоді як функція інших зводиться до елементарного супроводу. Це призводило до утворення камерних ансамблів концертуючого типу, в яких, окрім віртуозності, відбувалася глибока робота над змістом і виразними якостями камерно-інструментального стилю. Інша тенденція полягає в симфонізації змісту камерного ансамблю, у втіленні філософсько-узагальнених концепцій, тяжінні до сфери інтелектуального камерного письма.

Тож виникнення і стабілізація жанру кларнетового квінтету стала запорукою композиторських і виконавських новацій, пошуку принципів взаємодії інструментів у сумісному звучанні неоднорідних тембрів, виведення на перший план кларнета як творчого лідера камерно-ансамблевого музикування.

РОЗДІЛ 2

КЛАСИКО-РОМАНТИЧНИЙ ПЕРІОД РОЗВИТКУ КЛАРНЕТОВОГО КВІНТЕТУ

У даному розділі ми акцентуємо увагу на періоді, який тривав від моменту виникнення перших зразків жанру і зазнав розквіту жанру у творчості провідних європейських композиторів кінця XVIII–XIX століть. Стилiстично цей період охоплює епоху класицизму (кінець XVIII століття), раннього романтизму (перша третина XIX століття) і пізнього романтизму (1890-ті роки). Ранні зразки жанру кларнетового квінтету зараз є загубленими, тож відлік ми починаємо від квінтету В. А. Моцарта.

Аналіз вершинних досягнень розвитку даного жанру у творчості композиторів кінця XVIII–XIX століть надав можливість виявити його інваріантні ознаки, охарактеризувати два напрями розвитку кларнетового квінтету залежно від трактування партії кларнета, зазначити місце творів, написаних у даному жанрі, у спадщині того чи іншого композитора, вказати на роль відомих виконавців-кларнетистів у появі цих творів та на зв'язок партії кларнета із конструктивними особливостями інструмента, що протягом досліджуваного періоду зазнали суттєвих змін.

Аналізовані в даному розділі кларнетові квінтети В. А. Моцарта, К. М. фон Вебера та Й. Брамса є вершинними досягненнями розвитку жанру, що визначили напрями розвитку кларнетових квінтетів у подальші часи і на які орієнтувалися композитори XX століття.

2.1 Ранній класицизм. Творчість музикантів мангаймської капели

Поява кларнета як музичного інструмента академічного спрямування сталася доволі пізно, вже у XVIII столітті. Популярність кларнета, стрімке поширення європейськими країнами і поступове введення у передкласичні інструментальні капели посприяли тому, що кларнет увійшов у склад

класичного оркестру і затвердився у ньому як інструмент парного складу групи дерев'яних духових. Паралельно розвивалося сольо-ансамблеве виконавство, у якому кларнет здобув статус мелодичного інструмента, спроможного до віртуозної гри. Кларнетове виконавство середини і другої половини XVIII століття має досліджуватися у контексті формування жанрової системи інструментальної музики того часу, спрямованої до класицистичних проявів. В оркестровій грі за участі кларнета це проявилось передусім у жанрі класичної симфонії.

У сольному виконавстві слід вказати на кларнетові концерти для соліста з оркестром, що відносяться до жанру сольного інструментального концерту. Камерно-ансамблеве музикування за участі кларнета протягом другої половини XVIII століття зазнало не менш яскравих проявів, а в його надрах, залежно від кількості учасників, тривала стабілізація складів і формування жанрів (тріо, квартет, квінтет та ін.), у яких кларнет комбінувався з різноманітними духовими, струнними та клавішними інструментами.

Про кларнет у класичному оркестрі та в класичній симфонії, а також про кларнетові концерти другої половини XVIII століття написано окремі наукові праці [9; 25; 19; 54 та ін.], тоді як тогочасні жанри камерно-інструментальної музики за участі кларнета є недостатньо дослідженими. Зокрема, маловідомими залишаються процеси становлення квінтету за участі кларнета і струнних інструментів як одного з жанрів камерно-інструментальної музики з усталеним ансамблем виконавців. Першим твором для цього складу вважається кларнетовий квінтет В. А. Моцарта (1789) і це означає, що розвиток жанру почався з вершинного досягнення. Відсутність підготовчої стадії суперечить об'єктивній логіці розвитку будь-якого явища мистецтва, тож виникає потреба з'ясувати, яким чином поява цього жанру була підготовлена.

У середині та другій половині XVIII століття існували три центри розвитку кларнетового камерно-ансамблевого виконавства, які посприяли формуванню жанру квінтету за участі кларнета і струнних інструментів.

Такими центрами були Мангайм, Париж і Відень [104]. Кожен з них мав важливий вплив на композиторську майстерність В. А. Моцарта – автора першого класично досконалого кларнетового квінтету. Однак найбільшу роль у становленні творчої особистості Моцарта та формуванні індивідуального композиторського стилю відіграв *мангаймський придворний оркестр*.

Як відомо, Моцарт чотири рази відвідував німецьке місто Мангайм, яке було столицею Пфальцського курфюршества: у 1763 році – як вундеркінд, і далі у 1777, 1778 і 1790 роках. Найбільші враження від гри «армії генералів» (саме так, подорожуючи країнами центральної та західної Європи, назвав мангаймську капелу відомий британський музикант і педагог Чарльз Бьорні [10, с. 49]), що позначилися на його творчості і композиторському стилі, Моцарт отримав у 1777 році. У той час мангаймський оркестр був укомплектований виконавцями-віртуозами, кожен з яких практикувався у komponуванні музики для свого інструмента, унаслідок чого в Мангаймі отримали розвиток жанри концертної симфонії, сольного інструментального концерту та камерної музики.

Завдяки виконавським новаціям, оновленню інтонаційних основ тематизму та новим підходам до трактування музичної форми, музикантам мангаймського оркестру вдалося створити підґрунтя для появи класичної симфонії. У розвитку камерно-інструментального виконавства тривав пошук оптимального звукового балансу інструментів, на яких грали музиканти-віртуози, що призвело до формування усталених виконавських складів. Унаслідок цих процесів була підготовлена поява квінтету для кларнета і струнних, і саме в творчості Моцарта, який перейняв естафету від мангаймців, цей жанр сягнув першого досконалого прояву.

Мангаймський оркестр, за словами Ч. Бьорні, мав «більше солістів і прекрасних композиторів, ніж будь-який інший оркестр Європи» [10, с. 49]. Загальноєвропейське визнання оркестру було зумовлене безкорисним меценатством курфюрста Карла Теодора, який усіляко підтримував творчі

подорожі і виступи своєї капели, багатонаціональним складом оркестру, який складався з музикантів різних національних шкіл, і високим соціально-економічним положенням музикантів, комфортними умовами для творчого розвитку і зростання [122].

Оркестр пройшов шлях від мультіінструменталізму, коли валторністи суміщали свої прямі обов'язки із грою на скрипках, до суттєвого розширення складу капели, збільшення кількості скрипок, виокремлення груп інструментів (наприклад, виділення флейт з розширеної групи гобоїв), формування парного складу оркестру. Відмова від мультіінструменталізму та новаційні підходи до комплектування інструментального складу сприяли підвищенню вимог до музикантів і якісному зростанню їхнього виконавського рівня.

Курфюрст Карл Теодор, який і сам був гарним музикантом-ансамблістом, усіляко підтримував і намагався фінансувати зарубіжні гастрольні поїздки провідних солістів свого оркестру. «По завершенню усіх свят і карнавалів, окремі оркестранти з дозволу курфюрста відправлялися в турне до Парижа, Лондона та італійських міст. Їхні успішні виступи не лише приносили славу майгаймському оркестру, а й у значній мірі сприяли популяризації інструментальної музики, яка звучала при дворі Карла Теодора, оскільки основу репертуару складали твори учасників оркестру. Творчі знахідки, які відкривалися через пошук нових виразних засобів оркестрової гри, ставали відомими широкій музичній аудиторії» [27, с. 112].

Музикантам мангаймської капели належить суттєва роль у розширенні європейської популярності кларнета як оркестрового і сольо-ансамблевого інструмента. Мангаймська капела однією з перших у Європі впровадила кларнети у свій склад на постійній основі. Керівник мангаймської капели Ян Стамиць мав можливість оцінити виконавсько-виразові можливості цього інструмента під час своїх гастролей у Парижі в сезон 1754/1755 років. Він виступав у Духовних концертах як диригент оркестру *La Poupinière*, у складі якого від кінця 1740-х років були кларнети. У 1755 році він вперше включив

кларнети у партитури своїх нових симфоній, які теж прозвучали на паризьких концертах [116]. Кларнетові партії в цих симфоніях виконували кларнетисти оркестру La Pouplinière Симон Флигер і Гаспар Прокш (останній приїхав у Францію з Мангайма). Оскільки мангаймська капела в той час не мала власних кларнетистів, які могли працювати на постійній основі, дослідники вважають, що саме для Гаспара Прокша, якого називали першим віртуозом Парижа, Я. Стамиць написав свій В-dur'ний концерт для кларнета з оркестром.

Повернувшись у вересні 1755 року з Парижа в Мангайм, Стамиць вирішив поповнити склад капели штатними кларнетистами, однак перші виконавці-кларнетисти поступили на службу в сезон 1757/1758 років, за часів капельмейстерства К. Каннабіха, після передчасної смерті 40-річного Стамиця (помер 27 березня 1757 року). Ними стали німець Йоганнес Гампель і чех Михаель Квалленберг.

Упродовж наступних двадцяти років (1758–1778), у період найвищого розквіту капели, в її складі одночасно перебувало від двох до чотирьох кларнетистів, що дозволяло формувати парний склад. За відомостями Б. Пелькер, усього за цей час в капелі було п'ять штатних кларнетистів. Перша пара працювала від 1757 року: *Йоганнес Гампель* – протягом 1757/1758–1762 років, *Михаель Квалленберг* – протягом 1757/1758–1764 та 1769–1778 років. У 1763 році на зміну Йоганну Гампелю в капелу був прийнятий *Тадеуш Гампель* (працював у 1763–1777 роках). У 1765 році на зміну Михаелю Квалленбергу в капелу прийшов кларнетист-віртуоз *Якоб Тауш* (працював у 1765–1778 роках). У 1769 році штат кларнетистів поповнив музикантський учень *Франц Вільгельм Тауш* (нар. 1762, перебував у капелі протягом 1769–1778 років) [104, с. 326–327].

У виняткових випадках в обов'язки мангаймських кларнетистів входило, у разі потреби, грати на гобоях, а Т. Гампель грав на кларнеті й альті. Інструменти були технічно недосконалими. Перші кларнетисти грали на

триклапанних кларнетах, однак вже до 1778 року в капелі з'явилися п'ятиклапанні інструменти.

Подальший розвиток майгаймської капели було раптово припинено. У 1778 році, на самому злеті європейської слави, капелу було розформовано у зв'язку з об'єднанням Пфальцського і Баварського курфюршеств та перенесенням столиці в Мюнхен, куди переїхав двір Карла Теодора. Баварський двір із центром у Мюнхені мав власний придворний оркестр, куди вдалося влаштуватися частині мангаймських музикантів. Зокрема, в мюнхенському (баварському) придворному оркестрі продовжив свою творчу кар'єру один з мангаймських кларнетистів – 16-річний вихованець мангаймської капели Ф. Тауш, який з часом став відомим кларнетистом-віртуозом.

За часів існування мангаймської капели усі її кларнетисти були виконавцями надзвичайно високого рівня, тому в Мангаймі, крім симфонічної музики, активно розвивався жанр сольного інструментального концерту для кларнета з оркестром і камерна музика за участі кларнета.

Традицію створення *концертів для кларнета з оркестром* у мангаймській капелі започаткував *Я. Стамиць* у 1756–1757 роках, далі до цього жанру звертались:

- *К. Стамиць* – син Я. Стамиця, автор 11 кларнетових концертів, написаних для видатного кларнетиста-віртуоза чеського походження Й. Беера, і двох подвійних концертів для кларнета і скрипки, для кларнета і фагота;

- *Ф. Тауш* – вихованець майгаймської школи, син кларнетиста мангаймського оркестру Я. Тауша, автор чотирьох кларнетових концертів і двох подвійних концертів для двох кларнетів;

- *А. Диммлер* – валторніст мангаймського оркестру, написав кларнетовий концерт для свого сина Ф. Диммлера, кларнетиста мюнхенської капели;

– інші мангаймці (В. Пихль, А. Филс, А. Рьосслер та ін.), кларнетові концерти яких не збереглися [5].

У кларнетових концертах майгаймських авторів солісту надавалася можливість продемонструвати майстерність віртуозної гри на своєму інструменті, розкрити технічні можливості кларнета, підкреслити тембральну колористику на різних ділянках діапазону, показати глибину динамічних контрастів, виразність кантиленного співу тощо. Виконавські можливості соліста яскраво вирізнялися у постійних протиставленнях сольної партії та оркестру.

Попри пріоритет технічної складової партії кларнета, у концертах мангаймців розкрито виразові можливості інструмента, його здатність відобразити зміст та образно-емоційний стан твору. У рухливих, віртуозних побудовах кларнет неначе змагається з оркестром, у ліричних – постає як співаючий інструмент і виразний учасник концертного діалогу. Композитори усіяко підкреслювали специфічний тембр інструмента, щоб він не зливався зі звучанням оркестру.

У жанрах *камерної музики* відбувалися процеси формування оптимальних виконавських складів зі збалансованим звучанням ансамблю інструментів. Оскільки кларнет був одним з інструментів цього ансамблю, головним завданням виконавця-кларнетиста ставала взаємодія з іншими музикантами. Доволі часто ними були виконавці на струнно-смичкових інструментах – скрипалі, альтисти та віолончелісти.

Комбінацію струнних і духових у виконавському складі камерного ансамблю можна пояснити взаємозамінністю інструментів:

- 1) кларнету можна було доручити партію першої скрипки;
- 2) партію кларнета могли грати флейта чи гобой.

У поєднанні інструментів камерного ансамблю за участі кларнета і струнних спостерігалися дві тенденції:

- 1) рівноправність усіх виконавців;

2) виведення на перший план кларнетової партії, яка виділяється тембрально, та суттєве її ускладнення.

Переважну більшість таких ансамблів складали *тріо* для кларнета, скрипки і віолончелі та *квартети* для кларнета, скрипки, альту і віолончелі (К. Стамиць). Траплялися також *секстети* і *септети* із доданням двох валторн (Ф. Тауш) і, як варіант виконавського складу, виникли *квінтети* для кларнета, двох скрипок, альту і віолончелі (К. Стамиць) [104].

Поєднання кларнета зі струнними у квінтеті виводить виконавців на інший, більш складний рівень співвідношення. Замінити першу скрипку на кларнет вже неможливо, оскільки кожен з інструментів має власну партію, а струнний квартет фактично є інструментальною капелою в мініатюрі, що спонукає до посилення його додатковими музикантами. У такому випадку можна виділити партію кларнета, збагатити її концертно-віртуозними рисами сольного виконавства, що не є характерним для камерно-інструментальної музики, і протиставити струнним інструментам. Осмислення усіх вказаних додаткових можливостей потребувало часу і зрілості мислення, тому поява кларнетових квінтетів у творчому доробку і репертуарі мангаймців, на відміну від квартетів і тріо, була майже винятковим явищем. Пошук нових підходів до трактування кларнетового квінтету як одного з жанрів камерної музики завершився у творчості В. А. Моцарта.

Тож роль мангаймської капели у розвитку кларнетового виконавства в оркестровому та сольному-ансамблевому напрямках була надзвичайно важливою. Затвердження кларнета як одного з оркестрових інструментів вплинуло на формування класичного складу оркестру, що стало одним із чинників появи класичної симфонії. Розвиток сольного виконавства спричинив появу великої кількості творів у жанрі сольного інструментального концерту для кларнета з оркестром. Введення кларнета у камерно-ансамблеве музикування і пошук оптимальних виконавських складів призвели до появи і кристалізації жанру квінтету для кларнета і струнних інструментів. Лінія розвитку жанрів кларнетового концерту і

кларнетового квінтету одержала свого найвищого прояву у творчості В. А. Моцарта.

2.2 Кларнетовий квінтет «Stadler» В. А. Моцарта – вершинне досягнення жанру в музиці доби класицизму

В. А. Моцарта справедливо вважають одним зі спадкоємців традицій мангаймської школи. Поза впливом мангаймців, в тому числі у використанні кларнетів в оркестровому та сольо-ансамблевому письмі, творчість Моцарта поза сумнівами мала б інший шлях розвитку та, ймовірно, інакші стильові прояви.

Хоча вперше про кларнети у складі інструментальної капели Моцарт дізнався у Лондоні (1764), де слухав оркестр Й. Х. Баха (композитор ввів їх у партитуру своєї опери «Оріон», 1763), однак застосовувати їх в оркестрі розпочав після відвідування Мангайма й ознайомлення з грою мангаймських кларнетистів.

Відомо, що після знайомства з мангаймською капелою та її кларнетистами, вперше почувши повноцінне звучання оркестру з кларнетами, Моцарт, із захопленням описавши батькові свої враження («Ах, якби тільки тут були кларнети! Ви не уявляєте, який прекрасний ефект дає в симфонії поєднання флейт, гобоїв і кларнетів» [1]), почав цілеспрямовано застосовувати цей інструмент у власній творчості. Після «Міланського дивертисменту» (1771) Моцарт увів пару кларнетів у партитуру Паризької симфонії D-dur (1778), написану і виконану у французькій столиці, куди Моцарт приїхав після чергового відвідування Мангайма. В обох цих творах кларнет ще не мав функцій соліста і був застосований як оркестровий інструмент. Після Паризької симфонії Моцарт писав партії кларнетів залежно від рівня навченості і виконавської майстерності кларнетистів тієї чи іншої капели, для якої були призначені його твори, оскільки партії кларнетів мають різний рівень складності. Враховуючи, що кларнет остаточно затвердився в

європейських оркестрах не раніше 1790-х років, партитури багатьох моцартівських симфонічних творів не мають кларнетових партій.

Поряд із розумінням кларнета як оркестрового інструмента, Моцарт поступово відкривав для себе сольні можливості кларнета і цьому процесові великою мірою посприяли виконавці. У Парижі композитор захопився грою кларнетиста-віртуоза Й. Беера, виконавця сольних партій у кларнетових концертах мангаймського композитора К. Стамиця, а в Мюнхені його вразила гра кларнетиста-віртуоза Ф. Тауша, який пройшов школу мангаймського оркестру. Однак свого виконавця-однотумця, який надихнув на створення сольного-ансамблевого і концертного репертуару для кларнета, Моцарт знайшов у Відні. Ним став знаменитий австрійський кларнетист-віртуоз Антон Штадлер (1753–1812). У творчому союзі з цим видатним виконавцем Моцарт написав кларнетовий квінтет (1789) і кларнетовий концерт (1791).

В обох цих творах, позначених печаткою авторської індивідуальності, було узагальнено і виведено на новий рівень традиції і досягнення мангаймського оркестру, які свого часу остаточно спрямували музичне мислення Моцарта у бік класицизму. На спадковість традицій, що тягнуться від композиторів-мангаймців, вказує творчий інтерес Моцарта до камерної музики за участі кларнета. Звернення до жанру кларнетового квінтету свідчить про остаточне затвердження кристалізованого творчими пошуками музикантів мангаймської капели виконавського складу, піднесеного до рівня жанрових ознак.

Кларнетовий квінтет A-dur (K 581) Моцарт писав у Відні і завершив його 29 вересня 1789 року. На прем'єрному виконанні 22 грудня 1789 року, організованому на допомогу фонду віденських музикантів-пенсіонерів, квінтет було виконано між частинами кантати «Il natale d'Apollo» італійського композитора Вінченцо Ригіні. Партію кларнета грав Антон Штадлер, якому цей камерно-інструментальний твір було присвячено і для якого Моцарт пізніше написав свій концерт A-dur для кларнета з оркестром

(К 622). В одному зі своїх листів Моцарт назвав свій квінтет Штадлер-квінтетом і ця назва з часом закріпилася за даним твором. У той час А. Штадлер обіймав високодохідну посаду кларнетиста віденської придворної капели, тоді як Моцарт був вільним художником і не мав постійного оплачуваного місця праці.

Квінтет було написано для басетгорна (басет-кларнета) in A – інструмента кларнетового сімейства із розширеним вниз діапазоном, яким віртуозно володів А. Штадлер. Цей інструмент був дуже популярним на рубежі XVIII–XIX століть, коли тривало технічне вдосконалення конструкції і звучання самого кларнета (детальніше про це див. у розділі 1). Басетгорн Штадлера, який також називають басет-кларнетом, було виготовлено віденським придворним майстром Теодором Лотцем до початку 1788 року і вже 20 лютого 1788 року А. Штадлер грав на ньому у Віденському міському театрі [67].

За описом видання «Journal des Luxus und der Moden» (1801) можна зрозуміти принципи вдосконалення механіки цього інструмента. До п'ятиклапанного кларнета були додані клапани під великим пальцем правої руки, що дозволило розширити улюблений Штадлером нижній регістр діапазону і видобувати звуки Es, D, Des і C малої октави. Такі клапани зараз наявні тільки в конструкції інструментів сімейства низьких кларнетів [85].

Гравюра із зображенням цього інструмента, що мав загнутий вгору розтруб, була знайдена в друкованих програмах концертів, які Штадлер грав у 1794 році в Ризі (див. рис. 2.2).

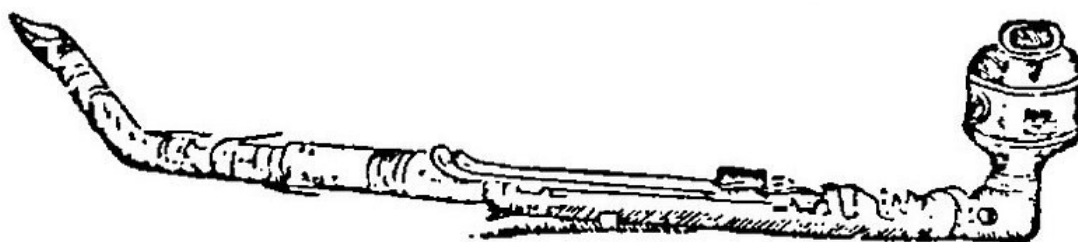


Рис. 2.2. Басетгорн А. Штадлера (1794)

Зараз квінтет Моцарта виконують переважно на кларнетах *in A*, які мають своєрідний тембр – матовий, в низькому регістрі глуховатий, в середньому – дивовижно схожий на людський голос, який щось розкажує чи жаліється. Басетгорн, що вийшов з ужитку на початку XIX століття, використовуються лише прихильниками історично інформованого виконавства.

За відзивами сучасників, інструмент Штадлера-виконавця мав м'який і наспівний тон. Це врахував Моцарт, й тому головною ознакою його кларнетового квінтету став наспівний, кантабільний стиль музичного висловлювання. Образність та музичний стрій кожної частини чотиричастинного циклу пронизують спокій та внутрішня гармонія. Кларнет як учасник ансамблю має рівні права з інструментами струнної групи і виділяється з загального звучання своїм вишуканим тембром, який гармонійно поєднується з різними за регістром голосами струнного квартету, виразно зливаючись із ними, і яскраво протиставляється у кульмінаційних побудовах.

Так, початкова тема I частини (*Allegro*) виконується струнними інструментами і за характером руху більше нагадує тему повільного *Adagio*, ніж рухливого сонатного *Allegro* (див. приклад 1 у Додатку А). Активізація уповільненого руху трапляється завдяки втручання партії кларнета із колоратурними висхідними та низхідними пасажами (т. 7). Саме в такий спосіб кларнет заявляє про свою провідну роль в інструментальному ансамблі. Під час повторення теми у другому реченні початкового періоду знову відбувається таке саме втручання кларнетової партії, але тепер воно є продовженням, оскільки відбувається перехід у розвиткові побудову, де пасажні репліки кларнета то імітаційно протиставляються струнним, то об'єднуються із ними у терцієвому дублюванні. У відвертій і пристрасній темі побічної партії (*E-dur*) кларнет знову не вступає від початку музичного викладу і повторює мелодію за струнними під час перевикладу або другого проведення теми, звучання якої забарвлюється у мінорний колорит за

рахунок переінтонування в однойменній тональності (e-moll, пр. 2). В кінці теми побічної партії відбувається втручання мелодичних побудов віртуозного характеру, які рівномірно розподіляються між партіями кларнета і першої скрипки. У розробці I частини, побудованій на мотивному розвитку інтонацій першої теми експозиції, партія кларнета виходить на перший план, тому що їй доручається виконання теми, а струнні повторюють у різноманітних комбінаціях мотив колоратури, яким кларнет розпочав свою гру на початку частини. У репризі початковий тематичний і тембровий баланс відновлюється і кларнет знов повсюди слідує за струнними.

Особливості сонатної форми першої частини кларнетового квінтету В. А. Моцарта віддзеркалюють зрілу стадію віденського музичного класицизму, головні ознаки якої полягають у перевазі змістовності над зображальністю, у цілісності музичної форми і динамічній насиченості окремих розділів, у розумінні концептуальної глибини художніх завдань та ін.

II частина (*Larghetto*) є ліричним центром усього циклу. Кларнет трактовано як мелодичний інструмент, що співає без тексту (пр. 3). Наспівний характер мають також партії інструментів струнної групи і ми не можемо казати, що кларнет у даному ансамблі є провідним. Партії кларнета і першої скрипки взаємодіють за принципом контрапунктування, постійно утворюючи виразні і наспівні мелодичні дуети. Решта інструментів струнної групи об'єднується для створення гармонічного фону.

У III частині (*Menuetto*) кларнет знову не має яскраво виражених функцій соліста. Він слідує за струнними (пр. 4) і лише в окремих побудовах першим розпочинає виклад мелодичного матеріалу (пр. 5). Пасажі кларнета збагачують фактуру загального інструментального ансамблю. Іноді Моцарт протиставляє їх звучанню струнного квартету.

Фінал квінтету (*Allegretto con variazioni*) написано у формі варіацій. Якщо у проведенні початкової теми (пр. 6) партія кларнета додається до струнних, які починають виклад, то у варіаціях кларнет виходить на перший

план, розробляючи інтонації теми у всіляких пасажах, а його партія протиставляється квартету струнних. Зазначене трапляється у першій варіації (пр. 7), тоді як у другій тематичну ініціативу бере партія першої скрипки, а кларнет доповнює її звучання виразними пасажами. У третій варіації, яка викладається в однойменному мінорі (a-moll), ініціативі знову на боці струнних, а кларнету доручаються гармонічні тони у низькому регістрі діапазону. Четверта варіація, у якій повертається мажорна тональність, стає в даній частині квінтесенцією віртуозності кларнетової партії (пр. 8). П'ята варіація за характером викладу нагадує образність II частини, тут кларнет має соло і знову дістає трактування як мелодичний інструмент, ліричну експресію якого відчув і майстерно підкреслив В. А. Моцарт. Остання, шоста варіація є поверненням до образності теми варіацій та узагальненням змісту усієї фінальної частини квінтету, де кларнет має рівні права з інструментами струнного квартету.

Виходячи з трактування партії кларнета у контексті образного строю кожної частини квінтету, можна зробити висновок про те, що в своєму квінтеті Моцарт уявляв кларнет не провідним концертуєчим інструментом, хоча його партія для музичної культури того часу є надзвичайно віртуозною, а першим інструментом серед рівноправних [1]. В комбінації однорідних тембрів, якими є струнний квартет, кларнет сприймається як «чужий гість із власним світом почуттів і власною манерою висловлювання» [1, с. 256], а сам квінтет є бесідою рівноправних учасників, без відчутних змін загального тембрового чи драматургічного балансу на користь тієї чи іншої партії, зокрема партії кларнета.

Протягом майже всього XIX століття, аж до появи сі-мінорного квінтету Й. Брамса (1891), у кларнетових квінтелях переважатиме протилежна тенденція трактування партії кларнета як соліста, із протиставленням партії кларнета струнному квартету та очевидним порушенням рівноправності тембрового балансу між духовим і струнними інструментами. Яскравим прикладом цієї тенденції стане кларнетовий

квінтет В-dur К. М. фон Вебера. Дослідник творчості Моцарта А. Ейнштейн зазначив різницю між «величною простотою у Моцарта і виставленою напоказ віртуозністю у Вебера» у кларнетових опусах обох цих композиторів [66, с. 274].

У створенні ефекту тембрової злагодженості важливу роль відіграє стрій кларнета. Квінтет Моцарта (як і квінтет Брамса) написано в дієзних тональностях і призначено для виконання на кларнеті in A, тембр якого має інакші характеристики, ніж кларнет in B, що за традицією застосовується для яскравого, блискучого виконання і для якого написано квінтет Вебера із трактуванням партії кларнета в характері віртуозної каденції (про це йтиметься в наступному підрозділі дисертації). Тембр кларнета in A є більш матовим. Тембральна різниця між двома різновидами кларнета була відчутною на старовинних інструментах, проте зараз вона є майже непомітною.

Моцарт, пишучи партію кларнета для свого квінтету, у найменшій мірі розраховував на зовнішні ефекти і намагався передати образність і внутрішній світ музики більш узагальнено, без надмірної бравурності і блиску.

Якщо порівнювати партію кларнета в квінтеті Моцарта з ансамблевими творами ранньокласичного етапу, написаними музикантами мангаймського оркестру, слід вказати на новітні риси кларнетизму, піднесення кларнета до рівня універсального інструмента, здатного до ансамблевої комунікації з інструментами інших сімейств і груп, до втілення через музичну інтонацію узагальненого змісту. Ключовими чинниками у процесі їх появи стало вдосконалення технічної конструкції кларнета, яка відбувалася протягом усієї другої половини XVIII століття, та творчий зв'язок композитора із виконавцем, в особі якого бажано було знайти не лише майстерного музиканта, а й колегу-одномумця. У випадку із Моцартом такою особою став віденський кларнетист А. Штадлер, якого композитор цінував як друга і великого музиканта. Штадлер працював над технічним удосконаленням

свого інструмента і виділявся з-поміж інших придворних кларнетистів власною манерою гри, що надзвичайно імпонувала Моцарту і була близька його розумінню творчого процесу і класичного канону.

Творчий зв'язок «композитор-виконавець» при створенні сольного-ансамблевого кларнетового репертуару, у тому числі кларнетових квінтетів, існував і був актуальним протягом XVIII – XIX століть. На створення нових опусів композиторів надихало мистецтво конкретних музикантів-виконавців: для К. Станиця це був Й. Беер, для В. А. Моцарта – А. Штадлер, для К. М. фон Вебера і Дж. Меєрбера – Г. Берман, для Г. Шпора, який не писав кларнетових квінтетів, але писав концерти, – Й. Гермштедт, пізніше для Й. Брамса – Р. Мюльфельд. Видатні кларнетисти під впливом композиторської творчості своїх колег доволі часто самі ставали композиторами і писали різножанрові сольні-ансамблеві твори для свого інструмента, у тому числі кларнетові квінтети (наприклад, Г. Берман).

2.3 Риси класицистичної естетики в кларнетовому квінтеті

Антоніна Рейха оп. 89

Антонін Рейха (1779 – 1836) є чесько-французьким композитором, музичним теоретиком і педагогом, одним з представників музичного класицизму. Народився в один рік з Л. Бетховеном і товаришував з ним, переїхавши з баварського міста Валлерштайн у Бонн в 1785 році – вони разом вивчали композицію у К. Г. Нефе, навчалися в Боннському університеті і грали в оркестрі боннського курфюрста (Рейха на флейті, Бетховен на альті). А. Рейха кілька років прожив у Відні (1801 – 1803) і застав там період розвиненого класицизму. Від 1808 року він мешкав у Парижі, де отримав місце професора композиції Паризької консерваторії (1817/1818) і став свідком процесів переходу класицизму в романтизм, однак до кінця свого життя залишився вірним традиціям високого класичного мистецтва.

Музика А. Рейхи свого часу була доволі відомою і навіть популярною. Композитор мав велику кількість вчителів (К. Г. Нефе в Бонні, Й.-Г. Альбрехтсбергер, А. Сальєрі та, ймовірно, Й. Гайдн у Відні), друзів та учнів з композиції (А. Адан, Й. Абенгейм, Г. Берліоз, Ф. Лист, Ш. Гуно, Л. Фарранк, С. Франк та ін.), які поширювали його твори та основні положення з теоретичних трактатів, передусім з підручника по теорії композиції «*Cours de composition musicale*», написаного у 1818 році. Інші теоретичні праці А. Рейха, написані й опубліковані ним в Парижі, – «Трактат про мелодію» (1814), «Курс музичної композиції», «Трактат про гармонію» (1819–1824), «Трактат про високу композицію» (1833) – на довгі роки стали основою навчального процесу в консерваторії Парижа та вищих музичних навчальних закладах інших європейських міст і спричинили значний вплив на багатьох композиторів ХІХ століття.

Видатний французький композитор-романтик Г. Берліоз залишив спогади про те, що «Рейха викладав контрапункт з чудовою ясністю і за короткий час навчив його багато чому в небагатьох словах, був досить критично налаштований і вільнодумний у питаннях мистецтва. Але Рейха-композитор не зміг захопити Берліоза, який вважав його твори перевантаженими технічними хитрощами, за рідкісними винятками – холодними і називав його математиком у музиці» [37, с. 15-16].

Творчість А. Рейхи була проміжною ланкою між композиторами-поліфоністами епохи бароко і композиторами наступних століть. Вона увібрала основні постулати мислення бароко, класицизму, романтизму і багато в чому передбачила майбутнє музичної мови ХХ століття. Композитор написав значну кількість творів у різних жанрах – це опери «Арджена, королева Гренади» (1805), «Каліостро» (1810), «Наталія» (1816), «Сафо» (1822) та ін., 2 симфонії, увертюра «Італійські сцени», сольні інструментальні концерти, 24 квінтети для духових (написані на замовлення адміністрації Паризької консерваторії для проведення конкурсів), 20 струнних квартетів, 7 струнних тріо, 12 сонат для скрипки та фортепіано, інші камерні твори, п'єси

та етюди для фортепіано, 36 фортепіанних фуг тощо. Однак його спадщина невдовзі після смерті була забута і відроджується лише тепер.

Талант і творчі здобутки А. Рейхи не витримують порівняння з рівнем обдарованості і видатними досягненнями віденських класиків, однак А. Рейху справедливо називають одним з митців, який зумів узагальнити стару систему мислення в поліфонічній та гомофонно-гармонічній сфері і стати засновником нової системи. А. Рейха був передовим теоретиком і композитором свого часу, він зумів передбачити подальші шляхи розвитку теорії та практики композиції, особливо у сфері поліфонічного мислення. Він був одним з тих, хто започаткував нове розуміння і сприйняття музичного мистецтва на стильовому, жанровому, тематичному, тональному, формотворчому, тембровому та багатьох інших рівнях. Написаний ним великий поліфонічний цикл з 36 фуг (1803) навіть яскравий новатор Л. Бетховен визнав занадто експериментальним для тогочасного музичного мистецтва.

Хоча А. Рейха все життя намагався експериментувати в композиції, загалом його музика, особливо в паризький період творчості, була відносно консервативною. У цьому, як і багато в чому іншому, шлях А. Рейхи був протилежний шляху Л. Бетховена. Творчі експерименти Л. Бетховена згодом ставали сміливішими і впевненішими, тоді як А. Рейха був найбільш радикальним та експериментальним на самому початку свого композиторського шляху. З безлічі нових структурних і виразних можливостей, які він відкрив у віденські роки, він вибрав і залишив лише ті, які вважав найбільш перспективними, і провів решту свого життя, вдосконалюючи їх. Навіть духові квінтети паризького періоду творчості мали своїх попередників у квінтелях для альту і духового квартету, які А. Рейха написав у Відні. У паризькі роки митець обрав вужчий музичний шлях, але пройшов його зі зростаючою впевненістю в собі та зі справжнім натхненням. Для об'єктивної оцінки композиторської творчості А. Рейхи потрібно

усвідомлювати, що вона містить різноманітну спадщину – від сухих педагогічних робіт до яскравих творчих музичних винаходів.

Незважаючи на те, що в історії музики А. Рейха залишився переважно як автор теоретичних праць з композиції, його твори зараз становлять не менший інтерес і останнім часом підлягають відродженню, все активніше виконуються і записуються.

Відомі при житті, після смерті А. Рейха були забуті його віденські струнні квартети, які спричинили вплив на квартети Л. Бетховена і Ф. Шуберта. Комічна опера «Сафо», яку композитор вважав своїм найкращим творінням, провалилася під час прем'єри. Серед творів пізнього періоду найбільш важливе значення мають квінтети для духових інструментів, написані для Паризької консерваторії. В них А. Рейха експериментує із сонатною формою, домагаючись вільного використання у ній до п'яти незалежних тем. Однак і духові квінтети митця незабаром також виявилися забутими, оскільки були написані для натуральних інструментів старовинної конструкції, які незабаром були замінені новими інструментами з більш досконалыми механізмами. Але тепер вони є адаптованими під можливості сучасних духових інструментів і виконуються все частіше.

Кларнетовий квінтет B-dur op. 89 написано в 1820 році, під час роботи А. Рейха в Паризькій консерваторії на посаді професора композиції. У цьому творі композитор виступає як хранитель традицій мистецтва доби класицизму. Він спирається на класичні риси стилістики, формотворення та класичні ознаки музичної мови. Кларнетова партія написана для тринадцятиклапанного кларнета in B.

За структурними ознаками квінтет являє собою класичний сонатно-симфонічний цикл, що складається з чотирьох частин – сонатного Allegro, повільної частини, жанрового менуету та прискореного фіналу. Подібно до циклу класичної симфонії, музика частин квінтету А. Рейха являє собою розкриття образу людини в різних іпостасях її буття. Партія кларнета

органічно вписана в ансамбль і не домінує над іншими інструментами, а є їхнім повноправним партнером.

Перша частина циклу, написана у формі сонатного Allegro, має тональність B-dur і класичний тональний план співвідношення розділів. Разом із тим, А. Рейха експериментує з кількістю тем, які складають експозицію сонатної форми. Головною ознакою експозиції стає багатотемність і розлогість викладу матеріалу, який починається без вступного розділу, одразу з головної партії. Вона має дві теми, які експонуються в основній тональності B-dur. Обидві написано у формі періоду, який є однотональним і замкнутим.

Музичні побудови першої теми головної партії (тт. 1–16) розподілені між партіями струнного квартету і кларнета. Перший елемент теми струнні інструменти виконують в унісон на динаміці *f*. Він відрізняється вольовим і рішучим характером і має висхідну спрямованість музичних інтонацій звуками стійкого тонічного тризвуку. Другий елемент теми, що звучить в партії кларнета, має характер невпевненої відповіді. Він має хроматично змінені звуки, затримання, трелі, його мелодія рухається в низхідному напрямку, а динаміка міняється на *tr* (пр. 9).

Другий елемент отримує розгортання, де починається секвенційний мелодичний рух і відбувається збагачення мінімальної супровідної підтримки впровадженнями першого мотиву в партії віолончелі (тт. 8–9), а також в партіях партія першої скрипки і альту (тт. 10–11). Період не поділяється на речення, тому розгортання призводить до передкаденційних пасажів в партії кларнета, на які припадає кульмінація (тт. 14–15), і каденційного завершення на тоніці (т. 16).

Друга тема головної партії (тт. 17–32), яка є логічним продовженням першої теми, написана у формі періоду, що поділяється на два речення. Вона є більш однорідною в інтонаційному відношенні. Тема розгортається у високому регістрі, її початкова двотактова фраза має тризвуковий ямбічний затакт до витриманого тону, що припадає на сильний час такту і далі

оспівається, та завершується на нестійкому звуці. Наступний музичний матеріал – це секвенційне перевикладення початкового двотакту на іншій висоті (пр. 10). У першому реченні тему виконує перша скрипка (тоді як кларнет акомпанує секстолями), у другому – кларнет, і тут вони показують себе як взаємозамінні інструменти, що відповідає традиціям мангаймської школи, де цей жанр зародився.

Сполучна партія (тт. 33–51) побудована на обох інтонаційних складниках першої теми головної партії, які закріплені за тими самими інструментами, що і під час першої появи. Сполучна партія є нестійкою в плані гармонії і має велику кількість тональних переходів, в тому числі в мінорні тональності, що в кінцевому рахунку призводить до закріплення тональності майбутньої побічної партії (F-dur), яка є другим тональним центром експозиції. Тож композиційна побудова, що утворює сполучну партію, містить модуляцію з B-dur у F-dur.

Побічна партія теж є багатотемною. Це сфера ліричних образів, які втілені у двох взаємодоповнюючих темах. Перша тема побічної партії (тт. 51–70), написана у формі однотонального неподільного періоду з двома доповненнями, характеризується наспівними, пластичними інтонаціями, її особливістю є імітація між партіями першої скрипки і кларнета, де кларнет повторює весь матеріал октавою нижче і на один такт пізніше (тт. 56–61, пр. 11). Друга тема (тт. 70–82) заснована на більш активних інтонаціях і містить характерний для побічної партії класичної сонатної форми динамічний перелом, пов'язаний із короткочасним вторгненням мінорної тональності (тт. 74–76). Партія кларнета приєднується до ансамблю інструментів на паритетних началах.

Заклучна партія (тт. 82–88) являє собою доповнення, де затверджується нова тональність експозиції, а партії кларнета і першої скрипки обмінюються матеріалом (тт. 82–85).

Розробка (тт. 89–125) є короткою і складається з двох хвиль. У першій хвилі виникає новий мало індивідуалізований матеріал із синкопованим

ритмом у партії кларнета, яка неначе відстає на одну вісімку від супровідних голосів струнного квінтету, які об'єднуються в акордові сполуки. Друга хвиля заснована на мотивному розвитку першого елемента першої теми головної партії, який початково звучить у тональності c-moll і набуває загрозливого характеру.

Оскільки розробка є короткотривалою, розвиткові процеси продовжуються в репризі (від т. 126), яка є не просто повторенням експозиційного тематизму з іншим тональним планом, а справжнім вмістилищем значних перетворень. По-перше, відбувається інший розподіл матеріалу по інструментах, де перший активний елемент початкової теми виконують не лише струнні, а й кларнет. По-друге, в партію кларнета вміщено матеріал, який за своєю складністю нагадує каденцію з сольного інструментального концерту і має дві музично-текстові редакції (тт. 215–217; 235–237, рис. 2.3), а також моменти одноосібного віртуозного виконання.



Рис. 2.3. А. Рейха. Кларнетовий квінтет оп. 89, фрагмент I частини

По-третє, масштаби репризи є збільшеними за рахунок розширення масштабів партій. Тут А. Рейха слідує принципам бетховенських реприз, які включали коду як другу розробку. На кларнет припадає більше навантаження, ніж в експозиції та розробці першої частини.

Друга частина квінтету (Andante), написана в тональності субдомінанти (Es-dur), є ліричним центром усього циклу. Музична драматургія побудована на взаємодії двох наспівних тем. Солістом є кларнет, лише іноді, в моменти перевикладення тематичного матеріалу, він передає сольні функції першій скрипці і починає грати супровідні фігурації.

Перша тема (тт. 1–8) має розвинену мелодичну лінію, що складається з фігураційного оспівування тоніки (т. 1) рухів тонами тонічного тризвуку (т. 2), акорду дисонуючої домінанти (тт. 3–4), до яких додається мелодична секвенція з квартовими, квінтовими і секстовими висхідними рухами від домінантового тону, що має акцентну трель (тт. 5–7), та каденційне завершення (7–8). У такий спосіб утворюється однотональний період, що не поділяється на речення (пр. 12).

Перед появою другої теми виникає коротка п'ятитактова зв'язка розвитку характеру (тт. 9–13), яка не має яскраво вираженого тематичного матеріалу.

Друга тема (тт. 14–21) продовжує і поглиблює лінію ліричних образів, намічену на початку частини. Її поетизована мелодія, що розгортається у другій октаві, заснована на комбінації низхідного поступеневого руху і виразних висхідних октавних і секстових стрибків (пр. 13). Друга тема написана у формі періоду, що поділяється на два речення повторної будови. У першому реченні до теми, яку проспівує кларнет, додається контрапункт у вигляді фігурації в партії другої скрипки. У другому реченні цей контрапункт переміщується в партію кларнета, тоді як тему виконує перша скрипка. Початкова тональність не міняється.

Наступна побудова (тт. 22–45) є розвитковою і в процесі розвитку в партії кларнета виникає виразна мінорна тема (тт. 29–32, тональність c-moll), яка нагадує тему похоронного маршу з Третьої симфонії Л. Бетховена і привносить похмуре звучання у лірику другої частини.

У синтетичній репризі (від т. 46) поєднується матеріал початкового і розвитку розділів другої частини. Він викладається не послідовно,

відбувається чергування у довільному порядку. В кінці репризи виникає чотириголосна імітація на матеріалі першої теми (перша скрипка – друга скрипка – віолончель – кларнет, тт. 81-85), яка переростає у п'ятитактову сольну каденцію кларнета (тт. 86-90, рис. 2.4).



Рис. 2.4. А. Рейха. Кларнетовий квінтет оп. 89, каденція II частини

Третя частина квінтету – Менует (Allegro, тональність В-dur), написана в складній тричастинній формі з тріо та точно повтореною репризою da capo. Основне виконавське навантаження припадає на партію кларнета і першої скрипки.

Тема менуету починається з інтонаційного ядра, з яким слідує розгортання. Ядро являє собою ламану послідовність чотирьох тонів, що входять у склад тонічного тризвуку. Кожен з них витриманий на цілий такт. Розгортання засноване на принципі димінуції, з подрібненням ритміки до вісімок і появою низхідного гамоподібного руху. У першому реченні тему виконує кларнет, у другому – перша скрипка. Загалом утворюється однотональний симетричний період (тт. 1-16, пр. 14). Характер музики відповідає жанровій основі, відтворюючи звучання простого і невимушеного побутового танцю.

Середина і реприза початкової простої тричастинної форми (тт. 17-46) засновані відповідно на матеріалі розгортання теми, інтонації якого дещо

поестизуються, та повторення теми, де друге речення виконує віолончель. Тож експозиційна побудова є неконтрастною, оскільки вся вона виростає з початкового матеріалу. На завершення експозиції виникає коротке доповнення (тт. 46-59).

Середина-тріо, написана в тональності Es-dur, продовжує лінію образів простонародного сільського танцю. Тема тріо має просту мелодію з висхідною спрямованістю тонами тонічного тризвуку і зворотнім рухом тонами доміанти і каденційним завершенням (тт. 60-67, пр. 15). Вона починається із затакту і протягом усього свого розгортання має повтор того самого тону на сильному часі наступного такту, що створює ефект притоптування під час виконання танцювальних рухів.

На початку середнього розділу тріо залишаються лише три інструменти (тт. 68-71), що наближає цю побудову до музикування народних інструментальних ансамблів. У репризі тема тріо знов звучить у кларнета і дублюється октавою вище в партії першої скрипки (тт. 76-83).

Фінал квінтету (тональність B-dur, Allegretto) написаний у сонатній формі і відрізняється пошвавленим характером з елементами танцювальності, в даному випадку – вальсовості.

Тема головної партії починається в основній тональності. У першому реченні солістом виступає кларнет (тт. 1-8), у другому – перша скрипка. Мелодична лінія розгортається переважно в низхідному напрямку і складається нетривалих з фраз, роз'єднаних паузами, які далі, в другому реченні, будуть заповнені висхідними гамоподібними пасажами в партії кларнета. Після двох коротких фраз слідує велика об'єднуюча чотиритактова мелодична лінія, де виклад теми здобуває узагальнення (пр. 16).

Друге речення (тт. 17-42) є модулюючим у тональність доміанти (F-dur) і суттєво розширеним за рахунок повторення двотактових фраз, які звучать в партії першої скрипки, в партію кларнета та перетіканням викладу в розвиткову побудову з драматизацією образності та переходами в мінорні

тональності (зокрема, в паралельний *g-moll*). Фактично, друге речення виконує функцію сполучної партії сонатної форми.

Побічна партія (тт. 42-102) є багатотемною. Вона починається як чотириголосне фугато на тритактову тему (альт – перша скрипка – друга скрипка – віолончель, тт. 42-53, пр. 17), ядро якої далі створює ритмо-гармонічний фон для другої теми побічної партії (тт. 54-86), що викладається в партії кларнета спочатку в тональності *F-dur*, а далі в однойменній мінорній тональності *f-moll* і, проходячи низку далеких тональностей, повертається у *F-dur*. Третя тема побічної партії (тт. 87-102), написана у формі однотонального періоду, не містить тональних переходів і майже вся одноосібно виконується кларнетом, поєднуючи поступеневий рух з висхідними стрибками на широкі інтервали.

Заклучна партія (від т. 103) заснована на гамоподібних пасажах в партії кларнета і, не завершуючись, плавно перетікає в коротку розробку, засновану на проведеннях теми головної партії в мажорному і мінорному варіантах (тональності *G-dur* і *g-moll*, тт. 111-122).

Реприза сонатної форми (від т. 130) починається раптово, з викладу теми головної партії в початковій тональності, без обов'язкового у таких випадках тривалого домінантового предікту. Матеріал експозиційного розділу повторюється з іншим тональним планом та деякими перетвореннями. Після заключної партії, яка звучить у тональності *B-dur*, знов на нетривалий час виникають інтонації теми головної партії (від т. 246), надаючи формі завершеності.

Партія кларнета написана так, що вона взаємодіє з партією першої скрипки на паритетній основі як новій основного тематизму та, водночас, викладає матеріал розвиткового характеру – мелодичні фігурації, пасажі, під час яких має переходи з регістру в регістр, та ін.

Тож аналіз кларнетового квінтету А. Рейхи ор. 89 виявляє і підтверджує тісний зв'язок композиторського мислення його автора з головними постулатами класицистичної естетики, передусім з бетховенським

типом мислення, що не є випадковим, враховуючи багаторічне спілкування обох митців.

2.4 Кларнетовий квінтет у творчості ранніх романтиків:

жанрово-стильові виміри

До 10-х років XIX століття кларнет, пройшовши великий шлях змін і технічних удосконалень, зайняв своє місце у складі дерев'яної групи тогочасних оркестрових капел, які надалі перетворилися на симфонічні оркестри, і, водночас, завоював достатньо велику популярність у виконавців і композиторів як сольний і сольо-ансамблевий інструмент. В останній якості він був представлений у жанрі квінтету для кларнета і струнних інструментів, який продовжив розвиватися у посткласичний період. Твори для такого складу протягом 1810–1820-х років писали відомі композитори-романтики і кларнетисти-віртуози – К. М. фон Вебер, Дж. Меєрбер, Г. Берман та ін.

2.4.1 Карл Марія фон Вебер

Кларнетовий квінтет у контексті творчої біографії композитора.

Карл Марія фон Вебер (1786 – 1826) – відомий німецький композитор, диригент, піаніст, музичний критик, один із засновників національної оперної школи (поряд із В.А. Моцартом і Л. Бетовеном, авторами «Чарівної флейти» і «Фіделіо»), засновник німецької романтичної опери (разом із Е.Т.А. Гофманом, автором опери «Ундіна»). Був різнобічно обдарованою людиною, мав нетривале, але надзвичайно яскраве життя, насичене різноманітними подіями і творчими подорожами. Літературний хист надав можливість написати автобіографічний роман «Життя музиканта» (незавершений), публікувати критичні статті і рецензії, публічно висловлювати власну позицію (наприклад, проти засилля у Німеччині італійської опери).

Життєвий шлях К. М. фон Вебера був типовим для яскравої творчої особистості рубежу XVIII-XIX століть. Із самого дитинства його оточувала атмосфера театру, яка сприяла розвитку музичної обдарованості, і це дало можливість вже у юному віці визначитися із пріоритетами і вирішити, що подальше життя слід пов'язати із музикою і театром.

Майбутній композитор народився у творчій багатодітній родині театального капельмейстера і співачки. Батьки багато гастролювали і переїжджали з міста в місто. Це не завадило дати обдарованому сину гарну музичну освіту. У кожному місті йому наймали кращих педагогів з фортепіано і композиції. Вчителями були, зокрема, Міхаель Гайдн (у місті Зальцбург) і абат Фоглер (у Відні).

Завдяки тривалим і цілеспрямованим заняттям Вебер вже в юному 10-річному віці оволодіває віртуозною фортепіанною технікою, що надає підстави для організації успішного концертного турне. На той час припадає і перший композиторський досвід. Свою професійну діяльність 17-річний Вебер вирішує пов'язати із театром і за рекомендацією свого вчителя Фоглера починає працювати капельмейстером в оперному театрі міста Бреслава.

Працюючи в оперних театрах, Вебер виявив себе прекрасним диригентом і виступив реформатором музично-театральних традицій. Він змінив розсадку музикантів в оркестрі, розмістивши їх за видами інструментів. Також він впровадив окремі заняття для розучування нових партій і генеральні прогони нових вистав. Нововведення молодого капельмейстера наштовхувалися на непорозуміння з боку досвідчених музикантів, проте Веберу вистачило впевненості і сил, щоб відстояти свою позицію. Впроваджені зміни надалі закріпилися і поширилися по європейських оперних театрах, витиснувши старі традиції.

Робота у Бреславі змусила зробити великі борги, від яких 20-річний композитор втік у концертне турне. Завдяки щасливому випадку він отримав

посаду музичного директора замку Карслруе в герцогстві Вюртемберг і в цей період написав свої симфонії і концертино для труби.

Після Вюртемберга Вебер відправився у наступне концертне турне. Він відвідав Мангейм, Гейдельберг, Дармштадт, Франкфурт, Мюнхен, Берлін та інші німецькі міста. У Франкфурті відбулася прем'єра опери «Сільвана», а в Мюнхені на замовлення короля Баварії Макса Йосипа були написані концертні твори для кларнета з оркестром.

Гастрольне життя закінчилося пропозицією очолити оперний театр у Празі (1813). Відрізок життя, який музикант пов'язав з празьким театром, багато в чому визначив основні риси його подальшої творчої діяльності, сформував смак і композиторський стиль.

Від 1817 року і до кінця життя Вебер обіймає посаду капельмейстера оперного театру в Дрездені. Тогочасна дрезденська королівська опера перебувала під впливом італійських традицій, тому реформаторські ідеї Вебера зіштовхнулися із більш суттєвим опором. Композитор вирішив просувати їх силами талановитих німецьких артистів. Подолавши невдоволення придворних кіл, Вебер зібрав нову трупу і успішно поставив кілька яскравих вистав.

У Дрездені Вебер написав свої кращі опери – «Вільний стрілок», «Евріанта», «Оберон». Вони ознаменували початок нового періоду в розвитку німецької опери і принесли своєму творцю європейську славу.

Нетривалий, але надзвичайно яскравий творчий шлях Вебера підлягає наступній періодизації:

1) 1804 – 1817 рр. – етап становлення творчості, передусім в жанрі опери, робота при різних дворах і театрах (капельмейстерство в оперному театрі Бреслава, служба особистим секретарем герцога Вюртембергського в Штутгарті, керівництво оперним театром у Празі протягом 1813-1816 рр.). Утворення у Дармштадті товариства композиторів «Гармонійне суспільство», зацікавленість німецькою літературою і німецькою музикою (передусім, піснею). Поява сольних інструментальних концертів для духових

інструментів (кларнета, фагота, валторни, 1811 р.), камерно-інструментальних ансамблів, опер («Рюбецаль», «Сільвана», «Абу Гассан»). Публікація перших критичних статей.

2) 1817 – 1826 рр. – зрілий дрезденський період, робота в Королівському оперному театрі Дрездена на посаді диригента і керівника (директора) театру. Боротьба за національну німецьку оперу, проти панування італійських традицій. Період творчого розквіту. Поява кращих інструментальних творів – блискучо-віртуозного «Концертштюка» для фортепіано з оркестром, фортепіанних сонат, циклу «Запрошення до танцю», у якому передбачено появу вальсів Ф. Шопена, та ін.). Поява трьох найвідоміших опер – романтичного зінгшпилю «Вільний стрілок» (1821, Берлін), великої романтичної лицарської опери «Евріанта» (1823, Відень) та зінгшпиля «Оберон» (1826, Лондон).

Усі твори для кларнета, в тому числі кларнетовий квінтет, відносяться до першого періоду творчості Вебера. Вони були написані протягом 1811 – 1816 років (переважна більшість – у 1811 році). Загалом Веберу належать шість крупних творів для кларнета як сольного інструмента, які складають дві великі групи – концертну і камерну. До концертної групи входять твори для кларнета-соло з оркестром – Концертіно Es-dur (op. 26) і два концерти – f-moll (op. 73) та Es-dur (op. 74). Камерну групу утворюють Варіації для кларнета і фортепіано (op. 33), Кларнетовий квінтет зі струнними інструментами (op. 34) і Великий концертний дует для кларнета і фортепіано (op. 48). Усі кларнетові твори було написано саме в такій послідовності: перші чотири – у 1811 році, у тому ж році було розпочато роботу над квінтетом, тоді як Великий концертний дует написано пізніше, протягом 1815 – 1816 років. У 1815 році було завершено і роботу над кларнетовим квінтетом, яка тривала із великими перервами. Тож 1811 рік у творчій біографії композитора можна впевнено називати роком кларнета.

На створення великої кількості технічно складних кларнетових опусів у концертному і камерному жанрах, у тому числі в жанрі кларнетового квінтету,

Вебера надихнуло особисте знайомство із видатним німецьким кларнетистом-віртуозом Генріхом Йозефом Берманом (1784 – 1847), який служив у Баварському придворному оркестрі (м. Мюнхен) на посаді першого кларнетиста. Музиканти Баварської капели були прямим спадкоємцями традицій славнозвісного Мангаймського оркестру, й тому рівень їхньої виконавської майстерності був надзвичайно високим. Подібно тому, як новації та досягнення Мангаймського оркестру свого часу (до 1778 року, коли трапилося злиття з Баварським оркестром) підготували появу віденського класицизму, музиканти Мюнхенської капели на початку ХІХ століття підготували ґрунт для творчих пошуків композиторів доби романтизму, а в його складі перебували талановиті виконавці, в тому числі молодий кларнетист Г. Берман, який ще до приїзду в Мюнхен вчився у кращих кларнетистів старшого покоління Йозефа Бера і Франца Тауша, а Баварській капелі від 1806 року був першим кларнетистом і вже до знайомства з Вебером гастролював багатьма країнами Європи як сольний виконавець.

Зустріч К. М. фон Вебера і Г. Бермана сталася у березні 1811 року і започаткувала нетривале, але надзвичайно плідне творче спілкування, яке розпочалося появою кларнетового Концертіно, написаного спеціально для Г. Бермана, та призвело до появи інших концертних та камерно-ансамблевих творів для кларнета як віртуозного сольного інструмента (двох концертів для кларнета з оркестром та Варіацій для кларнета і фортепіано) та їх виконання під час концертних виступів у гастрольних турах, де Вебер виступав у ролі диригента (у кларнетових концертах) і піаніста (у Варіаціях для кларнета і фортепіано на теми з опери К. М. фон Вебера «Сильвана», написаних у грудні 1811 року Празі під час гастрольного турне). Влітку 1812 року після чергових гастролей музиканти роз'їхалися – Г. Берман повернувся до Мюнхена, а К. М. фон Вебер у пошуках нового місця роботи поїхав у Берлін.

Квінтет для кларнета і струнних теж призначався для Г. Бермана, однак робота над цим твором розтягнулася в часі і кілька разів переривалася.

Етапи роботи можна прослідкувати за записами у щоденнику композитора. Вона почалася 24 вересня 1811 року в Йегенсторфі і вже наступного дня був готовий менует, а за кілька днів – перше *Allegro* в ескізах. Після стрімкого початку написання Квінтету призупинилося і наступні записи про роботу над цим твором трапляються у березні 1812 року та у березні-квітні 1813 року. Тоді ж, у квітні 1813 року, були виконані три перші частини Квінтету, тобто весь написаний на той час матеріал, партію кларнета грав Г. Берман. До роботи над Квінтетом Вебер повернувся у серпні 1815 року. У той час він відвідував Мюнхен і знову мав можливість спілкуватися з Берманом, що спонукало його до створення Великого концертного дуету для кларнета і фортепіано, над яким він працював одночасно із Квінтетом. 25 серпня 1815 року було завершено фінальне Рондо, а разом з ним і весь Квінтет [61, с. 31]. Прем'єра відбулася 26 серпня 1815 року у Мюнхені, кларнетову партію грав Г. Берман.

Квінтет для кларнета і струнних написано в розрахунку на ефектне, блискуче виконання кларнетової партії, яка має виділятися з-поміж інших інструментів як партія соліста. На провідну роль кларнета вказує запис на титульному аркуші рукопису («*Quintetto per il clarinetto principale*»). Унаслідок такого трактування партії одного з інструментів камерного ансамблю Квінтет має яскраво виражені риси концертності. Г. Берман грав на кларнеті з десятьма клапанами, сконструйованому фірмою «Grizzling and Schlott», що надавало можливість простіше виконувати складні пасажі та хроматичні рухи, ніж на традиційних тогочасних п'ятиклапанних кларнетах. Виконавський склад, трактування партії кларнета та співвідношення інструментів у квінтеті К. М. фон Вебера дає підстави вважати цей камерний твір своєрідним концертом у мініатюрі.

Незважаючи на тривалі зупинки у створенні Квінтету, усі його частини витримано в єдиній манері, а від сприйняття циклу складається враження, неначе він був написаний послідовно, від початкового *Allegro* до фіналу. У загальній будові Квінтету втілено риси симфонічного варіанту класичного

інструментального циклу. Сонатне *Allegro* I частини має чітку класичну структуру, а багатотемність експозиції, яка відкривається повільною вступною побудовою (пр. 18) і має по дві теми зв'язуючої та побічної партій, викликає асоціації із сонатними *Allegro* В. А. Моцарта. Різноманітний матеріал в партії кларнета, від маршоподібних пунктирів до ламентозних подихів, об'єднується в єдине ціле ідеєю демонстрації ефектної віртуозної гри, а обрана композитором тональність (В-dur) знімає аплікатурні складності. Кларнет взаємодіє зі струнними інструментами на правах соліста, а також вступає з ними в діалоги (наприклад, із віолончеллю в побічній партії, пр. 19), що створює ефект діалогу персонажів театральної вистави, тобто привносить елемент театралізації.

У повільній II частині (Фантазія) головним героєм є кларнет, а сама частина написана як арія, де кларнетист має проспівати свою партію під акомпанемент струнних (пр. 20). Крихке мереживо музичної тканини двічі переривається висхідними хроматизованими пасажами кларнета через всі регістри (пр. 21). Попри назву «Фантазія», II частина написана у тричастинній формі із динамізованою репризою, що теж є ознакою оперної арії.

У III частині Квінтету композитор переключає нашу увагу з аріозної кантилени на жанрово-побутовий компонент. Це менует із тріо та репризою да саро, наявність якого в складі циклу вкотре вказує на зв'язок із традиціями доби класицизму, в даному випадку – у принципах будови сонатно-симфонічного циклу. Однак у музиці цієї частини Квінтету менуетна хода не відчувається, замість неї наявні риси скерцозності, що відповідає підзаголовку *Capriccio* (пр. 22). Завдяки темповому позначенню *Presto* репліки інструментів проносяться у швидкому темпі, а музична тканина буквально пронизана контрастними зіставленнями ритміки, динаміки та регістрів, що створює ефект театральної гри.

Фінал Квінтету, що має назву Рондо, написано у формі рондо-сонати. У зверненні до цієї форми у фіналі інструментального циклу та в структурній

чіткості її побудов вкотре можна виявити зв'язок із тенденціями формотворення доби класицизму. Під час викладу головної (пр. 23) і побічної (пр. 24) партій в експозиції партія кларнета є домінуючою, тоді як роль струнних зводиться до акомпанементу, у тому числі з характерною ритмізацією, яка нагадує галоп. Далі на перший план поступово виходять інструменти струнного квартету: вони беруть участь у розробці тематичного матеріалу, у тому числі засобами імітаційної поліфонії. У скороченій репризі відновлюється початковий баланс партій інструментального ансамблю, а блискучі пасажі кларнета в коді фіналу остаточно закріплюють за ним статус соліста в ансамблі виконавців і надають усьому творові статус концертного, із яскраво вираженими рисами театральності у взаємодії інструментів.

Тож у своєму кларнетовому Квінтеті К. М. фон Вебер виходить за межі камерно-інструментального жанру і наділяє свій твір ознаками концертності, головним чином унаслідок сольо-віртуозного трактування партії кларнета та виокремлення її з-поміж інших інструментів ансамблю. Стилїстика і формотворення вказують на тісний зв'язок із мистецтвом доби класицизму. Водночас, музичний тематизм частин збагачується новою образністю, яка пов'язана з естетикою романтизму, елементами театралізації та ін.

Як показав проведений аналіз, незважаючи на тенденції доби романтизму, що яскраво проявилися в оперних творах К. М. фон Вебера, стилістичні особливості його інструментальних творів першого періоду творчості, у тому числі Квінтету для кларнета і струнних інструментів, вказують на тісний зв'язок із музичним мисленням і музичною мовою доби класицизму. У музиці Квінтету можна виявити багато алюзій на музичний стиль інструментальних В. А. Моцарта, зокрема на стиль кларнетового концерту і кларнетового квінтету (1791). Крім стилістичних впливів, традиції класицизму проявились у трактуванні музичної форми Квінтету як чотиричастинного циклу із сонатним *Allegro*, повільним *Adagio* (Фантазія), менуетом (*Capriccio* з ознаками скерцо) і фінальним рондо (за структурою це рондо-соната). Водночас, кларнет розуміється не як камерно-ансамблевий, а

як сольно-концертний інструмент. Це проявляється у перевазі партії кларнета порівняно зі струнними, у віртуозності її побудов у швидких частинах і прагненні до інструментального співу в кантилені. У цьому, а також в оновленні образної сфери Квінтету і певному наближенні її до оперного жанру проявляється естетика доби романтизму, яскраво втілена в оперній творчості К. М. фон Вебера.

2.4.2 Джакомо Меєрбер

Джакомо Меєрбер (1791–1864) – французький композитор єврейського походження, яскравий представник доби романтизму, відомий передусім як засновник жанру великої французької опери («Роберт-діявол», «Гугеноти», «Юдифь», «Африканка» та ін.).

Творчий шлях композитора почався у 1810-ті роки і тривав більш ніж п'ять десятиліть. Меєрбер багато подорожував. Із чим пов'язані три основні періоди його творчості – німецький, італійський та французький (паризький). Вони відповідають трьом основним етапам творчої еволюції: учнівство – вдосконалення – зрілість. Якщо у період навчання він вибирав між кар'єрою піаніста і композитора, то поїздка в Італію символізувала вибір на користь занять композицією і творчу націленість на оперну музику, якою Меєрбер вирішив займатися професійно. Написання опер для паризької сцени, у яких було синтезовано традиції німецької оркестрової музики та італійського вокалу, символізувало народження жанру великої опери і стало справжнім мистецьким проривом, що вивело французьку оперний театр XIX століття на провідні позиції у європейській музичній культурі доби романтизму.

Кларнетовий квінтет був написаний у 1812–1813-ті роки, протягом першого, учнівського періоду творчості Дж. Меєрбера, коли він займався фортепіанним виконавством і композицією під керівництвом досвідчених педагогів. До появи квінтету вже були написані і невдало поставлені ранні опери, що спонукало композитора відправитися в Італію для вдосконалення

власного оперного стилю. Також у цей час була написана велика кількість ранніх фортепіанних опусів, у тому числі фортепіанний концерт і варіації для фортепіано з оркестром, у яких можна прослідкувати тяжіння до блискучого віртуозного піанізму в стилі І. Мошелеса, але ця лінія композиторської творчості далі поступово перестала цікавити Дж. Меєрбера, як і власні концертні виступи – після перебування в Італії він цілком переключився на написання оперних творів.

Квінтет народився у співпраці молодого композитора із кларнетистом Г. Берманом, який був другом Дж. Меєрбера. Можна помітити хронологічне співпадіння із часом створення кларнетового квінтету К. М. фон Вебера, який теж був написаний для Г. Бермана [99]. Це пояснюється тогочасними зв'язками між обома молодими композиторами. Протягом 1810–1812 років К. М. фон Вебер і Дж. Меєрбер навчалися контрапункту (тобто композиції) у абата Фоглера. У той час вони товаришували і мали спільні творчі інтереси. З метою взаємної підтримки і налагодження зв'язків ними було засноване музичне товариство «*Harmonischer Verein*». У такий спосіб у коло тісного сумісного спілкування обох музикантів потрапив німецький кларнетист-віртуоз Г. Берман, який унаслідок співпраці з талановитими композиторами почав писати твори для свого інструмента.

Кларнетовий квінтет Дж. Меєрбера *Es-dur* належить до віртуозного напрямку і продовжує лінію квінтету К. М. фон Вебера. На це композитора надихнули виконавські можливості Г. Бермана, який грав на кларнеті вдосконаленої конструкції, технічні можливості якого були значно ширшими, ніж у тогочасних п'ятиклапанних кларнетів.

Квінтет складається з двох частин – сонатного *Allegro* і *Rondo*. Таке трактування циклу є нетиповим для музики класичного стилю, але цілком сприятливе для романтизму, і власне у вирішенні загальної структури циклу Дж. Меєрбер показує себе більшим романтиком, ніж К. М. фон Вебер, у чотиричастинному квінтеті якого набагато більше зв'язків із традиціями класицизму, у тому числі зі стилем музики В. А. Моцарта. Створюється

важення, що композитор написав тільки першу частину і фінал, «забувши» про ліричну і жанрову середні частини циклу. Свого часу такі структурні порушення були відчутними, однак далі, під впливом формотворчих процесів доби романтизму з тенденцією до скорочення кількості частин у циклі (наприклад, у «Незавершній симфонії» Ф. Шуберта), стали сприйматися більш органічно.

Якщо казати про трактування партії кларнета у загальному ансамблі виконавців, слід зауважити, що вона кларнет є домінуючим інструментом, а його партія в багатьох побудовах позначена блискучим, репрезентативним виконавським стилем та ефектно-віртуозним поданням музичного матеріалу, і в цьому спостерігаємо дотримання веберовсько-берманської лінії стосовно партії кларнета.

В архітектоніці цілого дві частини врівноважують одна одну і створюють симетричну композицію. За характером музичного тематизму обидві вони дещо відрізняються від загальновідомих канонів класичного трактування, тобто у формотворенні кларнетового квінтету Дж. Меєрбер постає більшим новатором, ніж К. М. фон Вебер.

Перша частина квінтету починається темою, яка доручена кларнету, тоді як струнні інструменти грають фоновий матеріал. Наспівний характер початкової теми не викликає асоціацій з головною партією сонатного *Allegro*, яка за традицією має бути активною і подієвою. Початкова ж тема більше нагадує ліричну побічну партію, яка в класичному сонатному *Allegro* слідує за головною.

Перша тема має дуже чітку структуру. Вона написана у простій тричастинній формі зі вступом і доповненням. Експозиційний і репризний періоди є однотональними (Es-dur) і мають по вісім тактів, однак перший поділяється на два симетричні речення повторної будови, тоді як другий не має внутрішньої каденції і є періодом єдиного розвитку. Чотиритактова середина утворює інтонаційний контраст щодо початкового матеріалу. В кінці побудови виникає двотактове доповнення (див. тт. 1-25).

Домінуючим інструментом у виконанні першої теми є кларнет. Йому доручене проведення теми в експозиції та репризі, а також виклад матеріалу розвиткового характеру в середині форми, між двома періодами. Вже в цій побудові кларнет трактовано у двох значеннях – як мелодичний і концертно-віртуозний інструмент. Поява теми підготовлена проведенням її початкового мотиву у тритактовому вступі, де він викладається у партії віолончелі. Далі цей мотив звучить в партії альту, утворюючи імітації із темою у кларнета. Партія першої скрипки, зазвичай активна у кларнетових квінтатах, має акомпануючу функцію й активізується тільки у доповненні, коли кларнет тимчасово припиняє звучання. Загалом у співвідношенні інструментів струнної групи спостерігається врівноваженість, що проявляється у виведенні на перший план партій альту і віолончелі, які своїми короткими мелодичними побудовами підготовлюють або доповнюють звучання кларнета.

Діапазон партії кларнета при виконанні першої теми становить сексту через дві октави ($e^2 - c^3$) і розширюється від початкової ундецими ($f^1 - b^2$) в останньому низхідному пасажі (тт. 21-23), яким завершується репризний період (після нього слідує доповнення, в якому кларнет не бере участі, а інтонації теми нарешті доручаються партії першої скрипки).

Зв'язуюча партія (від т. 26) побудована на інтонаціях початкової теми, однак вони звучать в мінорній тональності (c-moll) і набувають сумного, похмурого характеру. Тема побічної партії, яка теж звучить у кларнета, підготовлена появою її початкового мотиву в партії віолончелі (тт. 34-35), коли кларнет виконує тритактову трель (тт. 33-35).

На початку викладу тема побічної партії за своїм характером не контрастна головній. Вона теж лірична, але трохи більш виразна. Далі її характер міняється. Тема проводиться в тональності домінанти (B-dur) і теж має доволі чітку структуру – це проста двочастинна форма, контрастна і нерепризна.

Початковий 10-тактовий однотональний період (тт. 36-45) поділяється на кілька мелодичних побудов, що складають структуру теми. Перша і друга тритактові фрази побудовані на тому самому матеріалі і мають вигляд запитання і відповіді, що підкреслюється гармонією (тоніка – домінанта, домінанта – тоніка). Третя чотиритактова фраза є узагальненням викладу, вона містить модифіковані інтонації теми, головний акцент зроблено на розвиткових моментах і на динамічній кульмінації. Виконання теми доручене кларнету.

Другий період (тт. 46-63) цілком побудовано на розвитковому матеріалі, який вміщено в партії кларнета. Він є розширеним і за характером викладу нагадує віртуозну каденцію. Музична образність цієї побудови має риси театральної буфонади і ми розуміємо, що автор музики пов'язаний з оперним театром. Заключна партія побудована на інтонаціях обох тем експозиції – спочатку другої, і далі до неї приєднується перша тема.

Безроздільне панування кларнета продовжується у розробці (тт. 80-123), яка має таку саму послідовність матеріалу, що й експозиція: тема головної партії, що звучить у мінорі (тональність *es-moll*), тема побічної партії з мотивною розробкою інтонацій і суто розвиткова побудова із віртуозно трактованою партією кларнета, яка безпосередньо переходить у репризу.

У репризі (від т. 124) теми головної і побічної партії повторюється у скороченому вигляді, що є характерною ознакою репризних побудов. Обидві вони викладаються у головній тональності (*Es-dur*). Також у репризі є розширення, де виникає додатковий матеріал, в тому числі не типова для камерно-ансамблевих творів каденція в партії кларнета (тт. 185-190). Причиною появи цього доповнення є перервана гармонічна каденція (т. 165), раптове й несподіване впровадження якої теж має театральний ефект. Протягом усієї репризи партія кларнета безроздільно панує у своєму ліричному та віртуозному амплуа.

Друга частина квінтету написана у формі рондо, що є ознакою фіналів сонатно-симфонічних циклів. За образністю та характером музики вона поєднує риси жанрової та фінальної частин. На початку звучить і далі двічі повторюється тема рефрену, яка має ознаки скерцозності. Завершується частина як типовий фінал, де кларнетист викazuje все своє вміння віртуозної гри, очікуючи бурхливих оплесків.

Тема рефрену (тт. 1-24) має специфічну ритміку, форшлагги і штрихи, які в сукупності надають їй скерцозні риси. Вона написана у простій тричастинній формі із однотональним експозиційним періодом, контрастною серединою і статичною репризою. Весь сольний матеріал цієї теми доручається кларнету. У двох наступних проведеннях рефрен скорочується до масштабів початкового періоду (тт. 89-96, тт. 147-154), де характер теми та соліст не міняються, і нетривалим продовженням в партіях струнних інструментів, коли кларнетист тимчасово відпочиває.

Значно розвиненішими є епізоди, які чергуються із темою рефрену. В них виникають нові тематичні побудови, партія кларнета набуває рис імпровізаційності, а музичний матеріал – розвитковості. У першому епізоді (тт. 25-87) відбувається розвиток інтонацій теми рефрену в тональності *c-moll* із переходом у *D-dur*, і далі до них додається тема маршового складу (від т. 44, тональність *B-dur*), її розвиток (від т. 54), в якому кларнет розкриває свої концертно-віртуозні якості, зокрема переходить з регістра в регістр у пасажах, і репризне повторення (від т. 82) .

У другому епізоді (тт. 107-146) відбувається зміна темпу з початкового *Allegro Scherzando* на *Adagio* і виникає нова музична тема, не пов'язана із темою рефрену в інтонаційному та образному аспектах. Драматургічно тут утворюється центральний епізод усієї форми, а за характером викладу мелодії (в партії кларнета) та акомпанементом (бас – акорд у струнних) тема нагадує повільну оперну арію.

Третій епізод (від т. 161) є віртуозним завершенням усієї частини, з повторенням деяких кларнетових колоратур першого епізоду, і сприймається як coda.

У кларнетовому квінтеті Дж. Меєрбера спостерігається ще більше віддалення від класичного канону і перехід до романтичного трактування загальної образної концепції та музичної форми твору. Відчутним є зв'язок із оперним мистецтвом, що є типовим для композитора, який прославився саме в оперній сфері. Абсолютне домінування і віртуозне трактування партії кларнета в обох частинах квінтету, пов'язане з майстерністю виконавця Г. Бермана, для якого була написана ця партія, дає підстави зробити висновок про те, що цей квінтет продовжує лінію концертно-віртуозних творів для даного складу виконавців, започатковану в добу раннього романтизму (К. М. фон Вебер, Г. Берман та ін.). Інструменти ансамблю не є рівноправними, їхні функції чітко розподілені на сольну (кларнет) та супроводжуючу (струнні).

Про вплив оперної естетики можна казати також стосовно квінтету К. М. фон Вебера, який теж прославився як оперний композитор і на момент створення свого квінтету вже був автором багатьох опер. Тож можемо вказати на спільні риси, характерні для кларнетових квінтетів обох європейських композиторів-романтиків, що вказують на зв'язок із оперною стилістикою:

- 1) домінуюча роль соліста як головної дійової особи оперної вистави;
- 2) типово оперні прийоми викладу матеріалу (тема з акомпанементом);
- 3) яскраво виражена вокальна природа ліричних тем, в яких партія кларнета написана неначе для співу і вимагає від виконавця м'якого, теплого тембру;
- 4) усілякі технічні прийоми і пасажі в партії кларнета подібні до аналогічних побудов в оперних аріях;

5) розкриття можливостей низького діапазону кларнета як дуже яскравого драматичного голосу, в чому можна прослідкувати паралелі із драматичним тембром оперних голосів.

Особливості партії кларнета засвідчують, що композитор-романтики К. М. фон Вебер і Дж. Меєрбер у ранній період творчості ставили цей інструмент в один ряд зі співацьким голосом, передусім із голосом оперного соліста, і що обом композиторам були добре відомі технічні можливості кларнета вдосконаленої конструкції, на якому грав кларнетист-віртуоз Г. Берман, що проявилось у їхніх кларнетових квінтетах.

Кларнетист Г. Берман теж займався композицією і писав концертні твори для кларнета, не оминувши своєю увагою жанр кларнетового квінтету. У контексті проблематики дисертаційного дослідження ми не можемо оминати його творчу спадщину і досвід написання кларнетових квінтетів.

2.4.3 Генріх Берман

Генріх Берман (1784 – 1847), видатний німецький кларнетист, соліст баварської оркестрової капели, надихнув відомих композиторів-романтиків К.М. фон Вебера, Дж. Меєрбера і Ф. Мендельсона на створення музичних композицій для кларнета у сольних та ансамблевих жанрах. Сам Г. Берман писав головним чином школи гри на кларнеті та навчальний репертуар для своїх учнів. Ці твори використовувалися для навчання кларнетистів по всій Німеччині. Окремої уваги заслуговують композиторські спроби Г. Бермана для професійних кларнетистів. Ці опуси є особливо цікавими в контексті обговорення композиторського стилю Генріха Бермана у світлі його власної виконавської практики та естетики стилю *brillante*, що представляє ранній етап музичного романтизму першої половини XIX століття, а також у контексті спільних рис із композиторською творчістю інших тогочасних виконавців-віртуозів, які писали виключно для своїх інструментів

(наприклад, італійського скрипаля Н. Паганіні для скрипки або богемського піаніста І. Мошелеса та ін.).

Головною ознакою композиторського стилю Г. Бермана є домінування кларнета над усіма іншими партіями виконавського ансамблю. Першою чергою це проявляється у жанрах камерної ансамблевої музики, зокрема у кларнетових квінтатах. Партіях кларнета в них настільки домінує за своїм матеріалом, насиченим сольо-віртуозними якостями, що квінтети Г. Бермана часто виконує не камерний склад виконавців, а кларнетист у супроводі струнного оркестру.

Також у кларнетових творах Г. Бермана знайшли відображення характерні риси його виконавської манери, пов'язані з пошуком нових виразних виконавських прийомів, які стали можливими завдяки вдосконаленню конструкції інструмента. Зокрема, кларнет, на якому грав митець, містив додаткові клапани, унаслідок чого можна було комфортніше грати різноманітні прикраси, рухи на широкі інтервали. Г. Берман одним з перших кларнетистів розмістив тростину знизу мундштука, зробив це коригування, і це дозволило досягти більшої гнучкості у грі. Виконавець-віртуоз використав ці можливості у кларнетових партіях своїх творів, наповнивши їх багатою орнаментикою (трелі, форшлаги, тріолі на прохідних та допоміжних тонах, тощо) і стрибками на великі інтервали, інтонування яких потребувало гнучкості голосоведення, слухової уваги і виконавської практики.

Ще одним важливим аспектом гри Генріха Бермана, який проявляється в його кларнетових опусах, є експресія музичного висловлювання, характерна для його виконавського стилю й особливо помітна у повільних частинах.

Розглянемо прояви вказаних рис на прикладі тричастинного кларнетового квінтету № 3 Es-dur (1821). У цьому творі Г. Бермана домінує бравурно-віртуозна тенденція подання музичного матеріалу в партії кларнета, що було характерною ознакою творчості ранніх романтиків та

відповідало головним постулатам виконавської діяльності самого автора музики кларнетового квінтету – видатного кларнетиста-віртуоза, слава про якого ширилася далеко за межами Мюнхенського придворного оркестру і Баварії.

В усіх трьох частинах квінтету партії кларнета надається провідне значення. Вона абсолютно домінує над усіма партіями струнних інструментів, які об'єднуються в ансамбль для того, щоб виконати супровідний матеріал (доволі часто вони грають навіть в унісон). У коротких «ритурнельних» побудовах, де не грає кларнет, подекуди виникають виразні мелодичні фрази, які доручаються партії першої скрипки. Супровідна функція струнного квартету полягає першою чергою в тому, щоб підтримати кларнетиста акордовими співзвуччями і створити гармонічний план, який є доволі примхливим, має переходи в далекі тональності і відображає романтичне ставлення до гармонії як до одного зі складників системи виразних засобів. Диференціація партій виконавців на провідні і другорядні дещо порушує принцип рівноправності усіх учасників, властивий камерно-ансамблевому музикуванню. Однак слід пам'ятати, що автором музики був не професійний композитор, а кларнетист-віртуоз. Для порівняння можна пригадати твори видатного італійського скрипаля-віртуоза Н. Паганіні, зокрема його скрипкові концерти, де сольна партія так само є перенасиченою віртуозними елементами, а оркестр виконує скромну функцію підтримки соліста.

I частина квінтету написана у традиційній для початкових частин циклічних творів сонатній формі. Особливістю її трактування є тематична багатоскладовість партій, особливо побічної та заключної. Це потрібно для насичення кларнетової партії сольо-віртуозним матеріалом, розкриття технічних можливостей інструмента й виконавських можливостей кларнетиста.

У I частині немає подвійної експозиції. Виклад матеріалу починається з невеликого восьмитактового вступу «ритурнельного» характеру, який

доручається струнному квартету, де перші репліки виконуються в унісон, а далі з ансамблем виділяється партія першої скрипки. Наспівну тему головної партії (від т. 9) викладає кларнет. Вона пронизана гнучкими, пластичними інтонаціями, має виразні рухи на широкі інтервали, тріольну ритміку. Тональність початкової теми Es-dur. Гобою неначе співає на тлі надзвичайно скромного, підтримуючого акомпанементу струнних.

Головна партія складається з двох періодів, які не утворюють простої двочастинної форми через те, що перший період є однотональним (він завершується в початковій тональності), хоча другий має модуляцію від домінанти в тоніку. Перший період має експозиційні функції, тоді як у другий проникають розвиткові елементи, передусім, вперше у квінтеті з'являються технічно-віртуозні пасажі в партії кларнета.

Зв'язуюча партія є доволі тривалою і починається чотиритактовим «ритурнельним» переходом струнних до вступу партії кларнета, якій і тут відводиться першорядне значення. Технологічно у зв'язуючій партії відбувається перехід у тональність домінанти (B-dur), виникає довготривалий органний пункт і розмикання, тоді як фактично продовжується розвиткова лінія, намічена в другому періоді головної партії. Гобою доручаються гамоподібні пасажі в дрібних ритмічних тривалостях, в тому числі тріолями і секстолями, в яких і відбувається тональний перехід. Виразно інтоновані висхідні стрибки на широкі інтервали заповнюються прискореним низхідним рухом звуками гами. Низхідний хід більш ніж на дві октави в т. 23 заповнено висхідним тріольним рухом звуками тризвуку. Також в партії кларнета виникає багато хроматизмів, які потребують чистоти інтонації.

У побічній партії (від т. 43), поява якої підготовлена цезурою, замість очікуваної тональності B-dur виникає далекий Des-dur, що є проявом тенденцій романтичної гармонії. Партія кларнета за своїми інтонаціями подібна до оперної арії, кларнетист грає її на тлі синкопованого акомпанементу струнного квартету. Тривале розгортання теми призводить до завершення побічної партії в тональності B-dur (т. 66).

Заключна партія (тт. 66–102), в якій утворює тональність B-dur, заснована на концертно-віртуозному принципі гри кларнетиста і включає дві теми, першу з яких грає кларнетист. Другу тему, що містить алюзії на початкову тему симфонії № 40 g-moll В. А. Моцарта (в її мажорному варіанті) та на музику увертюр до оперних творів Дж. Россіні, починає струнний квартет і далі підхоплює кларнет. Музичний матеріал партії кларнета у заключній партії насичений віртуозним компонентом і має характер буфонади.

Розробка (тт. 103–134) починається з «омінорювання» останньої фрази заключної партії, яку виконував струнний квартет і яка тепер повторюється на нестійкій гармонії і на динаміці *p* в партіях високих струнних інструментів. Це рух в тональність c-moll. Далі через короткий двотактовий перехід-зв'язку ми потрапляємо в далекий D-dur, в якому починається виклад теми головної партії (від т. 107). Її проведення є скороченим до двох речень, після чого тональність раптово міняється на однойменний мінор і починається епізод в розробці. Він заснований на новій темі, яка наслідує інтонації початкової теми симфонії № 40 g-moll В. А. Моцарта, тепер вже в її мінорному варіанті (тональність d-moll, від т. 114). Ці інтонації оформлюються в п'ятитактову тему, яка кілька разів проводиться в партії кларнета, в різних тональностях і на різних гармоніях супроводу інструментів струнної групи.

Після динамізованого ритурнеля, музика якого продовжує характер теми епізоду і завершується розмиканням на домінанті до тональності B-dur, починається реприза (від т. 135). Дещо незвичним є її тональний план, оскільки тема головної партії викладається в тональності домінанти (B-dur) і має модуляційний перехід в основну тональність, яка тепер затверджується до кінця репризи.

Порівняно з експозицією, репризний розділ є розширеним, в ньому неначе продовжуються розвиткові процеси, які були розпочаті в розробці. Розвитковість проникає в теми головної і побічної партій, які розширені

додатковими проведеннями матеріалу та ускладнені за рахунок пасажів віртуозного характеру, доданих в партію кларнета.

Обидві теми заключної партії проводяться в основній тональності, яку потрібно затвердити для завершення першої частини. Виникає тональна рима по відношенню до експозиційного проведення цього матеріалу. Основне виконавське навантаження в заключній партії припадає на концертно-віртуозну гру кларнетиста. Діапазон партії кларнета – від ре малої октави до соль третьої октави.

II частина квінтету є ліричним центром усього твору. Це натхненна поетизована кантилена, в якій основну мелодичну функцію відіграє кларнетист, однак і партії струнного квартету мають більш розвинений і виразний музичний матеріал у вигляді наспівних підголосків, які оплітають й увиразнюють партію кларнета. У такий спосіб між інструментами квінтету утворюється баланс на правах паритетності партій, властивий камерно-ансамблевому виконавству.

Дана частина написана в простій тричастинній неконтрастній формі з розвиваючою серединою (на матеріалі початкової теми) та динамізованою репризою, тональність Des-dur. Основна тема має форму періоду квадратної будови, її виконання доручається кларнету. Тема потребує наспівного інтонування, в ній багато тривалих звуків та виразних стрибків на великі інтервали. у середньому розділі відбувається розвиток інтонацій основної теми, а в динамізованій репризі вона збагачується доданими оспівувальними мотивами і пасажами. В кінці частини в партії кларнета виникає коротка каденція.

Плетіння звукового мережива музичної тканини переривається лише одного разу і на короткий час, коли виникає цезура між середнім розділом і репризою.

Фінал квінтету повертає нас до образів I частини. У ньому безроздільно панує стрімкий і життєстверджуючий характер музики, «приправлений» добрим гумором та оптимізмом. Він написаний у концентричній формі за

схемою ABCBA, де А є основною темою, яка написана в тональності Es-dur, В є побудовою, яка ненадовго привносить драматизм через тональність c-moll, С є новою темою світлого й життєстверджуючого характеру, яка виконує централізуючу функцію у стрункій формі фінальної частини. Основна тема (А) написана у простій тричастинній формі, де в серединній побудові виникають концертно-віртуозні елементи в партії кларнета. Під час репризного проведення вона скорочується до двох розділів. Постійне чергування мажорних та мінорних побудов привносить у форму фіналу риси образно-емоційної динамізації.

Партія кларнета є домінуючою, в ній досягається баланс між тематичними і концертно-віртуозними елементами. Перші концентруються в побудовах А і С, другі – в побудові В. Разом із тим, в початковій темі теж слід вказати на наявність технічних пасажів, які становлять основу серединного розділу і саме цим матеріалом завершується проведення основної теми в кінці частини.

Тема центральної побудови концентричної форми (С) проводиться в тональності As-dur, тож в тональному плані фіналу, на відміну від I частини, дотримано принцип перебування в колі тональностей першого ступеня спорідненості. У її образному змісті продовжується лінія розвитку, намічена в основних темах I та II частин. Вона є ліричною і наспівною, чим привносить контраст в образно-емоційний стрій фіналу.

Аналіз кларнетового квінтету № 3 оп. 23 Г. Бермана чітко показав, що головним завданням автора було виявлення технічних можливостей кларнета і виконавського потенціалу кларнетиста (тобто самого себе) як соліста-інструменталіста. Функціонально ансамбль учасників не можна назвати рівноправним, оскільки партія кларнета явно виділяється з-поміж інших партій і є домінуючою. Виключенням стає матеріал II частини, яка є ліричним центром квінтету і в ній було недоречно розкривати технічно-виконавські можливості кларнета у стрімких віртуозних пасажах. Порухення

балансу партій надає кларнетовому квінтету виразних ознак концертного жанру.

2.5 Кларнетовий квінтет Й. Брамса у вимірах композиторської творчості кінця XIX століття

Кларнетовий квінтет Й. Брамса продовжує лінію розвитку жанру, яка йде від квінтету В. А. Моцарта, й оминає бравурно-віртуозну тенденцію подання музичного матеріалу, характерну для творчості ранніх романтиків.

Квінтет був написаний у 1891 році і символізував повернення Й. Брамса до творчої діяльності після творчої кризи і пов'язаного із нею рішення припинити писати нову музику. Поява цього твору була інспірована особистим знайомством композитора із видатним німецьким кларнетистом Рихардом Мюльфельдом (1856–1907), яке сталося під час подорожі у місто Майнінген, де Р. Мюльфельд обіймав посаду першого кларнетиста у придворному оркестрі герцога Саксен-Майнінгенського. Вражений майстерною грою німецького віртуоза, глибоким драматизмом та відвертістю його музичних інтерпретацій, Й. Брамс вирішив написати кілька камерно-інструментальних творів для кларнета. Задля цього Р. Мюльфельд розкрив композиторові багато таємниць щодо техніки гри і виражальних можливостей свого інструмента. Так виникли тріо для кларнета, віолончелі і фортепіано a-moll op. 114 (1891), квінтет для кларнета і струнних h-moll op. 115 (1891) і дві сонати для кларнета і фортепіано f-moll і Es-dur op. 120 (1894). Твори було написано за кілька тижнів. 21 листопада 1891 року у Меннінгені відбулася прем'єра тріо, а за три дні – Квінтету. Партія кларнета в усіх цих творах була спеціально написана для Р. Мюльфельда, який і став першим виконавцем. Відтоді німецького кларнетиста стали називати «примадонною Брамса»¹.

Збереглися свідчення публіки, яка прийшла на перше публічне виконання квінтету. В них одноставно зазначається дивовижний дуєт

¹ <https://web.archive.org/web/20091003141906/http://www.clarinet.org/Anthology1.asp?Anthology=9>

кларнетиста Мюльфеда та скрипаля Йоахіма: «Тембри кларнета і скрипки не протистояли, а доповнювали одне одного, штрихова єдність спричиняла сильне враження на слухачів, серед яких був видатний диригент Артур Нікіш» [36, с. 344]. Індивідуальна специфіка звучання кларнета у Мюльфеда була пов'язана з досвідом скрипкової гри. Мюльфед намагався втілити на кларнеті особливості скрипкового фразування, звуковидобування і звуковедення. Це проявилось, зокрема, у привнесенні у кларнетову гру ніжного і теплого звукового колориту, у побудові тривалих виконавських фраз на одному диханні у помірному і повільному темпах, у застосуванні можливостей вібрації, що споріднювало тембр кларнета зі звучанням струнних інструментів. Виконавські можливості Мюльфеда і звучання його кларнета виявилися для Брамса надзвичайно привабливими, що і спонукало композитора до творчості.

Паралельно з камерно-інструментальними творами за участі кларнета Й. Брамс пише фортепіанні п'єси ор. 116–119. Усі ці опуси стали підсумком творчих пошуків композитора та уособили тенденції, характерні для пізнього етапу творчості, що проявилися у музиці багатьох митців, які сягнули поважного віку (Н. Савицька). Тож натяки на звучання, які відображають стан «блаженної старості», трапляються натяки на відлуння минулих років, персоніфіковані в партії кларнета.

Образний світ кларнетового квінтету гарно пояснює К. Гейрінгер: «Це свого роду погляд назад і прощання. Картини минулого з їх радощами і стражданнями, з їх тугою і надіями проходять перед старіючим маестро, який знову відроджує їх у м'яко приглушених сумних тонах. У цій композиції навряд чи можна знайти що-небудь нове, але вона є могутнім синтезом найбільш значних моментів у творах Й. Брамса» [35, с. 25].

Кларнетовий квінтет виявився етапним твором і в композиторській спадщині Й. Брамса, і в розвитку жанру кларнету для кларнета, двох скрипок, альту й віолончелі. Специфіка цього твору полягає у трактуванні партії кларнета як інструмента, що є рівноправним учасником ансамблю, повністю

інтегрованим у цей ансамбль на тематичному і фактурному рівні, а в деяких музичних побудовах він навіть виходить на позиції соліста. Такому трактуванню партії кларнета посприяло виконавське мистецтво кларнетиста Р. Мюльфельда та майстерне володіння Й. Брамсом прийомами письма камерно-інструментальної музики. Тож цей твір повною мірою можна називати саме кларнетовим квінтетом, а його поява накреслила деякі тенденції розвитку камерного письма у ХХ столітті, зокрема – емансипацію тембрів дерев'яних духових інструментів і виведення цих інструментів на перший план в ансамблевому виконавстві.

Щодо композиційно-драматургічної специфіки квінтету та її зв'язків із трактуванням кларнетової партії, О. Метлушко зазначає наступне: «Хоча кларнетовий Квінтет Й. Брамса традиційно вважається “осіннім” ностальгічним твором, його композиція ні в якому разі не є консервативною. Якщо ностальгічні елементи Квінтету більше виявляються в тонкощах емоційного вираження, то тематизм нерідко містить більш тривожні елементи, як, наприклад, в *Adagio*. У ньому кларнет змінює амплуа “першого серед рівних” на “главу” всієї сцени. Ефектне охоплення регістра, гнучкість звучання і динамічна варіативність дозволяють кларнету по-різному взаємодіяти зі струнними і, в той же час, висуватися на позицію соліста. Багатство кларнета in A включає похмурі тони нижнього регістра інструменту і додатковий півтон знизу, недоступний для більш блискучого звучання кларнета in B. Хоча *Adagio* й написане у тональності H-dur, воно має мінорне забарвлення. У цілому, тональний план циклу демонструє домінування початкової, “сутінкової” тональності, що сприяє єдності образного наповнення. Серед оригінальних деталей відзначимо закінчення частин уповільненням темпу, зняттям динамічної напруги» [35, с. 27]. Тож у квінтеті проявляються типові риси стилю Й. Брамса – це звернення до класичної структури загального циклу та його індивідуального трактування у суто романтичному ключі, з акцентом на емоційному вираженні, створення індивідуальної образної концепції, естетика тихих фіналів тощо.

За композиційними та драматургічними ознаками квінтет являє собою зразок романтичного камерного твору, що має у своїй основі збагачену романтичною образністю класичну будову і відображає тенденцію поступового зближення рис камерного та симфонічного письма. З цього, зокрема, випливає чотиричастинна структура квінтету, з розгорнутим сонатним *Allegro*, проникливо-ліричним *Adagio*, скерцозним *Andantino-Presto assai ma con sentimento*, та фіналом *Con moto*. Вплив симфонічної драматургії констатуємо і в загальному драматургічному русі: від лірико-драматичних образів першої частини, крізь відносно відсторонені образи центральних частин — до лірико-трагічного фіналу, написаному у формі варіацій. Таку ж саму структуру має Четверта симфонія Й. Брамса, яка теж була написана у пізній період творчості. Виходячи з цих міркувань, можемо говорити про загальні тенденції пізнього періоду і про певну сповідальність у межах цього квінтету.

Слід констатувати, що за формою і фактурою, а також почасти і за складом у цьому творі наявні риси струнного квартету, у склад якого додатково введено ще один інструмент. У даному випадку це явище є досить показовим. По-перше, кларнет не є інструментом струнної групи, тому він виділяється з-поміж моноліту струнних своїми тембровими якостями. По-друге, завдяки своєму тембру кларнет стає лідером виконавського процесу і його звучання цілком можна вважати тембровим уособленням композиторських переживань та емоцій, для вираження яких традиційних струнних було вже недостатньо. По-третє, кларнет та інструменти струнного квартету не протиставляються, а взаємодоповнюють один одного, створюючи враження органічної єдності, переживання та співчуття.

Трактування кларнета як провідного сольного інструмента вплинуло на музичний матеріал частин квінтету, що можна спостерігати у контексті структури кожної з них. Перша частина (*Allegro*), написана у сонатній формі, розпочинається звучанням струнних інструментів, до яких невдовзі доєднується кларнет. Основна тема є репрезентантом ліричної образності, її

мелодичний рух формують паралельні терції та низхідні секвенції з ладовим мерехтінням *h-moll – D-dur* та домінуванням мінору. У низці досліджень, зокрема, у К. Лоусона [93], зазначається «осінній» характер початкової теми. У цілому із цим можна погодитися, оскільки згодом, коли у п'ятому такті вступає кларнет, утворюється елегійний настрій. Партія кларнета ані поступається струнним, ані протистоїть їм. Кларнет підхоплює основний наспів теми і розвиває його, доводячи до кульмінаційного сольного звороту, за два такти до літери А (пр. 25).

Головна тема складається з двох пов'язаних між собою мотивних елементів. Окрім початкового низхідного ходу з поспівкою шістнадцятих, важливу роль відіграє мотив оспівування тоніки (*<d-cis-ais-h>*) у ритмі «чверть-восьма». Надалі обидва мотиви піддаються інтенсивному розвитку із великою кількістю трансформацій. Обсяг головної теми дорівнює двадцяти чотирьом тактам.

Надалі, від літери В, розпочинається зв'язуюча партія. Вона є більш енергійною, має скерцозний характер та активні тональні переходи. Від літери С розпочинається сфера побічної партії, а від D – заключної. Усі вони є близькими за обсягом, а їхні теми виростають із двох початкових підкреслено мінорних мотивних побудов. Так, у зв'язуючому розділі з'являється другий мотив у інверсії (пр. 26), у темі побічної партії – обидва мотиви у тональності паралельного мажору (*D-dur*, пр. 27), яка встановлюється не одразу, а в кульмінації цієї теми перший мотив з'являється у початковому мінорному вигляді, хоча й звучить у *D-dur*-ному оточенні. Заключна партія спочатку спирається на другий мотив, але згодом у ній виникає контрапунктичний хід з першого мотиву на основі фігури шістнадцятих.

Між експозиційними темами немає глибокого контрасту. Усі вони є різними відтінками ліричного стану, відображенням внутрішніх переживань. Тема головної партії є лірико-драматичною, зв'язуюча партія – лірико-танцювальною, із хоральною фактурою, теми побічної та заключної партії – ліричні. Суто романтичне застосування сонатної форми для виразу

внутрішніх емоцій є ознакою інструментальної музики Й. Брамса як одного з представників доби романтизму. Щирість та емоційна відвертість висловлювання ліричних почуттів вказує на те, що цей твір слід сприймати як підсумок тривалого творчого шляху композитора.

Розробка першої частини є не досить великою за своїм обсягом, однак надзвичайно інтенсивною за динамікою розвитку. Увесь експозиційний матеріал отримує в ній значних тонально-гармонічних перетворень. На перший план виходить скерцозна зв'язуюча тема, а кульмінацією її розвитку стає Des-dur`ний епізод (літера G), який припадає на середину розробки (пр. 28).

Від літери H відбувається повернення другого мотиву та основної тональності. Так починається реприза, в якій відбувається значне ослаблення світлої й ліричної теми побічної партії. Вона поступається хоральному скерцо-маршу зв'язуючої партії і має менш стійкий характер основних тональних тяжінь унаслідок постійної пульсації на тоні c та переважанням функції домінантового секундакорду за тональністю G-dur. Завершується перша частина поодиноким соло кларнета на основі другого мотиву головної теми.

У другій частині квінтету переважають світлі та ліричні образи, що йдуть від побічної партії першої частини. Тональність змінюється на однойменний H-dur. До структурних особливостей цієї частини, написаній у складній тричастинній формі, слід віднести перевагу принципу варіаційності як провідного засобу роботи з тематичним матеріалом. Ясність, класичність структурних побудов поєднується із quasi`імпровізаційністю, рапсодичністю викладу.

Ніжний і ліричний образ виникає вже у першому проведенні теми (тт. 1-8, пр. 29). Цей образ підкреслюється прозорою фактурою і динамікою. Сольну мелодичну лінію веде кларнет, йому немовби вторить партія першої скрипки, а всі інші інструменти камерного ансамблю формують гармонічну остінатну пульсацію на основі тонічного тризвуку.

Більш похмурим видається середній розділ, викладений у тональності h-moll. З драматургічної точки зору він уособлює ремінісценції образів першої частини. Партія кларнета має широкий спектр технічних засобів та високий рівень складності, особливо починаючи з ремарки *Piu lento* (від т. 52, пр. 30). Вона насичена мелодичними фігураціями у дрібних ритмічних тривалостях (секстолі та тридцять другі), які перериваються рішучими пунктирними інтонаціями, що походять з теми зв'язуючої партії першої частини. У фактурі зберігається принцип послідовного проведення цієї теми у партіях струнних інструментів – спочатку у скрипки, із контрапунктичним співвіднесенням з мелодикою кларнета, далі – в партії альту, після того – у віолончелі. Вагома роль у створенні похмурого образного стану у середньому розділі надається *tremolo* струнних. З літери F починається реприза, а разом із тим – повернення більш світлого ліричного колориту.

Третя частина з-поміж усіх частин квінтету є найкоротшою і репрезентує жанр скерцо. За своїм образно-емоційним станом вона є світлою та піднесеною. Саме такою є початкова тема, мелодичні варіанти якої викладаються одночасно в партіях усіх інструментів (пр. 31). Вона звучить не просто піднесено, а з певним оптимістичним прагненням угору. Жанрові витоки цієї теми, як більшості музичних тем квінтету, вкорінюються у німецькій Lied, що є природним для стилю Й. Брамса.

Контраст привносить наступне *Prestissimo assai ma con sentimento*, яке є надзвичайно енергійним, полум'яним та пристрасним. Тут викладено головну тему – бадьорий скерцо-марш у тональності D-dur. Інтонаційну основу цієї теми складають два мотиви: токатний, на основі пульсації шістнадцятих, та пунктирний, у якому можна відчувати окремі ритмо-інтонаційні звороти зв'язуючої теми першої частини, однак вони не домінують. Обидва мотиви пронизують усю фактуру та розділи форми, з'являючись несподівано та виконуючи функцію каталізатора розвиткового процесу.

За структурою ця частина має ознаки вільно трактованого рондо, поєднані з елементами варіаційності, і в такій вільній структурі проявляється розуміння композитором специфіки жанру скерцо.

Фінал квінтету є трагічним підсумком розвитку образності квінтету. За формою це варіаційний цикл, що включає тему (пр. 32) та п'ять варіацій, що характерно для інструментальних циклів Й. Брамса (Четверта симфонія, Друга кларнетова соната). Водночас, такий підхід до трактування форми змушує проводити паралелі з кларнетовим квінтетом В. А. Моцарта.

Незважаючи на варіаційну форму, завдяки тональній драматургії утворюється певна тричастинна арка, де ліричним центром виступає четверта варіація, викладена у тональності H-dur (пр. 33). Вона має дуже світлу мелодію, яку веде кларнет. Дану варіацію можна сприймати як ремінісценцію образності другої частини, з її світлими та ніжними образами. Утім, в заключній п'ятій варіації знов повертається початковий похмурий стан, чому сприяє досить виразна фактура, із мелодичною лінією в партії альту на тлі *pizzicato* у віолончелі. В кінці фіналу з'являються теми, які прозвучали в першій частині, а завершується квінтет на затухаючій пульсації тонічного h-moll'ного тризвуку.

Аналіз жанрово-стильових особливостей кларнетового квінтету Й. Брамса показав, що у цьому творі втілено досить типові образи, характерні для пізнього періоду творчості композитора. Незважаючи на додання кларнета до струнного квартету, навряд чи можна говорити про темброві протиставлення. І кларнет, і струнні чудово доповнили один одного, створивши умови для щирої та ліричної сповіді композитора. З точки зору камерних жанрів, констатуємо надзвичайно розвинену та поліфонізовану фактуру, унаслідок чого партії всіх інструментів є рівноправними і жоден з них не може бути вторинним, однак найбільше мелодико-тематичне навантаження спостерігається в партії кларнета. Основу композиційно-драматургічного розвитку складають два мотиви, викладені на початку першої частини. Вони є наскрізними, а їхні елементи з'являються у кожній з

частин. Самі ж частини, як і цикл у цілому, відображають тенденції класичного формотворення і мають у своїй основі індивідуально переосмислені класичні форми – сонатну, складану тричастинну, рондо подібну та варіаційну.

Виходячи з аналізу, можна зробити припущення стосовно семантики кларнетового квінтету. Цей твір має сповідальний характер і стає немовби підсумком багаторічного творчого шляху композитора. У чергуванні частин та образів – спочатку лірико-драматичних (перша частина), надалі світлих, із ностальгійним колоритом (друга частина), згодом енергійних (у скерцо третьої частини) аж до трагічного фіналу – композитор надав картину власних переживань, характерних для його життя у той чи інший період творчості, і з цією метою максимально використав тембровий ресурс кларнета як персоніфікації власного «Я».

Трактування композитором партії кларнета ґрунтується на основних виконавських тенденціях, властивих камерно-інструментальній музиці. Відштовхуючись від ідеї ансамблевої однорідності, Й. Брамс досягає абсолютної органічності в поєднанні кларнета із квінтетом інструментів струнної групи та вибудовує ансамбль рівноправних учасників виконавського процесу, у якому кларнету надається функція мовлення від першої особи. Партії кларнета властиві:

- 1) широта кантиленного висловлювання в поєднанні з філігранною віртуозністю;
- 2) образна багатогранність, де глибина ліричної сповіді поєднується з фольклорними, романсовими, танцювальними мотивами;
- 3) диференціація тембрової індивідуальності при здатності до асиміляції в ансамблевої звучності;
- 4) штрихова деталізація, поєднана з ритмічною різноплановістю – від ліричної кантилени, до віртуозних каденційних та тематичних пасажів.

Партії струнних інструментів прописані у кларнеті тонко й цікаво з точки зору ансамблевого письма. «Між ними в середині групи є діалогі-

переклички, окремі інструменти ведуть діалоги з кларнетом, вони диференціюються з функціональної точки зору, по черзі утворюють темброві міксти з кларнетом у результаті дублювань. В останньому випадку композитор мислить кларнет не окремою структурною одиницею ансамблевої цілісності, а частину фактури, яка складається з трьох-чотирьох функціональних шарів, котрі виникають на основі об'єднання інструментів у дублюваннях. Таким чином, можна зробити висновок, що партії струнно-смічкових не зводяться до акомпануючої ролі. Модель ансамблевого письма у Квінтеті синтезує риси моделі з одним солістом, який, однак, трактується як перший серед рівних, з моделлю, основою на принципі рівноправності партій» [26, с. 20].

Органічність ансамблю змішаних тембрів надається наступними чинниками:

- 1) рівноправним розподілом тематизму між партіями;
- 2) обміном теситурними позиціями між партіями;
- 3) використанням узгодженого еквіритмічного звучання в консонуючий інтервал (терція або секста), нерідко з обміном висотними позиціями;
- 3) зближенню тембрів завдяки:
 - а) регістровій компактності партій;
 - б) використанню регістрової специфіки інструментів, наприклад, використання скрипки в низькому реєстрі для досягнення більш матового приглушеного звучання;
 - в) уникненню тих реєстрів, які сприяють висотно-регістровій диференціації, роз'єднанню партій;
- 4) короткочасним зведенням партій в унісон при викладенні мелодійної лінії;
- 5) використанням прийому спільного завершення мелодійних фраз;
- 6) завершенням розділів форми звучанням усіх інструментів, що темброво замикає структуру [26, с. 20-21].

У фактурній та інтонаційній організації музичної тканини квінтету важливим є універсальне для композиторського методу Й. Брамса явище проростання. Воно реалізується у розвитку головної теми із її початкового інтонаційного ядра та в походженні всіх тем твору з початкової теми [50, с. 280]. М. Калашнік та І. Смирнова зауважують, що явище проростання в квінтеті також поширюється на техніку ансамблевого письма: «партії тут корелюють між собою за принципом похідності по горизонталі через рівноправний розподіл тематичного матеріалу та по вертикалі через використання діа- та полілогів – передач мелодійних фраз та злиття в консонантному еквіритмічному звучанні (в сексту або терцію), що є, власне, подвоєнням мелодійної лінії. <...> дія в ансамблевому письмі принципу похідності по горизонталі та вертикалі сприяє ансамблевому зближенню та узгодженості різнометрових інструментів у змішаному ансамблі» [26, с. 19].

Тож на прикладі кларнетового квінтету Й. Брамса, який є одним з найвизначніших творів у камерно-інструментальному репертуарі сучасних кларнетистів, можна вкотре переконатися в тому, наскільки важливою є роль особистого знайомства і творчого спілкування композиторів із видатними виконавцями для виникнення творчих ідей щодо написання нової музики для їхніх інструментів. У випадку із Й. Брамсом, особисте знайомство із кларнетистом-віртуозом Р. Мюльфельдом у Меннінгені стало поштовхом для виходу композитора із творчої кризи і появи цілого ряду сольо-ансамблевих творів за участі кларнета.

Кларнетовий квінтет став одним з останніх опусів досвідченого майстра, його щирою та відвертою сповіддю, прикладом ідеального співвідношення емоційного і раціонального начала. Композитор досить уважно поставився до трактування партії кларнета у загальному ансамблі і з успіхом реалізував ідею камерно-інструментального твору, заснованого на органічній взаємодії кларнета зі струнним квартетом. Брамс сприймав тембр кларнета як людський голос, повнозвучний і надзвичайно пристрасний. Кларнетова партія максимально широко розкриває тембровий потенціал

інструмента, а виконавська традиція цього твору відрізняється багатоплановістю трактувань.

Висновки до другого розділу

Класико-романтичний період розвитку кларнетового квінтету став логічним продовженням процесів винаходу та вдосконалення конструкції кларнета, які припадають на XVIII століття, наслідками чого стало введення інструмента у різноманітні виконавські склади, розвиток виконавських традицій. Усе це спричинило появу виконавців-кларнетистів, які розвивали навички віртуозної гри навіть на інструментах недосконалої конструкції.

Протягом класико-романтичного періоду, що включає також етап раннього класицизму, було прослідковано еволюцію жанру від його виникнення до появи вершинних творів. Виявлено два напрямки розвитку – *концертно-віртуозний*, де кларнет висувається на перший план, тоді як струнний квартет отримує другорядну функцію, і *кантабільний*, де кларнет має рівні права з усіма іншими учасниками ансамблю. Квінтети першого типу написано для кларнетів строю *in B*, які за традицією застосовувалися для яскравого та блискучого виконання. Квінтети другого типу на писано для кларнетів строю *in A*, тембр яких має інакші характеристики і є більш матовим, нагадуючи людський голос. Тембральна різниця між кларнетами двох різних строїв була відчутною на інструментах тогочасної конструкції, на сучасних кларнетах зараз вона є майже непомітною.

Перші зразки камерної музики за участі кларнета були написані композиторами мангаймської капели – однієї з провідних європейських творчих інституцій, де активно розвивалося оркестрове і сольне інструментальне виконавство, в тому числі гра на кларнеті. У жанрах камерної музики відбувалися процеси формування оптимальних виконавських складів зі збалансованим звучанням ансамблю інструментів. Оскільки кларнет був одним з інструментів цього ансамблю, головним

завданням виконавця-кларнетиста ставала взаємодія з іншими музикантами. Доволі часто ними були виконавці на струнно-смичкових інструментах – скрипалі, альтисти та віолончелісти. Так формувалися ансамблі за участі кларнета і струнних, де кларнету можна було доручити партію першої скрипки або ж партію кларнета могли грати інші дерев'яні духові інструменти – флейта чи гобой. У поєднанні інструментів камерного ансамблю за участі кларнета і струнних спостерігалася тенденція ускладнення кларнетової партії та виведення її на перший план унаслідок тембрального виділення. Переважну більшість таких ансамблів складали тріо для кларнета, скрипки і віолончелі та квартети для кларнета, скрипки, альту і віолончелі (К. Стамиць). Траплялися також секстети і септети із доданням двох валторн (Ф. Тауш) і, як варіант виконавського складу, виникли квінтети для кларнета, двох скрипок, альту і віолончелі (К. Стамиць), де кларнет мав власну партію, а між інструментами ансамблю тривало встановлення більш складного рівня співвідношення, ніж проста взаємозамінність. Пошук нових підходів до трактування кларнетового квінтету як одного з жанрів камерної музики завершився у творчості В. А. Моцарта.

Якщо порівнювати партію кларнета в ансамблевих творах ранньокласичного етапу, написаних музикантами мангаймського оркестру, із кларнетовою партією в Штадлер-квінтеті В. А. Моцарта, слід вказати на піднесення кларнета до рівня універсального інструмента, здатного до ансамблевої комунікації з інструментами інших сімейств і груп, до втілення через музичну інтонацію узагальненого змісту. Ключовими чинниками у процесі появи цих новацій стало вдосконалення технічної конструкції кларнета, яка відбувалася протягом усієї другої половини XVIII століття, та творчий зв'язок композитора із виконавцем-кларнетистом Антоном Штадлером, в особі якого Моцарт знайшов не лише майстерного музиканта, а й колегу-однодумця.

У квінтеті А. Рейхи, який також належить до періоду класицизму, партія кларнета написана для тринадцятиклапанного інструмента конструкції

Івана Мюллера. А. Рейха залишився в класицистичних традиціях, однак додав у композиційне трактування частини циклу цілий ряд формотворчих новацій.

Ключова роль творчих контактів композитора та виконавця-кларнетиста стала провідною і для розвитку жанру кларнетового квінтету в музиці доби романтизму. Тут слід сказати на творчість двох видатних виконавців-кларнетистів Генріха Бермана і Рихарда Мюльфельда, які надихнули не менш видатних композиторів-романтиків на створення високохудожнього репертуару для кларнета.

Серед ранніх романтиків слід виділити фігури К. М. фон Вебера і Дж. Меєрбера, які написали свої кларнетові квінтети у співпраці з кларнетистом-віртуозом Г. Берманом, який став першим виконавцем. Як і квінтети самого Г. Бермана, вказані твори ранніх романтиків є прикладами концертно-віртуозного трактування жанру, з домінуванням партії кларнета та супровідною функцією струнного квартету. Диференціація партій виконавців на провідні і другорядні, особливо помітна в квінтелях Г. Бермана, дещо порушує принцип рівноправності усіх учасників, властивий камерно-ансамблевому музикуванню, однак у випадку з квінтелями Бермана слід пам'ятати, що автором музики був не професійний композитор, а кларнетист-віртуоз.

Кларнетовий квінтет Й. Брамса є вершиною розвитку жанру в музиці доби романтизму. Він продовжує лінію розвитку, яка йде від квінтету В. А. Моцарта, й оминає бравурно-віртуозну тенденцію подання музичного матеріалу, характерну для творчості ранніх романтиків. Поява цього твору була інспірована особистим знайомством композитора із видатним німецьким кларнетистом Р. Мюльфельдом, гра якого відрізнялась глибоким драматизмом та відвертістю музичних інтерпретацій і який розкрив композиторові багато таємниць щодо техніки гри і виражальних можливостей свого інструмента. Виконавські можливості Р. Мюльфельда і звучання його кларнета виявилися

для Й. Брамса надзвичайно привабливими, що і спонукало композитора до творчості.

Образним змістом кларнетового квінтету Й. Брамса є погляд назад і прощання, тому весь твір пронизано м'яко приглушеними сумними тонами. Майстерне володіння прийомами письма камерно-інструментальної музики дозволило композиторові інтегрувати кларнет в ансамбль на правах рівноправного учасника на тематичному і фактурному рівні твору. Поява цього твору накреслила деякі тенденції розвитку камерного письма у ХХ столітті, зокрема – емансипацію тембрів дерев'яних духових інструментів і виведення цих інструментів на перший план в ансамблевому виконавстві.

РОЗДІЛ 3

КЛАРНЕТОВИЙ КВІНТЕТ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ XX СТОЛІТТЯ: СТИЛЬОВІ НАПРЯМКИ, КОМПОЗИЦІЙНІ РІШЕННЯ, ТРАКТУВАННЯ ПАРТІЇ КЛАРНЕТА

У XX столітті розвиток жанру кларнетового квінтету зазнав певних трансформацій, що було викликане грандіозними стильовими зрушеннями у музичному мистецтві, появою нових течій і напрямків. Звертаючись до жанру кларнетового квінтету, композитори XX століття не залишились осторонь нововведень і підійшли до трактування змісту і форми своїх творів з новітніх позицій, втілюючи в них власне бачення нових завдань і викликів, що постали перед музичним мистецтвом, композиторською творчістю і виконавською практикою.

У XX столітті різко зросла зацікавленість композиторів даним жанром і даним виконавським складом. У першій половині XX століття з'явилися 74 оригінальні твори та переклади, тоді як протягом наступних 40 років – 177 творів, а від 1991 року – 499 творів. Порівняно із цим, протягом 1750 – 1830-х років було написано 29 кларнетових квінтетів, а протягом 1831–1900-х років – усього 19 [115]. Такі вражаючі цифри засвідчують великий інтерес авторів XX століття до жанру, який від своєї появи і дотепер перебуває на периферії композиторської творчості і потребує тісної взаємодії з авторів музики виконавцями-кларнетистами.

З усього різноманіття кларнетових квінтетів XX століття нами було вибрано найяскравіші зразки, аналіз яких підтвердив ідею стильового розмаїття творчості композиторів цього періоду, виявив напрямки розвитку жанру, показав його найвищі мистецькі прояви і надав можливість зробити узагальнюючі висновки.

За основу аналізу взято хронологічний принцип. Це квінтети 1900-х років, 1910–1920-х років і 1970-х років. Оскільки творчість окремих авторів

кларнетових квінтетів перетнула рубіж XX століття, ми аналізуємо кілька квінтетів, написаних у XXI столітті.

3.1 Кларнетові квінтети 1900-х років

3.1.1 Кларнетовий квінтет оп. 27 № 1 Джозефа Холбрука

Британський композитор, диригент і піаніст Джозеф Холбрук (Joseph Holbrooke, 1878–1958) був одним з представників романтичного напрямку, чия творчість протікала у XX столітті. Він писав переважно тональною мовою, хоч і збагаченою хроматичним мисленням, а стиль його письма був по суті еклектичним. Ранні камерні твори відображали мову та методи Р. Шумана, А. Дворжака і Й. Брамса, оркестрові твори зрілого періоду мали впливи Е. Елгара і М. Рegera, у 20-ті роки XX століття композитор зацікавився американським джазом та іншими неакадемічними течіями музичного мистецтва. Загалом мова Дж. Холбрука характеризується доступністю та мелодичною привабливістю.

У своїх композиціях Дж. Холбрук найчастіше використовував вільну музичну форму листівського типу і лише в пізніх творах прийшов до усвідомлення універсальності більш академічних структур на зразок сонатної форми. Перевага вільних форм проявляється у частому зверненні до поем та інструментальних фантазій, а також у наявності програмних описових чи поетичних назв, часто літературних. Останнє проявляється у кларнетовому квінтеті оп. 27 № 1 (1902).

Твори композитора були популярними в Англії на початку XX століття. У творчому доробку митця – велика оперна трилогія, заснована на валлійських легендах, опери «П'єро і П'єретта», «Чародій», «Чужеземець», балет «Маска Червоної смерті», опера-балет «Тамерлан», 5 симфоній, хорова симфонія «Присвята Едгару По», поеми для хору та оркестру «Королева Маб», «Дзвони», програмні симфонічні поеми, оркестрові сюїти для

супроводу німих фільмів, сольні інструментальні концерти, камерна музика, низка фортепіанних композицій, кантати, хори, пісні та ін. Основним творчим методом Дж. Холбрука була переробка вже написаних творів для інших складів та інших інструментів. Після смерті Дж. Холбрука пропагандистом його творчості став молодший син – знаменитий англійський фаготист Гвідіон Брук [121].

Кларнетовий квінтет F-dur op. 27 № 1 було написано у 1902 році. Твір складається з двох частин – Каватини і Варіацій на оригінальну тему. Будова твору є цілком оригінальною, без традиційної орієнтації на зразки сонатно-симфонічного циклу. Програмні назви першої частини і кожної з варіацій другої частини посилюють враження індивідуального підходу композитора до трактування жанру кларнетового квінтету, який до початку XX століття вже мав певні усталені традиції. Тональні співвідношення між частинами (F-dur – D-dur) теж не мають нічого спільного з традиційним трактуванням тонального плану, при цьому мислення композитора залишається принципово тональним.

Частини квінтету співвідносяться між собою за принципом «повільно – швидко»; враховуючи, що варіаційний цикл завершується п'ятиголосною фугою, це створює алюзії на драматургію інструментальної музики докласичного періоду. Водночас, друга частина квінтету має відчутні впливи стилістики і будови варіаційних циклів Р. Шумана, передусім «Симфонічних етюдів» для фортепіано, що вказує на яскраво виражені тенденції музичного романтизму.

Перша частина – Каватина (Andante affetuoso) – є зразком чуттєвої романтичної лірики, інструментальним проявом добре відомого класико-романтичного вокального жанру. Зазначимо, що каватиною є один з різновидів оперної арії, зазвичай наспівного ліричного характеру та вільної будови, не обтяженої конкретними структурними схемами. Іноді, як у даному випадку, трапляється в якості програмної назви інструментальної безтекстової п'єси наспівного характеру.

У традиціях оперної каватини, перша частина кларнетового квінтету написана у вільній формі, яка розпадається на два розділи і не має репризи. Солістом у першому розділі є кларнет. Він веде основну тему, не виходячи за межі діапазону співацького голосу (в даному випадку – сопрано). Решта голосів утворює акордово-гармонічний супровід, під час другого проведення теми в партії першої скрипки виникають короткі підголоски і далі супровідні голоси стають більш розвиненими. Але над ними абсолютно домінує тема, що викладається в партії кларнета. Вона має наспівні мелодичні фрази широкого дихання, зі своїми теситурними підйомами і спадами (пр. 34). Характер музики є ліричним, не обтяженим різного роду роздумами і переживаннями.

Далі в музиці частини трапляється поступовий перехід від наспівності до вільно-імпровізаційного викладу (від ц. 3), який закріплюється у другому розділі Каватини (ц. 5). Тут зберігається ліричний характер образності, однак пісенність поступається місцем мелодиці інструментального складу. Кларнет перестає домінувати і включається в ансамбль тепер вже рівноправних виконавців, партії яких насичуються пасажами інструментального характеру, з імітаційним наслідуванням матеріалу (пр. 35). Все це відбувається на спокійній динаміці, без яскравих емоційних сплесків.

Репризи початкового матеріалу в Каватині немає, в партіях струнних інструментів звучать лише відголоски інтонацій основної теми, тоді як кларнет награв побудови імпровізаційного характеру, які наслідують матеріал другого розділу. Музика поступово розчиняється в прозорих звучаннях на динаміці *ppp*.

Тож партія кларнета в першій частині квінтету має подвійну функцію – як соліста і як рівноправного учасника виконавського ансамблю. Така сама тенденція продовжується і в другій частині, що являє собою варіаційний цикл на оригінальну тему, який складається з 11 варіацій. Кларнет бере участь не в кожній з них і долучається або як соліст, або як рівноправний учасник ансамблю.

Варіаційний цикл наслідує традиції жанрових варіацій Р. Шумана, де початкова тема дістає різноманітних жанрових проявів. Тема і варіації сліднують одне за одним за принципом емоційно-образного й темпового контрасту.

Ліричну і наспівну тему варіацій (*Andante non tanto quasi allegretto*) виконує струнний квартет, в якому домінує партія першої скрипки (пр. 36). Тридольний ритм надає їй характер неспішного вальсу.

Перша варіація – Каприс – написана в темпі *Vivace*. Тут композитор теж обходиться без кларнета, створюючи струнку й прозору музичну тканину силами струнного квартету. Особливостями варіації є рухливість і пожвавлення музики, насиченої стрімкими пасажами в партіях скрипок, де поєднуються штрихи *legato* і *staccato*. Виникають асоціації з каприсами для скрипки соло видатного італійського скрипаля-віртуоза Н. Паганіні.

Друга варіація – Романс (*Andantino*) – надає кларнету широкі можливості для проявів якостей сольного інструмента, оскільки саме кларнет тут виступає солістом. Двотактова будова початкових мелодичних фраз і поступове розгортання теми, починаючи з низького регістра, у сукупності зі «скромним» чотириголосним акомпанементом акордового складу, створюють враження справжньої романсової лірики, а поява мелодизованих контрапунктів і ускладнених гармоній у другому реченні призводить до спалаху чуттєвості.

Третя варіація – Жига (*Vivace*) – написана у розмірі 9/8, що в сукупності з прискореним темпом передає пожвавлений характер старовинного танцю англійських моряків. Цю варіацію відрізняє тріольність руху та широке застосування фігурацій у гомофонному складі. Партія кларнета приєднується до загального музикування з викладом фігуративного матеріалу. Кожен з періодів повторюється двічі, у нотному тексті виписано знаки репризи.

Четверта варіація – Елегія (*Lento assai*) – виконується силами струнного квартету. Тут композитор вкотре обходиться без партії кларнета, вибудовуючи

прозору фактуру на поліритмічних поєднаннях струнних інструментів. Неспішне розгортання їхніх голосів яких має мелодизований характер. Елегійний характер музики утворюється в тому числі за рахунок тональної невизначеності, наявності великої кількості затримань, нерозв'язаних м'яко дисонуючих співзвучь тощо.

П'ята варіація – Серенада (*Con moto*) – продовжує лінію образів попередньої варіації, але дещо в іншому жанрі. Поетичну тему, яка є інверсією оригінальної теми варіацій, виконують кларнет і перша скрипка в октаву (кларнет в першій октаві, скрипка в другій, пр. 37). Пісенні риси тематизму мають деякі модифікації, зокрема не характерні для вокального інтонування висхідні стрибки на септиму, які в умовах інструментального виконавства надають темі виразності і характерності.

Шоста варіація – Марш (*Maestoso*) – має урочисто-піднесений характер. Музична тканина заснована на типово маршових пунктирних ритмах, до яких додається синкопований рух у двічі повтореному другому періоді. Кларнет виступає як рівноправний учасник музикування.

Сьома варіація – Галоп (*Presto*) – представляє надзвичайно динамічну модифікацію початкової образності, де на перше місце виходить танцювальність моторного характеру. Виконується силами струнного квартету, без участі кларнета.

Восьма варіація – Том Боулінг (*Larghetto*) – має цитату з однойменної пісні відомого англійського поета і драматурга XVIII століття Чарльза Дібдіна. Мелодію пісні неспішно виконує кларнет, далі – перша скрипка. Фактично це є обробка пісні для інструментального квінтету за участі кларнета.

Дев'ята варіація – Хорнпайп (*Vivace*) – відомий з XVI століття народний танець, що має коріння в кельтських традиціях Великої Британії та Ірландії, а також назва традиційного духового інструменту. Танець відрізняється синкопованим ритмом, що спостерігаємо і в музиці даної варіації. Кларнет бере на себе функцію хорнпайпа як кельтського духового

інструмента, йому доручається виконання теми, сповненої національного колориту.

Десята варіація – Капричіо (*Molto allegro*) – переносить нас у сферу вільної імпровізаційності, що стає підготовкою до появи строгої фуги в останній, одинадцятій варіації (*Presto*). Синкопована тема фуги являє собою варіант початкової оригінальної теми варіацій (пр. 38). Вона проводиться в усіх партіях, починаючи від партії альту, в тому числі в партії кларнета (ц. 29) і поступово оплітається динамічними контрапунктами. Після великої інтермедійної побудови (ц. 31) і наміру скороченого проведення початкових інтонацій теми настає різкий фактурний злам і виникає тема варіацій у своєму початковому вигляді (*Poco adagio*), неначе утворюючи інтонаційну арку, що надає цілісності усьому варіаційному циклу. Завершується квінтет динамічною кодою (*Molto con brio*), в якій знов з'являються енергійні ритмо-інтонації з шостої маршової варіації.

Тож кларнетовий квінтет англійського композитора Дж. Холбрука є цілком оригінальним твором, що має індивідуальні композиційні та жанрово-стильові рішення, синтезує ознаки докласичних і романтичних традицій, має програмні назви, що уточнюють і конкретизують музичний зміст. Абсолютно оригінальним рішенням композитора є введення у варіаційний цикл п'ятиголосної фуги, яка фактично завершує увесь квінтет, створюючи своїм раціоналізмом протипагу ліриці, романтичній емоційності та відкритості образів.

Партія кларнета має рівноправне положення з іншими інструментами камерного ансамблю і доволі часто наділяється статусом соліста, особливо в пісенних жанрах і формах.

3.1.2 Кларнетовий квінтет Семюела Коулріджа-Тейлора

Семюел Коулридж-Тейлор (Samuel Coleridge-Taylor, 1875–1912) – британський композитор і диригент напів афро-американського походження,

автор численних творів, написаних у різних жанрах. Його ім'я і творчість мало відомі в Україні, однак у доробку композитора є кларнетовий квінтет, що спричинило увагу до його особи з нашого боку.

С. Коулридж-Тейлор народився в Лондоні і почав навчатися в Королівському музичному коледжі в 1890 році, щоб опанувати гру на скрипці. Його здібності як композитора невдовзі стали очевидними, і він почав вивчати композицію у відомого педагога Чарльза Стенфорда, ставши одним з найперспективніших студентів.

Кларнетовий квінтет ор. 10 було написано у 1895 році у 20-річному віці й опубліковано у 1906 році. Цей твір демонструє можливості молодого композитора, який вже в той час перебував на вершині своїх творчих сил і можливостей. Перше виконання відбулося в Королівському музичному коледжі 10 липня 1895 року, партію кларнета грав Джордж Андерсон. Після прем'єри Ч. Стенфорд написав великому скрипалеві Йозефу Йоахіму, назвавши квінтет С. Коулриджа-Тейлора «самим чудовим твором молодого покоління, яке я коли-небудь бачив» [109].

Квінтет С. Коулриджа-Тейлора було написано через чотири роки після появи кларнетового квінтету Й. Брамса. Молодий композитор зміг встояти перед авторитетом Й. Брамса й уникнути його впливу, черпаючи натхнення, за своїм власним визнанням, у творчості іншого видатного композитора, яким став Антонін Дворжак. Впливи А. Дворжака відчуються в окремих інтонаційних зворотах.

Як і квінтет Й. Брамса, квінтет С. Коулриджа-Тейлора написано для кларнета *in A*, що має більш м'який і матовий тембр, порівняно із кларнетом строю *in B*. Тональність твору *fis-moll*, образний стрій переважно лірико-філософський. Частини є розлогими і, залежно від темпу, динамічно або неквапливо розгортаються у часопросторі.

Перша частина (*Allegro energico*) написана в сонатній формі, заснованій на взаємодії двох взаємодоповнюючих тем – більш активної теми головної партії та більш ліричної теми побічної партії. У звучанні обох тем, у їхніх

мелодичних зворотах та ритмоінтонаціях проявляється специфічна англійська образність.

Початкова тема, заснована на натурально-ладовій гармонії, має дещо суворий вигляд і в процесі розвитку зазнає трансформації. Вона викладається в партії кларнета із супроводом інструментів струнного квартету (пр. 39). Лірична друга тема (літера В, а tempo) початково викладається в партії першої скрипки, а далі її інтонації підлягають розвитку і перенесенню в партію кларнета (пр. 40). Обидві теми підлягають розвитку і деякій драматизації вже в межах експозиційного розділу, і цьому сприяє суворий колорит натурально-ладових зворотів. У сфері побічної партії відбувається вторгнення інтонацій теми головної партії, що можна визначити як динамічний злам і кульмінацію. Важливе виразне значення надається поєднанню кларнета і першої скрипки, які протягом експозиції доводі часто виконують тематичний матеріал в октаву (скрипка октавою вище, в третій октаві). Сполучної і заключної партій в експозиції фактично немає, вся увага надається взаємодії матеріалу головної та побічної партій.

Коротка розробка, заснована на розвитку матеріалу головної партії, призводить до появи розширеної і динамізованої репризи, а також драматичної коди, де тема головної партії звучить на динаміці *ff*, втрачаючи початковий камерний вигляд.

Друга частина (*Larghetto affettuoso*) переносить нас у сферу безроздільно пануючої лірики. Вона написана в тональності Н-dur. музика даної частини має вільний, рапсодичний характер і створює враження домінування особистісних емоцій, чому сприяє багатство ладотонального строю, з переходами музичного викладу в далекі неспоріднені тональності, що сприяє створенню колористичних ефектів.

Основна тема проводиться в партії кларнета, що звучить у найнижчому регістрі свого діапазону. Вона має доволі просту мелодику, збагачену примхливою ритмікою, її підтримує надзвичайно скромний акомпанемент струнних (пр. 41). Після невеликої зв'язки композитор первикладає тему в

партіях першої і другої скрипок, які грають в октаву, тоді як кларнет виконує виразні супровідні фігурації. Тема здобуває тут інакшого тембрового і регістрового висвітлення, однак її початкова образно-емоційна сутність залишається незмінною.

У середньому розділі міняється тональність на G-dur. Це шостий низький щабель по відношенню до основної тональності частини. колорит гармонічної субдомінанти ми мали можливість спостерігати у вступних акордах до основної теми, і тут він розростається до рівня самостійної тональності.

Тема середнього розділу продовжує і поглиблює образність, намічену напочатку частини. Яскраві динамічні ефекти, пов'язані з прискореними переходами від *pp* до *f*, посилені більшою фактурною щільністю та мелодизацією голосів, появою в них різноманітних ритмічних малюнків (пр. 42).

Ще один тональний перехід в C-dur – це тональність II низького щабля відносно початкової – позначений ще більшою активізацією фактури і появою фігурацій, на тлі яких вперше в цьому квінтеті солірує віолончель, виконуючи початкову тему. Фактурна активність згладжується динамікою *pp*. цю побудову можна розглядати як ложну репризу.

У репризному розділі основна тема частини викладається в початковій тональності, яка повертається і домінує до останніх тактів. Також повертається і тембр кларнета у низькому регістрі, що викладає тему. До кінця частини у партію кларнета також проникають побудови розвитку характеру. Вони звучать на динаміці *p*, яка в даній частині є домінуючою, і створюють не концертно-віртуозні, а колористичні ефекти.

Третя частина (Allegro leggiero) – це жваве скерцо. Вона написана у складній тричастинній формі з серединою-тріо та репризою *da capo*. Основна тональність (A-dur) утверджується не одразу і зазнає низку несподіваних і стрімких переходів у мінорні тональності. Музичний матеріал викладено у

складному розмірі (3/4 9/8), що спонукає виконавців до ретельного дотримання ритміки під час сумісної гри в прискореному темпі.

Основна тема немов розчиняється в акордово-гармонічній фактурі і є яскравим зразком бетховенської гармоніє-мелодії. Поривчаста і пристрасна, вона уособлює не жанровий, а психологічний тип тематизму (пр. 43). Партія кларнета взаємодіє з партією першої скрипки, викладаючи тему (скрипка октавою вище, в третій октаві). Початковий період завершується в тональності *fis-moll*.

Подальший виклад має ознаки імітаційності та заснований на розвитку інтонацій початкової теми. Тож середина форми початкового розділу, як і її реприза, не привносить контрасту в загальну течію музичного матеріалу і розробляють початковий образ.

Середина-тріо, написана в тональності *F-dur*, створює образно-емоційний та жанровий контраст по відношенню до першого розділу скерцо. Тут виникає більш спокійна тема жанрово-побутового характеру. Вона проводиться в партії кларнета і звучить неначе спогад про щасливе минуле.

Фінал квінтету (*Allegro agitato*) повертає нас в основну тональність *fis-moll*. Композитор дає тут ще один варіант сонатної форми, з імітаційно-поліфонічним перетворенням матеріалу головної партії в розробці та кодою в тональності однойменного мажору (*Fis-dur*).

Тема головної партії, як і в першій частині квінтету, заснована на натурально-ладових зворотах, що надає їй мужнього і рішучого характеру. Тему виконує кларнет у супроводі ритмізованої підтримки струнних (пр. 44). У структуру теми, яка починається з «пустої» тонічної висхідної квінти і має ритмічну зупинку на другому звуці, входить тон високої дорійської сексти і натурального мінору, що становить одну з її виразних ознак, тоді як в партії альту виникає тон натуральної домінанти.

Тему побічної партії (літера В, тональність *D-dur*), яка повертає нас у сферу ліричних образів, викладає кларнет, продубльований другою скрипкою, і далі октавою вище переінтоновує перша скрипка. У процесі

розвитку звучання музики стає яскравішим і досягає динаміки *ff*, що є ознакою ліричних побічних партій у сонатній формі, і тут композитор слідує традиціям.

Розробка, що починається в тональності *g-moll*, заснована на імітаційно-поліфонічному викладі початкових інтонацій теми головної партії у двоголоссі. Першою парою голосів є кларнет і друга скрипка, другою парою – кларнет і перша скрипка (тут тональність міняється на субдомінантову). У процесі розвитку початкова квінта, якою відкривалася тема, міняється на септиму, з теми вичленовуються і починають розроблятися ще більш короткі мотиви. Усе це суттєво динамізує зміст і призводить до кульмінації першої хвилі розробки, за якою починається друга хвиля, заснована на розвитку теми побічної партії, якій контрапунктують мотиви і супровідний ритм з теми головної партії.

Пройшовши яскравий емоційний сплеск і заспокоєння, виклад перетікає в репризу, де розпочаті в розробці процеси динамізації, отримують своє логічне продовження. В кінці фіналу виникають ліричні теми з попередніх частин (епізод *Lento*). Завершується фінал блискучою мажорною кодою (*Vivace*). Партія кларнета тут є невід'ємним компонентом сплетеної ансамблевої фактури.

Квінтет С. Коулриджа-Тейлора був доволі популярним у Британії і цілком заслуговує на те, щоб бути введеним у число кларнетових квінтетів композиторів XVIII–XX століть.

3.1.3 Кларнетовий квінтет Анрі Марто

Анрі Марто (Henri Marteau, 1874–1934) – французький скрипаль-віртуоз, випускник Паризької консерваторії, один з вчителів Макса Регера, належить до когорти композиторів другого плану, який писав переважно для скрипки. Водночас, у його творчому доробку є багато камерно-

інструментальних творів за участі скрипки, в тому числі кларнетовий квінтет ор. 13 (1908).

Мати А. Марто була ученицею знаменитої Клари Шуман. Здобувши освіту в Паризькій консерваторії, він почав кар'єру соліста (1893). З 1900 по 1907 рр. викладав у Женевській консерваторії а в 1908 р. став наступником померлого скрипаля Йозефа Йоахіма у Вищій школі музики в Берліні. У 1915 р. у розпал першої світової війни А. Марто був звинувачений у шпionaжі (французами – на користь Німеччини, німцями – на користь Франції) та емігрував до Швеції, де до 1921 р. був другим диригентом Гетеборзького оркестру.

А. Марто був пристрасним любителем музики свого часу. Він багато гастролював як скрипаль, викладав, був засновником фонду для просування шведської музики, зробив переклад «Трактату про скрипку» Й. Йоахіма французькою мовою тощо. Від 1921 р. і до своєї смерті викладав у Німецькій академії у Празі, у Ляйпцизькій консерваторії, а потім у Дрезденській консерваторії [97].

Найбільшу кількість творів А. Марто написав для скрипки. Також у його спадщині є твори для оркестру, камерна музика, фортепіанні й органні твори, пісні. Як уродженець Реймса він не міг обійти особу французької національної героїні Жанни д'Арк і написав оперу-кантату «Голос Жанни д'Арк». Творчість Анрі Марто як композитора включає 45 творів із номерами опусів, а також 15 творів без номерів опусів. Крім того, є численні обробки класичних скрипкових творів.

Стилістично його композиторські праці можна розмістити між пізнім романтизмом та модернізмом. На його композиторську практику також вплинули творчі контакти з численними тогочасними музикантами – Шарлем Гуно (у підлітковому віці), Жулем Массне, Камілем Сен-Сансом, Едвардом Грігом, Максом Регером та ін.

Кларнетовий квінтет ор. 13 c-moll для кларнета in A і струнного квартету було написано в 1906 році. У той час А. Марто багато гастролював і

викладав гру на скрипці у Женевській консерваторії. Він товаришував з багатьма видатними особистостями, включаючи Й. Брамса, який познайомив його зі знаменитим кларнетистом Ріхардом Мюльфельдом, для якого написав квінтет для кларнета, а також низку інших кларнетових творів. Пізніше дружба А. Марто з М. Регером, який також був у близьких стосунках із Р. Мюльфельдом, призвела до того, що А. Марто та Р. Мюльфельд давали спільні концерти. А. Марто, як і Й. Брамс до нього, був зачарований чудовим тоном Р. Мюльфельда і вирішив написати йому квінтет для кларнета. Р. Мюльфельд мав вперше виконати цей твір, але раптово помер перед самою прем'єрою.

У квінтеті А. Марто переважають помірні темпи, і це не є випадковим явищем. Композитор вважав, що саме вони найкраще демонструють м'який і теплий романтичний тон кларнета, його співучість. Це означає, що А. Марто вважав кларнет провідним інструментом у своєму квінтеті. Через таке розуміння виразових можливостей кларнета і трактування його партії, в музиці квінтеті переважають мелодійність та чарівність. У складному написанні партій, контрапунктуванні надмірно мелодизованих голосів, а також численних модуляційних переходах можна відчувати вплив стилістики М. Регера.

У вступі до першої частини (*Andante molto sostenuto*) кларнету дається довге наспівне соло, яке до кінця свого звучання створює сильне відчуття напруги щодо очікування того, що має відбутися (пр. 45). Розлоге соло, що звучить на тлі скромного акордового акомпанементу струнного квартету, є надзвичайно виразним і виконує роль емоційного налаштування на подальші події. Воно Тож вже у вступі кларнет виділяється як провідний мелодичний інструмент всього ансамблю, здатний відобразити відверті емоції та глибокі почуття. Далі протягом частини він матиме індивідуальні сольні висловлювання у перехідних ділянках форми.

Основний розділ (*Moderato molto assai*), який з'являється після повільного вступу, написано с сонатній формі, що складається зі взаємодії

двох контрастних тем. Тут виникає як бурхливе напруження (перша тема), так і ніжна опоетизована музика (друга тема). У створенні забарвленого яскравими емоціями музичного полотна беруть однаково активну участь усі п'ять голосів ансамблю.

Контрастні образи зіставляються вже в експозиції. Дієва, сповнена внутрішнього драматизму тема головної партії (пр. 46), що заснована на загострених пунктирних ритмах у поєднанні зі штрихом *staccato* в усіх партіях, «рваним» фразуванням та пронизливими трелями в третій октаві, протидіє ліриці сфери побічної партії (*Tranquillo*, пр. 47), де панують протилежні засоби – вільно-імпровізаційні фрази широкого дихання в партіях першої скрипки і кларнета. Зв'язкою-переходом між ними є висловлюванні кларнета-соло.

Розробка заснована на розвитку матеріалу головної партії і на перетворених інтонаціях теми вступу, що утворюють її центральний розділ, в якому знаходиться емоційна кульмінація. В репризі повертається матеріал експозиції в партіях тих самих інструментів, але з іншим тональним планом. Завершує частину коротка кода, заснована на інтонаціях теми зі вступної побудови.

Музична тканина першої частини є гнучкою і виразною. Головна її особливість полягає в насиченості численними мелодичними контрапунктами. В окремих фактурно прозорих зворотах відчуваються риси французького імпресіонізму, поєднані з німецькими пізньоромантичними тенденціями, передусім в галузі гармонічної мови. В музиці чергуються контрастні емоційні стани – схвилюваний, неспокійний та ніжний, умиротворений.

Друга частина квінтету (*Allegretto moderato*), написана в складній тричастинній формі з двома тріо, поєднує в собі яскравий мелодизм зі значною мірою хроматизації голосів, що надає її музиці особливого ладотонального звучання. Обидві теми експозиції викладає дует першої скрипки і кларнета, між якими утворюються різного роду імітаційні діалоги,

надзвичайно виразні і поетичні, при цьому друга тема звучить на тлі *pizzicato* струнних, що в сукупності з тембром кларнета надає їй риси поетичного вальсу та увиразнює її сприйняття.

Обидва тріо є пожвавленими і мають жанровий характер. Їхні теми виконує кларнет, який звучить дещо спрощено, немов духовий інструмент сільської капели, однак має технічно складку партію. Наприклад, у другому тріо тема після свого проведення дістає також фактурного варіювання. Музика обох тріо відтіняє поетизований характер звучання основного тематизму. Характерною ознакою «співаючої» фактури даної частини є надзвичайна мелодизація партій усіх інструментів.

Третя частина (*Andante sostenuto*), написана подвійній двочастинній формі, звучить у помірному темпі. Музика обох розділів має пасторальний характер і немов нагадує прогулянку сільською місцевістю через луки та ліси у теплий сонячний день. Ритм розслабленої ходьби на початку частини задає партія віолончелі, що неспішно виконує рівномірні вісімки штрихом *pizzicato*, супроводжуючи поетизовану тему, що звучить в партії кларнета (пр. 48).

В музиці частини панує ніжність і чарівність. Моменти драматизації виникають у другому розділі, тематизм якого має риси вальсовості (в тому числі через розмір 12/8), а провідне мелодичне значення надається партії першої скрипки, що немов проспівує свою тему у високому регістрі. Всі партії є надзвичайно мелодизованими і кожна з них в той чи інший спосіб контрапунктує темі.

Важливим є виразне значення гармонії, яка є ускладненою за рахунок переходів у далекі тональності та хроматизованого ведення мелодично розвинених голосів, що в сукупності надає звучанню музики даної частини надзвичайної колористичності.

Фінал квінтету починається повільним вступом (*Andante sostenuto*), який звучить неначе поліфонічна музика, призначена для ансамблю вокальних голосів, тільки без тексту. Усі голоси інструментального ансамблю

охоплює послідовна імітація. Проведення теми починається у найнижчого інструмента (віолончель) і завершується в партії кларнета (пр. 49). Усі інструментальні голоси неначе співають. Але поява основного матеріалу (*Allegro molto*) з його грайливим, живим тематизмом розсіює будь-яке почуття наспівності. Це чудова сучасна музика інструментального типу, сповнена поворотів, змін темпу та тональності, що залишає слухача в очікуванні наступного несподіваного композиційного рішення, а їх у фіналі є чимало.

Фінал написано у формі рондо-сонати. Основну тему (ГП) під час першої появи виконує кларнет й тому вона темброво виділяється з ансамблю інструментів (пр. 49). Як і в попередніх частинах квінтету, провідним тут знов стає дует кларнета і першої скрипки, які по чергово проводять цю тему під час першого і наступних проведення. У її звучанні виразного значення здобувають звуконаслідувальні мотиви, зокрема, виразних низхідний хід на нону і повторювані вісімки, до яких додаються форшлаги, які імітують жартівливі незграбні рухи, тупотіння тощо.

Друга тема (ПП, *Tempo tranquillo*) вирізняється більш ліричним характером. Для неї характерне деяке заспокоєння руху, плавність мелодичних контурів, поява тріольності, яка згладжує чітку періодичність. Перша скрипка і кларнет знов вступають у діалог.

Після повернення пожвавленої першої теми, яка виступає у функції заключної партії, починається серединний епізод (*Piu lento*). Він має ліричний характер, а його тема поєднує риси теми вступу і теми побічної партії. Головним носієм тематизму виступає кларнет, який домінує над усіма іншими партіями. Лірика подекуди здобуває скорботного відтінку. У процесі розвитку відбувається суттєве збагачення фактури і виникають інструментальні дуети кларнета і першої скрипки.

Реприза повертає нас до образності експозиційного матеріалу. Знов звучать обидві початкові теми, а музика зачаровує нас своєю енергією та емоційною наповненістю.

Аналіз квінтету Анрі Морта довів, що цей твір продовжує моцартівсько-брамсівську лінію кларнетових квінтетів, у яких квінтет виступає *першим серед рівних*, і цілком заслуговує на частіше виконання і визнання, особливо в контексті того, що кількість квінтетів для кларнету є доволі обмеженою.

3.2 Кларнетовий квінтет М. Регера як втілення пізньоромантичних тенденцій

3.2.1 Камерно-інструментальна музика М. Регера

«У європейській, зокрема в австро-німецькій культурі, камерно-інструментальній музиці відведена особлива роль. Це – один із провідних напрямків у творчості композиторів ХХ століття, художня лабораторія численних музично-стильових новацій» [43, с. 13].

Відомий німецький композитор Макс Регер (1873 – 1916) є продовжувачем традицій видатних німецьких композиторів-романтиків. Він є автором 146 опусів, створених за досить короткий час, близько чверті століття. Період творчого становлення був відносно недовгим, зі швидким досягненням високого рівня майстерності, а в камерно-інструментальному жанрі митець продовжував еволюціонувати протягом усього життя.

У творчості М. Регера, представленій всіма жанрами, крім сценічного, яскраво простежуються пізньоромантичні та неокласичні тенденції. М. Регер жив і творив у час змін, тому його музика являє собою конгломерат пізнього розквіту німецького романтизму і передбачення народжуваного модернізму. За оцінками дослідників і виконавців, його камерно-інструментальні твори увібрали в себе найкраще з обох музичних періодів, поєднуючи експресію з новаторством.

У творчій манері композитора органічно уживаються любов до Й. Брамса і поклоніння перед Р. Вагнером. У ряді творів – сольних сонатах,

композиціях для органу, численних поліфонічних опусах – він звертається до принципів формотворення епохи Й. С. Баха і прагне продовжити бахівську традицію, поєднавши її з принципами сучасної музичної мови. Романтична лінія і лінія «бахіанства» тісно переплітаються в різних жанрах творчості М. Регера, в тому числі у сфері камерно-інструментальної музики, в якій він працював протягом усього свого творчого шляху.

Камерно-інструментальні твори М. Регера є найбільш численними у творчості композитора, усього близько 70 опусів. У своїх камерних творах композитор найбільшою мірою був самим собою, висловлювався найщиріше, не прагнув до зовнішньої ефектності. Йому був надзвичайно близьким серйозний і стриманий тон камерної музики, її глибока внутрішня наповненість. Саме в камерній творчості М. Регера найбільш чітко відбилися основні етапи його шляху в мистецтві, оскільки інтерес композитора до цієї сфери був надзвичайно стійким.

М. Регер писав камерну музику для різних інструментальних складів і в різних жанрах – від сольних сонат для скрипки, альту, кларнета і віолончелі до квінтетів і струнного секстету. За життя композитора його камерно-інструментальні твори користувалися популярністю у публіки й були визнані німецькою критикою, однак після смерті М. Регера вони були досить скоро забуті, а музику стали вважати занадто складною для сприйняття і мало зрозумілою (проти такої оцінки свого часу активно протестував сам композитор).

У камерно-інструментальних ансамблях М. Регера проявилися дві головні тенденції його творчості – пізній романтизм і неокласицизм, визрівання яких тривало поступово. Ранні твори наслідували вплив творчості Й. Брамса, Р. Шумана, почасти Ф. Шуберта. Для опусів зрілого періоду характерним було наслідування вагнерівської стилістики, передусім у сфері гармонічної мови, яка була поєднана із жанрами і формами, характерними для старовинної музики (Concerto grosso в «Концерті у старовинному стилі»,

старовинна сюїта у «6 п'єсах для двох скрипок, альту і віолончелі», мініцикл «Прелюдія і фуга», хоральні обробки тощо).

У творчості останнього періоду М. Рeger прийшов до стилістики пізнього романтизму з його монументальністю й експресією, а також продовжив і розвинув класицистичні тенденції творчості Й. Брамса, який постійно був кумиром М. Рegera. Після смерті Й. Брамса (1897) європейська музика потребувала нових форм, здатних поєднати романтичну експресію з інтелектуальною глибиною. М. Рeger, вихований у консервативній музичній традиції, став однією з ключовою фігур цього переходу. Німецький музичний романтизм трансформувався у його творчості під впливом нових модерністських тенденцій. Від консервативної школи Й. Брамса були успадковані прагнення продовжувати і зберігати великі традиції німецького мистецтва, що вважалися основою сучасної композиторської творчості, прихильність до великої форми та непрограмних інструментальних жанрів.

3.2.2 Стильові виміри кларнетового квінтету М. Рegera

Кларнетовий квінтет A-dur op. 146 Макса Рegera (1916) є останнім завершеним твором композитора, хоча плани щодо цього квінтету обговорювалися ще в 1912 році, за чотири роки до його остаточного завершення. Відомо, що квінтет завершений лише за 10 днів до раптової смерті М. Рegera від серцевого нападу і що композитор пережив відправку рукопису видавцеві лише на кілька днів. У своєму останньому опусі М. Рeger постає як композитор-романтик, що орієнтується на зразки жанру у творчості В. А. Моцарта та Й. Брамса, чиї квінтети сьогодні встановлюють високі жанрові стандарти.

Створений на вершині досвіду та композиторської майстерності, кларнетовий квінтет М. Рegera є близьким творчій манері Й. Брамса піднесеною серйозністю висловлювання, строгістю форми при пристрастності музичної мови. У фіналі квінтету відбувається стильовий

діалог з творчістю В. А. Моцарта. За зовнішньою традиційністю чотиричастинного циклу, у цьому творі можна спостерігати яскраві прояви індивідуального стилю, що полягають у переплавленні різностильових тенденцій під гаслом пізньоромантичної творчості. Частини квінтету розлогі, твір триває близько 34 хвилин.

У своєму квінтеті М. Рeger намагається інкрустувати звучання кларнета у контрапунктичний ансамбль струнних інструментів і тим самим «затушувати» ідіоматичний стиль гри зі стрибками в різні діапазони, до якого схильний кларнет. Головна мета композитора – не перетворити квінтет на концертино з провідною роллю кларнета та другорядним значення інструментів струнного квартету.

У квінтеті переважає оповідально-ліричний або пристрасно-афектований тон. Перша частина (*Moderato ed amabile*) сповнена елегійного настрою і пафосу, що не знаходять виходу, і є надзвичайно далекою від побутових витоків романтичного мистецтва. Закарбована у музиці даної частини потреба висловитися і неможливість розкритися є споконвічною двоїстістю свідомості романтичного художника. Музика звучить тихо, ніби ми слухаємо розмову. Красномовними є вказівки автора в нотному тексті, наприклад, *Moderato ed amabile* – помірно і доброзичливо, а також заклики до експресивності (*espressivo*), ніжності (*dolce*) та ін.

Принцип рівноправності інструментальних партій спостерігаємо вже в першій темі, яка представляє головну партію і є розділеною між кларнетом і першою скрипкою (пр. 50). Обидва інструменти діють на принципах паритетності і жоден з них не дістає провідної ролі. Інші учасники ансамблю не намагаються порушити цей ліричний діалог. В наступних частинах квінтету композиторові також вдається зробити кларнет не сольним інструментом, що протиставляється і протидіє струнному квартету, а рівноправним учасником сумісної бесіди. Задля досягнення цієї мети головні теми дістають інтенсивного фактурно-контрапунктичного плетіння.

Вибудовуючи архітектонічний профіль першої частини, М. Рeger намагається зберегти музичні форми, яких дотримувались композитори минулого. Однак це не вдається повною мірою, оскільки класичні форми були засновані на чіткій логіці тональних зв'язків, тоді як гармонічна мова М. Рegerа перевантажена частими модуляціями та переходами в далекі неспоріднені тональності, тобто є складнішою за класичні зразки, що не сприяє цементуванню загальної композиції і заважає сприйняттю форми. Ці протиріччя найбільше позначилися на сонатній формі, в якій написана перша частина. Ускладнення тональних відносин іноді призводить до порушення чітких кордонів між розділами, замість того, щоб їх прояснити. Тому далеко не одразу вдається позначити межі між партіями та розділами. Відчуваючи цю небезпеку, композитор виявляє прихильність до поліфонічних засобів фактурної організації, де тонально-гармонічні зв'язки не відіграють визначальної ролі.

Намагаючись дотримуватися класичних моделей форми, М. Рeger водночас з легкістю їх долає. Так, тиха й лірична тема побічної партії (*Tranquillo*, пр. 51), що ведеться першою скрипкою, написана в тональності домінанти (E-dur), у чому проявляється слідування класичним традиціям побудови тонального плану, однак після інтенсивного розвитку ця тема повертається в тональності, в який вона вперше з'явилась в експозиції, а лише далі слідує реприза з версією першої теми, за якою одразу ж звучить друга тема, тепер вже транспонована в початкову тональність. Також у сонатній формі першої частини виникає ще одна тема, яка не вписується у структуру класичної сонатності. Переходи між темами засновані на інтенсивному тонально-контрапунктичному русі, а тема побічної партії знов прозвучить у третій частині квінтету. У цілому ж всі чотири частини є дуже тісно пов'язаними і за тематичним матеріалом, і за образно-емоційним змістом, що надає квінтету надзвичайної цілісності. У цьому ми вбачаємо прояв романтичних тенденцій.

У музиці першої частини побудови сумно-елегійного характеру міняються на більш активні звучання, сповнені енергією і внутрішнім протестом. Однак ці настрої швидко згасають, не отримавши подальшого виявлення. Це трапляється у темах головної і побічної партій, у розробці, яка починається повільним фугато, та в репризі. Переходи від елегійних до драматичних настроїв трапляються непомітно, виникаючи без попередньої підготовки. Так, в темі головної партії це репліки драматичного характеру, засновані на тріольній пульсації (ц. 1), та ритмічно «агресивна» побудова а *tempo più animato* з експресивними музичними репліками кларнета, що слідує далі.

Неначе своєрідний рефрен, в першій частині кілька разів виникає лірична тема побічної партії. Вона звучить в партії скрипки і кожного разу, оплітаючись рештою голосів, дістає різне контрапунктичне тлумачення, в тому числі у кларнета, якому доручається виконання виразних мелодичних підголосків. Ця тема теж драматизується на нетривалий час, після чого в ній виникають пасторальні звучання пастуших награвань, доручені тембру кларнета (ц. 4).

Третя тема відкриває розробку, де вона викладена у формі повільного фугато, додаючись в усіх голосах ансамблю почергово (пр. 52). Не зважаючи на повільний темп, музика фугато має експресивний характер, що далі переростає в драматизм секвенційних побудов розробки. На гребні кульмінації виникає лірична тема побічної партії в експозиційній тональності домінанти, після чого починається репризний розділ із традиційною сонатною римою, ускладненою далекими міжтематичними переходами і контрапунктичним плетенням фактурного малюнка.

Партія кларнета в першій частині квінтету, як і в трьох наступних частинах, є рівним партнером у музичній «розмові» виконавців, на відміну від квінтетів В. А. Моцарта та Й. Брамса, де кларнет чітко виділяється серед струнних як центральний музичний голос. Однією з головних проблем в інтерпретації кларнетової партії є складність фразування і підтримки

мелодичної лінії, прослуховування модуляцій, які доволі часто виникають раптово й не підготовлено. Три теми першої частини утворюють три контрастні побудови, в яких наспівні й ніжні мелодії чергуються з різкими, схвильованими звучаннями. І загалом головна якість квінтету М. Регера полягає в його мелодизмі, у чому проявляється естетика пізнього романтизму.

Другою частиною квінтету є жваве, тремтяче скерцо (*Vivace, h-moll*). Вона є найкоротшою з усіх чотирьох частин. Основна тема, яку виконує кларнет (пр. 53), ґрунтується на характеристичних ритмічних контрастах між його партією і партіями струнних (кларнет грає на «два», струнні – на «три»), при цьому в партії альту виникає рухливий мелодичний контрапункт, який задає безперервну ритмічну пульсацію. Тож фактура скерцо поділяється на три компоненти. Струнні інструменти грають фоновий матеріал з сурдинами і штрихом *pizzicato*. За відсутності кларнета мелодичну роль перебирає перша скрипка.

Як і в першій частині, звучання партії кларнета у скерцо поступово набуває поетизованого пасторального характеру. Це трапляється в процесі розвитку матеріалу другої частини. Важливе виразне значення в утворенні пасторальності надається темі з форшлагами в партії першої скрипки та імітаційним «перегукуванням» між партіями кларнета і першої скрипки. В останньому випадку утворюється канонічна секвенція, яка теж формує розвитковий матеріал.

У середині-тріо (*G-dur*) скерцо змінюється жанровою темою, що схожа на опоетизований вальс. В тріо композитор запобігає перехресних ритмів, воно є прозорішим за фактурою та простішим за музичною мовою. Тема тріо звучить чотири рази в партії кларнета, з імітацією в нижню октаву в партії альту, унаслідок чого між партіями ансамблю утворюється різнотембровий дует (пр. 54). До пари голосів, що ведуть канон, додаються мелодизовані супровідні контрапункти в партіях двох скрипок та лапідарний бас, унаслідок чого утворюється надзвичайно тонка й вишукана фактура.

Переходи між проведеннями теми тріо засновані на музиці більш сумного характеру, композитор ніби повертається до емоційного стану тематичних побудов першої частини. У репризі повертається початкова образність.

Особливе враження справляє повільна третя частина квінтету (Largo, тональність E-dur), яка є ліричним центром циклу. Вона сповнена тривожної меланхолії й жалібних зітхань. Тут виразно проступають розбіжності у строї лірики М. Рegera та Й. Брамса. Лірика Й. Брамса завжди мужня, в одну мить відбувається зрушення від елегії до протесту і самоствердження. Лірика М. Рegera сповнена поривів до недосяжного, неможливого; хвилі наростання не досягають мети, теми як би тануть і зникають.

Початкова тема (пр. 55) доручається кларнету, однак казати про домінування партії кларнета над усіма іншими партіями ансамблю неможливо, оскільки в голосах струнного квартету відбувається тотальна мелодизація. Тема виділяється з мелодизованого багатоголосся лише за відмітними початковими ритмо-інтонаціями (висхідна секста і синкопа на найвищому звуці мелодичної фрази), а далі розчиняється в ньому. Під час слухового сприйняття початкового ансамблю складається враження, що звучить густий і фактурно насичений фон, і що невдовзі з'явиться тема. Елегійний характер звучання, з раптовими емоційними піднесеннями-спалахами та наступними спадами, є квінтесенцією пізньоромантичної лірики М. Рegera.

Надзвичайно виразним є дует кларнета і першої скрипки в одній з наступних побудов (пр. 56). Він звучить на тлі ритмізованого фону в партіях другої скрипки і альту та мелодизованого контрапункту в найнижчому голосі фактури, в партії віолончелі. І знов ми спостерігаємо за тим, як виникає яскравий емоційний спалах і як стрімко він згасає, не досягаючи своєї мети.

У середині повільної частини відбувається суттєва драматизація музичного змісту порівняно з початковим матеріалом частини, що має спокійніший характер. Як протидія драматизму, тут виникають спогади

першу частину квінтету і з'являється тема побічної партії з її низхідним мелодичним контуром. Вона привносить момент заспокоєння у буремний характер перебігу подій.

Фінал квінтету (*Poco Allegretto*), написаний у формі теми з варіаціями, переносить нас у світ лірики та безтурботного спокою. У музиці цієї частини яскраво проявляється класицистично-моцартівська лінія творчості М. Рegera. Варіації написано в улюбленій тональності Моцарта *A-dur*. Основна тема фіналу є спокійною і ліричною, однак крізь зовнішню простодушність і безтурботність в ній подекуди проступають відгуки смутку і хвилювання, що іноді затьмарюють світлий, позбавлений внутрішнього драматизму перебіг музичних подій.

Тема варіацій (*grazioso*) написана у формі класичного періоду повторної структури, що знов таки вказує на зв'язки музики фіналу із творчістю В. А. Моцарта. Однак у процесі розгортання теми, між початковим тематичним імпульсом і каденціями, виникають альтеровані гармонії і переходи в далекі тональності, що є проявами пізньоромантичного ладового мислення композитора.

В усіх варіаціях зберігається структура і тональний план початкового проведення теми. Змінам підлягає виклад теми, що збагачується виразними мелодичними фігураціями, і фактура – це трапляється за рахунок мелодичної розвиненості голосів усіх партій інструментального ансамблю. Тож у фіналі представлено тип класичних фактурних варіацій, що теж споріднює його з естетикою творчості В. А. Моцарта.

Тему варіацій викладає квартет струнних інструментів (пр. 57), і це робить більш вагомою і значною подальшу появу кларнета як інструмента, якому доручається виклад тематичного матеріалу, зокрема в першій варіації з її перехресними дуольними та тріольними ритмами та фактурною насиченістю загального звучання.

У другій варіації відбувається прискорення темпу загального перебігу музики унаслідок появи коротших ритмічних тривалостей. Інтонації теми

знов звучать в партії першої скрипки, тоді як кларнет виконує швидкі віртуозно-фігуративні пасажі, а його партіє утворює контрапунктичний дуєт з партією віолончелі.

Принцип появи фігурацій із дрібними ритмічними тривалостями в другій варіації знаходить своє продовження у прискореному *Vivace* в третій варіації, де тема розчиняється ще більше і є майже невпізнаною, оскільки її витісняє інша мелодія, створена на основі теми, що звучить в партії першої скрипки. Також тут дещо модифікується форма періоду – він підлягає скороченню до одного речення і зміні свого гармонічного профілю, зокрема містить модуляцію в тональність *cis-moll*. В партії кларнета виникають віртуозні контрапункти і також звучать елементи теми.

Більш м'яка мінорна версія матеріалу в четвертій варіації (тональність *a-moll*) повертає нас до початкового неквапливого темпу і більш відчутної появи інтонацій теми, які розчиняються у фігураціях. Разом із тим, в партії кларнета виникають нові мелодичні утворення, що контрапунктують темі. Тут панує сумний характер. Поява серединної варіації в тональності однойменного мінору є однією з ознак класичного варіаційного циклу часів В. А. Моцарта.

Контрастом попередньої варіації звучить наступна, п'ята варіація, яка є другим *Vivace* варіаційного циклу. Вона написана в тональності *D-dur*, основою її темпоритму є стрімкий тріольний рух, що створює враження безперервності музичного потоку.

Шоста варіація є ще однією повільною варіацією (*Piu lento*, тональність *fis-moll*). Як і в четвертій варіації, в ній панують сумні настрої, однак інструментальні партії більшою мірою насичені наспівним матеріалом з сумними низхідними інтонаціями зітхання. Час немов зупиняється, а наявний у музиці драматичний порив швидко згасає. В кінці варіації настає просвітлення і вона завершується в тональності *A-dur*.

У двох заключних варіаціях четвертої частини кларнетового квінтету виникає ще одне стрімке *Vivace* та фінальне *Sostenuto*, яке у своїй

завершальній побудові містить фрагменти теми варіацій, надані в їхньому початковому звуковому вигляді. Обидві ці варіації написані в основній тональності фіналу A-dur і продовжують дві лінії розвитку образів, намічені в попередніх варіаціях.

В акордах тритактового завершення варіаційного циклу усі переживання, сльози та зітхання змінює посмішка зрілості, прийняття світу таким, який він є, з удачами та мінливістю долі.

Написавши фінал квінтету у формі теми з варіаціями, М. Регер віддав належну данину не тільки В. А. Моцарту, але також і Й. Брамсу, кларнетовий квінтет якого має аналогічну форму фіналу. Також на композиторський задум М. Регера вплинула творчість сучасних авторів – його колеги по Ляйпцизькій консерваторії Стефана Креля, автора кларнетового квінтету ор. 19 (1902), та багаторічного друга Анрі Марто, автора квінтету ор. 13 (1909). В обох цих творах теж використовується техніка теми з варіаціями у фінальній частині.

У цілому можна зробити висновок, що кларнетовий квінтет М. Регера перебуває в тому самому похмурому світі, що і кларнетовий квінтет Й. Брамса. Теми, доручені кларнету, мають подібну форму – це швидке розростання певної музичної формули, за яким слідує повільна низхідна каденція. Переходи між темами є гармонічно розмитими, драматизм замінений задумливою тугою. Навіть прискорені пасажі не переривають загального томління.

Тож у кларнетовому квінтеті М. Регера пізньоромантична лінія творчості забарвилася в лірико-елегійні тони і переплелася з класицистичними тенденціями. У музиці квінтету знайшла відображення актуальна для композитора життєздатність брамсівського світосприйняття, що мужньо приймає трагізм і велич світу, а також слідування головним постулатам брамсівського відчуття, мислення, музичного висловлювання. Продовження шляху, наміченого творчістю Й. Брамса, стало однією з

новацій М. Рegera в європейському (зокрема німецькому) музичному мистецтві 1910-х років.

3.3 Кларнетовий квінтет П. Хіндеміта – вершинне досягнення жанру в музиці XX століття

3.3.1 Камерно-інструментальні ансамблі у творчості П. Хіндеміта

Німецький композитор Пауль Хіндеміт (1895 – 1963) є видатним представником музичної культури XX століття, якого вважають класиком сучасної музики. Композитор був мультиінструменталістом і грав на багатьох музичних інструментах, в тому числі на кларнеті, однак здобув відомість як видатний виконавець-альтист. Тому в його творчому доробку багато уваги приділено камерно-інструментальній музиці. Як зазначають дослідники, камерно-інструментальні ансамблі П. Хіндеміта за своєю глибиною і масштабністю не поступаються симфонічним творам, сонатам і сольним інструментальним концертам. Поряд із опорою на класичне формотворення (сонатна форма, циклічність тощо), в них відобразилася система філософсько-етичного мислення композитора, еволюція творчості, індивідуальна музична мова та естетичні пріоритети.

Стихія камерності постає у творчості П. Хіндеміта в розмаїтті жанрів та інструментальних складів. Він пише сонати для альту (1919, 1922), скрипки (дві у 1924 році), віолончелі (1923) без супроводу, сонати для тих самих інструментів з фортепіано, відроджує жанр дуету для струнних (дует для альту та віолончелі, 1934). Йому належать численні сонати для духових інструментів з фортепіано, а також для рідкісних складів, як-от контрабас із фортепіано (1949), туба з фортепіано (1955). Багато в нього ансамблів традиційних складів (шість квінтетів, створених з 1919 по 1945 роки), так і нетрадиційних – темброво однорідних або мішаних. До перших належать фортепіанні дуети, квінтет для валторн, до других – ансамблі для духових

та струнно-смичкових (в тому числі кларнетовий квінтет), до яких можуть додаватися фортепіано або струнно-щипкові інструменти.

П. Хіндеміт також створив особливий різновид твору, який перебуває між камерною та симфонічною музикою, з відхиленням у той чи інший бік. До цього різновиду належать вісім п'єс 8 п'єс для 2 скрипок, альту, віолончелі і контрабаса (1927), об'єднаних назвою «Kammermusik». Саме в цих творах поступово визрівали ті композиційні прийоми, що стали характерною ознакою зрілого стилю П. Хіндеміта. В «Камерній музиці» композитор відроджує інструментальний жанр епохи бароко *concerto grosso*. Бажаючи досягти об'єктивності, ясності висловлювання, композитор застосовує елементи музичної мови, що притаманні як бахівським композиціям, так і творам віденських класиків.

Лінію барокових жанрів в камерній творчості П. Хіндеміта продовжує жанр сонати для різних інструментів соло. Досить розповсюджений цикл для струнно-смичкових інструментів у вигляді сонати (цикл для скрипки Ф.Джемініані) або сюїти (цикли Й.С.Баха) у XVIII столітті практично зникає з композиторської творчості в епоху романтизму. Відроджений у сюїтах для віолончелі соло М. Регера, цей жанр у П. Хіндеміта репрезентують сонати для альту соло та сонати для віолончелі соло.

У камерно-інструментальних творах П. Хіндеміта відображено конфліктність і драматичність життя європейського суспільства першої половини XX століття – трагедія Першої світової війни, тяжка післявоєнна криза, грозові передвоєнні роки, апокаліптичні події Другої світової війни. Напружене духовне життя суспільства, відсутність гармонії між довколишнім середовищем і внутрішнім світом особистості зумовили захоплення ідеалістичною філософією та поляризацію напрямків пошуку ідеалу.

У творчості митця відбувалися інтенсивні пошуки нових засобів виразності, нових технік, перегляд художніх традицій, що привело до перевтілення різноманітних стильових напрямків, які відображали

бунтарський дух, протест, боротьбу з бездуховністю, прагнення до гармонії. Від загостреного бачення дійсності в його творах з'являється ускладненість музичної мови, формується інший погляд на специфіку ладотональної системи тощо. У цій ситуації саме жанри камерно-інструментальної музики стали тією творчою лабораторією, в якій визначалися нові засоби будови основних елементів музичної мови і формувалася індивідуальний композиторський стиль.

Особливої цінності набувають камерно-інструментальні твори, написані в неокласичній манері. У них композитор не обмежувався прагненням відродити стиль минулого. П. Хіндеміт вдалося поєднати експресіоністичне загострення, щирість висловлювання з елементами бароко та класицизму. Багаті можливості такого синтезу відкрили перспективи відображення узагальнених, інтелектуалізованих емоцій, створення композицій, що поєднували філософсько-ліричний склад музичних образів з напруженістю драматургічного розвитку класичних сонатних форм.

Використання прийомів та елементів музичної мови бароко і класицизму було позбавлене реставраторських підходів. Пошук ідеалу в давніх епохах був викликаний не бажанням сховатися в минулому від негараздів сучасності, а прагненням до організованості, об'єктивності в передачі тих бурхливих емоцій, що переповнювали мистецьку натуру композитора. П. Хіндеміт був зацікавлений неокласичними моделями музичного мистецтва, надавав перевагу поліфонічності, а взірцем композиторської творчості обрав для себе геніального контрапунктиста епохи бароко Й.С.Баха.

Трагічність світосприйняття окреслилась у композитора в роки Першої світової війни, коли волею долі він опинився в епіцентрі жахливих подій, і тільки музика давала змогу реалізуватись тій духовності, що є невід'ємною рисою людини. Шукаючи відповідь на питання про призначення музики, П. Хіндеміт звертався до філософії античності та середньовіччя, про що згодом написав у свій книзі «Світ композитора» [80].

Незважаючи на непрограмний характер більшості камерно-інструментальних творів П. Хіндеміта, композитор супроводжує деякі з них ремарками, що свідчать про своєрідний підхід до виконавського мистецтва, про нове відчуття інструменталізму. Стихійність у виконавстві логічно продовжує пошуки нової виразності у сфері примітиву, «варваризмів» та відчуття людини як «природної істоти». Ці естетичні уподобання, властиві європейському музичному мистецтву початку XX століття, проявилися у творах П. Хіндеміта франкфуртського періоду.

У своїх камерно-ансамблевих творах П. Хіндеміт завжди виділяє альтову партію, доручаючи їй матеріал дивовижної мелодичної насиченості. Композитор відзначав, для нього головним є лінійно-мелодичний розвиток кожного голосу, сукупність яких утворює гармонічні послідовності у тій чи іншій ладовій системі.

Камерно-інструментальні твори П. Хіндеміта презентують багатство емоційного змісту та своєрідність музичної мови митця, який став одним з фундаторів музичного мистецтва XX століття і мав великий вплив на багатьох своїх композиторів-сучасників та їхніх послідовників. Величезна кількість прекрасних творів для дивовижно широкого спектру інструментальних ансамблів характеризує П. Хіндеміта саме як композитора камерної музики.

3.3.2 Стильові виміри кларнетового квінтету П. Хіндеміта

Кларнетовий квінтет ор. 30 був написаний П. Хіндемітом у 1923 році, у 28-річному віці, і зробив другу редакцію в 1954 році. Відносно короткий, але дивовижно щільний і різноманітний, квінтет складається з п'яти невеликих частин, послідовність наслідує традиції дивертисменту. В утвореному багаточастинному циклі окремі частини пов'язані між собою інтонаційними зв'язками, що споріднює його з циклічними композиціями видатних представників музичного класицизму. Багатство мелодики в

інструментальних партіях квінтету виявляє лінійно-мелодичну природу музичного мислення 28-річного композитора.

Квінтет триває близько 18 хвилин. Це інтенсивний і віртуозний твір, виконавські новації якого полягають у використанні в третій частині кларнету in Es.

Перша частина квінтету (*Sehr lebhaft / Molto vivace*) написана у вільно трактованій сонатній формі, що заснована на взаємодії двох контрастних тем-образів – активної першої та ліричної другої. Вона відкривається короткою і рішучою темою, що складається з п'яти звуків (пр. 58), з центральною інтонацією тритону у вигляді збільшеної кварта (*as – d*). Дана мелодична побудова стає своєрідною лейттемою усієї частини, з неї народжуються тематичні варіанти та інверсії, що проходять по всіх партіях, в тому числі з'являються і в партії кларнета. Навіть ліризм другої теми не може вплинути на переривання активного й вольового руху, заданого імпульсивною початковою темою. Під час першої появи теми вона звучить в партіях струнних, тоді як кларнету доручається виконання мелодичних контрапунктів – висхідних і низхідних пасажів-арпеджіо через кілька октав.

Ладовим центром першої частини є тон *d*, ключові знаки не виставлені, тональність є розширеною за рахунок хроматичної зміни тонів, що спостерігається в усіх партіях. Лінійно-мелодична природа утворення багатоголосії фактури появляється вже з другого такту, коли в партіях струнних починається виклад мелодизованого матеріалу, що створює звуковий фон до партії кларнета, а на деяких ділянках форми звучить самостійно (наприклад, у тт. 13–18).

Після проведення основної п'ятизвукової теми в партії кларнета (В), де вона частково продубльована партією віолончелі і звучить на тлі імітації в партіях двох скрипок та альту, і першої емоційної кульмінації (С), теж заснованої на проведенні основної теми, починається перехід до другої ліричної теми, яка виникає від т. 33. Під час її появи відбувається зміна динаміки і фактури. Композитор неначе економить засоби, максимально

полегшуючи виклад. Тональним центром стає тон *g*. Тему, яка складається з виразних наспівних фраз несиметричної будови, виконує кларнет (пр. 59), з усіх струнних інструментів залишаються лише альт, якому доручається виконання розвиненого мелодичного контрапункту, і віолончель, що рухається басовими тонами (штрих *pizzicato*). Прозорість фактури підкреслюється динамікою *pp*.

Під час наступного перевикладу другої теми в партії першої скрипки (від т. 40) кларнет починає грати трелі в малій октаві, що привносить додаткові тембральні нюанси у звучання музики квінтету.

Подальша драматургія першої частини ґрунтується на розвитку другої теми, яка викладається в партіях різних інструментів, але переважає кларнет. Між ним та першою скрипкою утворюються імітації. Послідовний розвиток призводить до кульмінації, на хвилі якої на динаміці *ff* виникає перша тема (т. 65–66). Сонатна форма виявляється редукованою, розвитковість проникає у початковий виклад і взаємодію обох тем, що призводить до яскравої кульмінації, репризного розділу немає.

Ліричним центром усього циклу є повільна друга частина (*Ruhig / Tranquillo*), яка виникає *attacca*, виростаючи з витриманого тону *d* у великій октаві в партії віолончелі, що пов'язує обидві початкові частини. Тиха і спокійна, друга частина починається зі звивистої темі у партії віолончелі-соло (пр. 60), яку далі імітаційно підхоплюють інші інструменти струнної групи (альт від тону *cis*, друга скрипка від тону *h*, перша скрипка від тону *e*), унаслідок чого утворюється некваплива чотириголосна fuga. Важливе виразне значення здобуває перше протискладнення до теми, в якому виникають ламентозні інтонації – вони виразно прозвучать в партії першої скрипки в інтермедійній побудові між третім і четвертим проведеннями теми. Особливістю fugи є гранична мелодизація усіх голосів, що виконуються квінтетом струнних інструментів.

Поява партії кларнета (від т. 22) відзначена ще одним проведенням теми fugи (т. 26 і далі), після чого йому надаються повноваження соліста –

виконавця тематичного матеріалу на тлі контрапунктів або завуальованого акомпанементу в партіях струнних (в тому числі штрихом *pizzicato*). В партії кларнета наявні ефекти уповільнення й розтягування теми – т. зв. аугментації, які створюють враження появи нової теми і звучать у контрапункті з основним варіантом теми, що проводиться в партіях струнних у звичайних ритмічних тривалостях.

Тихе й експансивне початкове звучання поступово трансформується в експресивні каскади звукового потоку (тт. 44–48, пр. 61), які поступаються місцем кларнетової каденції (тт. 49–51, пр. 62), де сольне висловлювання кларнета створює потужний емоційний ефект.

Тонкі й вишукані контрапунктичні поєднання, якими наповнена музична тканина даної ліричної частини, неначе розчиняються в заключному мажорному тризвучі.

Центром циклу є третя частина – швидке й енергійне скерцо (*Schneller Ländler* /Швидкий лендлер). Лендлер – це австрійський народний танок, який зазвичай виконується у помірному темпі і має тридольний танцювальний метр. Свого часу його було уведено в склад сонатно-симфонічного циклу у Лондонських симфоніях Й. Гайдна, де він замінив менует. У квінтеті П. Хіндеміта лендлер отримує несподівану скерцоподібну обробку. Композитор створює не танцювальну, а барвисто-динамічну й енергійну частину, яка за типом музичного руху нагадує скерцо з сонатно-симфонічних циклів Л. Бетховена.

Енергійний ямбічний початок музичного дійства, який задає звучання струнного квартету в ущільненій акордовій фактурі, стає тлом для розгортання теми в партії кларнета *in Es*, (від т. 8, пр. 63), що своїм пронизливим тембром нагадує звучання духових інструментів у сільських ансамблях. Основна тема має яскраво виражені народні витoki і є стилізованою під австро-німецький танок. Різноманітні звукові ефекти, що виникають під час її проведення, неначе відтворюють танцювальні рухи –

тупотіння, присідання, кружляння, повторення, незграбні стрибки тощо. Виникненню цього враження також сприяє тембр кларнета.

Частина є доволі тривалою і містить велику кількість матеріалу, який вкладається у структуру концентричної форми з динамізацією викладу в репризних проведеннях. Музичні побудови відділені одна від одної подвійними рисками. Як і в жанрових частинах класичних симфоній, тут виникає контрастний середній розділ більш спокійного характеру, де провідне значення надається струнним інструментам. Матеріал, який виконують струнні, стає тлом для повернення до початкового темпоритму і появи теми у кларнета.

В партії кларнета можна спостерігати і яскраві й технічно складні сольні прояви, і ансамблевий матеріал інтонаційно менш виразного характеру. Партія кларнета насичена хроматичними рухами в межах розширеної тональності з ускладненою гармонічною мовою та несподіваною зміною співзвучь, що є характерною ознакою музики ХХ століття. В одній з кульмінацій кларнет грає низхідну хроматичну гаму (тт. 253–258), що вимагає від виконавця точності інтонування.

Надаючи перевагу акордовому складу, композитор також пише імітаційні побудови, утворюючи діалоги між партіями кларнета, першої і другої скрипок (цифра О та ін., пр. 64). На деяких ділянках форми статус соліста здобуває віолончель.

Четверта частина (*Sehr ruhig* / *Molto tranquillo* / Дуже тихо) – коротке й надзвичайно виразне Аріозо, що символізує момент магічного спокою. Експресивно-екзотичну, чуттєву тему заворожуюче проспівує скрипка-соло у супроводі м'яких *pizzicato* інших струнних інструментів (пр. 65). Тема звучить немов пісня сирени з потойбічного світу. Створенню цього ефекту сприяють пластичні ритмо-інтонації, приглушена динаміка, тембр і регістр скрипки, що наслідує жіноче сопрано, а також специфіка звуковидобування (зокрема, численні низхідні глісандо).

У процесі розгортання форми таємничість посилюється наростаючими звуками в партії кларнета, з ефектом динамічного роздування від *pp* до *mf* і наступного погашення, з поверненням до початкової динаміки. Такі звуки виникають тричі і виконуються у низькому регістрі, створюють враження магічного заклинання. Однак містика триває недовго, різко міняючись енергійною музикою фіналу.

Остання, п'ята частина циклу тематично є взаємопов'язаною з першою частиною. При уважному аналізі можна помітити, що фінал квінтету є паліндромом (ракоходом) першої частини, де весь музичний матеріал викладено у зворотному напрямку, від останнього співзвуччя до першого. У такий спосіб утворюється музично-тематична та образно-змістовна арка, яка утримує усю конструкцію квінтету і є свідченням контрапунктичної майстерності композитора. Аналогічний прийом буде застосовано у знаменитому «*Ludus tonalis*» для фортепіано, де між початковою прелюдією і завершальною постлюдією, які обрамлятимуть великий поліфонічний цикл, одночасно виникають ракохід та інверсія при повному збереженні початкового матеріалу.

Оскільки слідування нотного тексту першої частини у фіналі є зворотнім, остання частина квінтету починається коротким декларуванням п'ятизвукової першої теми, наданої в ракоході, далі слідує розгорнутий виклад другої теми і детальне представлення першої, тепер вже з імітаційним нашаруванням голосів. Мелодизований характер ведення голосів першої частини посприяв правильному відтворенню багатоголосних контрапунктичних з'єднань у фіналі, незважаючи на зміну напрямку руху на протилежний.

Перед кларнетистом постає складне завдання – заграти вся партію початкової частини квінтету від останньої ноти до першої, де всі висхідні пасажі стануть низхідними і навпаки, а кожне проведення теми буде починатися від останнього звуку. Це спонукає кларнетиста до зворотного

фразування та пошуку відповідного виконавського відтворення ракохідно змінених тем та іншого музичного матеріалу, наявного в його партії.

3.4 Кларнетові квінтети 1970-х років. Жан Франсе

Французький композитор XX століття Жан Франсе (Jean Françaix, 1912–1997), творчість якого широко відома у Франції і недостатньо відома в Україні, також зробив свій внесок у розвиток жанру кларнетового квінтету. Його квінтет, написаний у 1977 році, становить особливий інтерес як приклад звернення неокласичного композитора другої половини XX століття до традиційного жанру і можливостей усталеного виконавського складу, а також у контексті розуміння жанрово-стильової еволюції. Зазначимо також надзвичайно продуктивну творчу діяльність Ж. Франсе, у доробку якого понад 200 творів у різних жанрах сценічної, оркестрової та камерної музики [70].

Прем'єра квінтету відбулася 1978 року в Мюнхені. Твір складається з чотирьох частин: I. Adagio – Allegro, II. Scherzando, III. Grave, IV. Rondo, загальна тривалість звучання близько 22–24 хвилин. Кларнетовий квінтет належить до пізнього періоду творчості Ж. Франсе і демонструє виключну майстерність композиторської техніки. Заздалегідь усвідомлюючи неминуче порівняння з легендарним квінтетом В. А. Моцарта, композитор створив оригінальний твір, сповнений індивідуального стилю і чарівності. Стиль Ж. Франсе вирізняється легкістю й дотепністю взаємодії голосів, тяглістю до неокласичної естетики, витонченістю і вишуканістю музичної мови. Звернення Ж. Франсе до жанру кларнетового квінтету цікаве тим, що композитор поєднав класичну прозорість фактури й ансамблеву рівновагу інструментів із сучасною гармонією та індивідуальним стилем, зберігши, втім, спадкоємність щодо своїх геніальних попередників – В. А. Моцарта та Й. Брамса.

Кларнетовий квінтет Ж. Франсе має чотири частини, що загалом відповідає класицистичній традиції, проте внутрішня драматургія і форми окремих частин вирізняються оригінальністю. Кожна частина має свою жанрову характерність, а між частинами утворюються яскраві темпові контрасти.

Перша частина (*Adagio – Allegro*) починається з повільного вступу, який створює пасторальний настрій. Струнні інструменти проводять протяжну, спокійну тему кантиленного характеру, яка має плавну мелодичну лінію і гармонічно спирається на тоніку, навіваючи відчуття умиротворення. Раптово вступає кларнет – він стверджує свою індивідуальність, перебиваючи настрій вступу і фактично ініціює перехід до основного темпу *Allegro*. З появою кларнета починається виклад основного розділу в темпі *Allegro*, що набуває характеру *scherzando*. Кларнет веде свою тему – жваву, грайливу, сповнену руху. В експозиції кларнет виступає як основний носій тематизму, що розгортається в характері буфонади, темп залишається дуже рухливим.

Після розгортання цього матеріалу настає середній розділ, в якому кларнет неначе послаблює хід подій, переходячи до дещо стриманішого викладу основних музичних ідей. Відбувається розробка тематичного матеріалу, в якій раніше представлені мотиви постають у новому світлі, з'являються варіанти темпу і фактури, тематичні фрагменти перевикладаються між партіями інструментів, виникають і розвиваються поліфонічні імітації. Кларнет інколи відходить на другий план, дозволяючи струнним розгорнути свої голоси, що створює ефект діалогу. Наприкінці першої частини повертається початковий грайливо-скерцозний настрій.

Тож форма першої частини поєднує емоційно контрастні розділи – повільний вступ, пожвавлену основну тему, розробкову середину, повернення скерцозності, що наближає її сонатного *Allegro*. Тематизм цієї частини базується на контрасті пасторальної вступної мелодії та дотепного швидкого мотиву кларнета, обидва ці елементи зазнають розвитку у розробці, де

проявляється характерна риса стилю Ж. Франсе — контраверсійний характер тематичного розвитку, коли різні інструменти підхоплюють і неначе перебивають один одного, ведучи невимушений діалог [74].

Друга частина квінтету має жанрове означення *Scherzando*, що відповідає легкому, танцювальному характеру музики. Вона написана у вільно трактованій складній тричастинній формі з тріо. З перших тактів встановлюється грайливий танцювальний ритм, що перегукується з атмосферою фіналу першої частини. Тематичний матеріал складається з коротких мотивів, які ніби мерехтять у фактурі, сплетаючись у легку повітряну тканину. Кларнет і струнні постійно обмінюються цими мотивами, формуючи поліфонічне багатоголосся. Властива стилю Ж. Франсе дотепність проявляється через несподівані акценти, швидкі діалогічні репліки між інструментами. Попри ефемерність мотивів, частина добре структурована завдяки бездоганному чуттю форми і темпу. Музика розвивається природно, не втрачаючи легкості.

Середній розділ (тріо) має більш співучий характер, чому сприяє поява більш плавних мелодій у струнних або кларнета, але загальний настрій залишається жвавим. Завершується *Scherzando* варіантним повторенням початкового матеріалу, що утверджує жартівливий характер усієї частини.

Тож тематизм другої частини базується не на розгорнутих темах, а на тонкій мотивній роботі — дрібних мотивах, ритмічних формулах та їх комбінуваннях, що утворює мереживо музичної тканини. Це відповідає неокласичній тенденції до побудови граціозних дрібних форм, а також демонструє майстерність Ж. Франсе у роботі з фактурою.

Третя частина циклу — повільне *Grave*, що виконує функцію ліричного центру всього твору. Форма частини наближена до тричастинної (АВА), з рисами варіаційності та наявними контрастними розділами. Частина відкривається соло альт, що викладає основну тему. Вона має задумливий відтінок і має спільні риси з англійською народнопісенною модальністю. Співуче звучання альт з його неповторним тембром створює враження, ніби

виконавець розповідає меланхолійну історію. Кларнет вступає слідом за альтом, утворюючи з ним своєрідний діалог, який надає темі розвитку. Згодом з'являється друга тема – мелодія висхідного напрямку, яка дещо просвітлює скорботну атмосферу, вводячи лірично-піднесений образ у світлих мажорних тональностях, що контрастують з початковим мінором.

Важливою рисою даної частини є почергове сольне висвітлення кожного з інструментів. Композитор неначе надає слово по черзі то альту, то кларнету, то скрипці чи віолончелі, і кожен з них на короткий час виходить на перший план. Таке виділення інструментів ансамблю створює ефект ширшої панорами звучання. У процесі розвитку матеріалу відбувається зростання напруженості, звучання стає тривожнішим, спалахує динаміка, і з цього драматичного потоку неначе виринає кларнет з викладом протяжної теми у своєму найнижчому регістрі-шальному. Поява кларнета в найнижчому регістрі є надзвичайно виразною. Тембр інструмента стає оксамитовим, звучання – спокійним і шляхетним. Кларнет проводить розлогу, спокійну мелодію, яка після драматичного сплеску привносить відчуття умиротворення. Струнні підхоплюють цю тему, продовжуючи її розвивати, поки кларнет оздоблює її віртуозними мелізмами у високому регістрі. Така фактурна гра надає звучанню об'ємності й витонченості. Наприкінці частини музика поступово затихає. Після кульмінації настає розрядка, і Grave завершується у стані просвітленого спокою.

Таким чином, третя частина квінтету Ж. Франсе демонструє глибинну ліричність і камерну інтимність, що зближує цей твір з «осіннім» настроєм брамсівського квінтету. Тематизм тут є найспівучішим: головна тема альту і наступні мелодії розгортаються довгими фразами, прикрашеними розкішним гармонічним колоритом.

Фінал квінтету – жваве Rondo – повертає веселий та рухливий настрій двох початкових частин. За композиційними ознаками рондо побудоване на чергуванні рефрену з кількома епізодами, кожен з яких демонструє вигадливість композитора. На початку фіналу струнні встановлюють м'який

моторний ритм рівномірної пульсації на остигатій фігурі, що стає підґрунтям для вступу соліста. Невдовзі з'являється кларнет з головною темою фіналу — це танцювальна мелодія жартівливого характеру, надзвичайно рухлива і виразна. В цій темі відчуваються народні витoki, вона легко запам'ятовується та контрастує з похмурим Grave. Епізоди суттєво різняться за матеріалом: одні мають ліричний відтінок, інші — яскраво виражений віртуозний або навіть quasi-імпрровізаційний стиль.

Форма рондо дозволяє композиторові продемонструвати свою винахідливість у варіюванні тематичного матеріалу. Кожне наступне проведення теми рефрену забарвлене новими гармонізаціями, інструментальними штрихами, змінами динаміки тощо. Особливо вирізняється передостанній епізод, де перед самим фіналом композитор надає слово кларнету в сольному викладі і виникає каденція кларнета, де виконавець на основі інтонацій головної теми має віртуозно імпрровізувати (в межах написаного композитором матеріалу), демонструючи технічну вправність. Після цієї блискучої каденції кларнета весь ансамбль стрімко вступає в останнє проведення рефрену, що веде до блискавичної коди.

Тематизм фіналу ґрунтується на простій і дотепній головній темі (рефрені), проте саме її майстерне опрацювання та контрастні епізоди роблять цю частину надзвичайно виразною. Епізоди не надто розгорнуті, але кожен з них виконує свою важливу роль у розгортанні форми фіналу. Завдяки цьому фінальна частина є збалансованою — вона не переобтяжена, але й не однотипна, зберігає легкість і водночас дарує слухачам віртуозний блиск.

Таким чином, форма кларнетового квінтету Ж. Франсе демонструє класичну чотиричастинність, однак її частини наповнені індивідуальним змістом. Тематичний матеріал твору надзвичайно різноманітний: від пасторальної кантилени та грайливих скерцозних мотивів до глибоко ліричних розспівів і танцювальних мелодій. Композитор блискуче володіє формою, вільно поєднує елементи сонатності, варіаційності та рондо

відповідно до художніх завдань. Єдність циклу підтримується стилістичною цілісністю: попри контрасти між частинами, скрізь відчувається авторський почерк Ж. Франсе – прозора фактура, рівновага між інструментами, витонченість та гумор.

Партія кларнета у квінтеті Ж. Франсе є центральною і, водночас, вона органічно вплетена в тканину усього виконавського ансамблю. Композитор, хоч і дає кларнету багато сольних епізодів, все ж трактує його як рівний голос серед струнних. Такий підхід споріднює твір зі стилем камерних квінтетів В. А. Моцарта та Й. Брамса, де кларнет теж був інтегрований у загальну фактуру. Проте виконавцю-кларнетисту квінтет Ж. Франсе ставить чимало технічних та інтерпретаційних завдань.

Партія кларнета охоплює майже весь доступний діапазон інструмента – від найнижчих нот (мі-бемоль малої октави на інструменті строю *in B*, що трапляється в повільній частині) до високих верхньорегістрових звуків. Особливо виразно застосовано нижній регістр-шалюмо – в третій частині кларнет проводить тривалу тему в низькому регістрі, що вимагає насиченого та інтонаційно чистого звуку на тихій динаміці. Водночас у швидких частинах кларнет часто підіймається у верхній регістр, вимагаючи від виконавця впевненої атаки й контролю над високими нотами. Перехід між регістрами (наприклад, стрімкий стрибок з низького регістру в високий в рамках однієї фрази) – це ще одна потенційна складність, що потребує від кларнетиста рівності звучання у всіх регістрах.

Жвавий темп двох перших частин і фіналу диктує віртуозну техніку кларнетиста. В партії кларнета трапляються швидкі пасажі, гамоподібні поспівки, арпеджіо на *staccato* чи легкому *spiccato* штриху. Грайлива манера Ж. Франсе потребує гнучкості артикуляції, особливо на високих швидкостях та при зміні стилю атаки (наприклад, митті переходи від чіткого *staccato* до плавного *legato*).

Партія кларнета потребує бездоганного почуття ритму і ансамблевої злагодженості, особливо в складних ритмічно епізодах другої частини та

фіналу. Оскільки Ж. Франсе часто розподіляє фрази між інструментами, кларнетист повинен дуже уважно слухати колег, щоб вступити точно після паузи або вчасно передати мотив. Будь-яке випередження або запізнення може порушити тонке мереживо фактури. Деякі місця можуть включати складні синкопи або зміну метру, інші — ритмічне унісон з певним інструментом (наприклад, паралельний рух з першою скрипкою). Такі моменти вимагають спільних репетицій для вироблення єдиного відчуття темпу і ритмічної пульсації ансамблю.

Кларнет у квінтеті часто грає в нюансах від *pp* до *ff*, причому в камерному контексті від нього потрібна тонша градація, ніж у сольному концерті. Наприклад, у діалогах з альтом у Grave динаміка кларнета повинна точно відповідати рівню струнного інструмента, щоб не перекрити його тендітний тембр. Особливо складними є місця, де кларнет має вести мелодію на *p* у високому регістрі. Це вимагає відмінного контролю дихання та амбушюра, аби звук не провалився і не фальшивив. Інтонування взагалі є викликом у творах зі струнними, бо темперований кларнет мусить узгоджувати висоту з натуральним строем та інтонацією струнних інструментів. Тому кларнетист повинен бути готовий гнучко підлаштовувати свою інтонацію, особливо на довгих тонах у повільних розділах чи в моменти завершення фраз.

Окрім технічних аспектів, виконавець має передати стилістичні відтінки музики кларнетового квінкету Ж. Франсе. Передусім це почуття гумору та легкості. Граючи дотепні пасажі, кларнетисту варто мислити не лише технічно правильно, а й художньо — неначе він розповідає слухачам музичний анекдот, підібрати відповідну інтонацію. У повільній частині, навпаки, потрібно досягти щирої, але не надмірно патетичної ліричності, тут слід передати французьку елегантність.

Загалом, квінтет Ж. Франсе вимагає від кларнетиста рівня підготовки, співмірного з сольним репертуаром. Хоча це камерний твір, у ньому є віртуозні фрагменти, протяжні сольні мелодії, складна ансамблева взаємодія

— усе, що випробовує майстерність музиканта. Водночас, партія написана дуже зручно для інструмента — можливо, тому, що Ж. Франсе добре знав можливості кларнета, консультувався з виконавцями-кларнетистами. Як підкреслюють дослідники [70; 74], музика Ж. Франсе легко слухається, але потребує значної праці від виконавців, щоб ця легкість справді була сприйнята публікою. Отже, подолання технічних труднощів — необхідна умова, але не кінцева мета. Остаточним завданням кларнетиста є донести до слухача граційний гумор і ліричну щирість, закладені композитором у партитурі твору.

3.5 Кларнетовий квінтет на рубежі XX-XXI ст. за межами європейського континенту

3.5.1 Кларнетовий квінтет «Farallon Quintet» Вільяма Джей Сайдмана

Сучасний американський композитор Вільям Джей Сайдман (William Jay Sydeman, 1928–2021) вважається одним з найплідніших і найвинахідливіших композиторів США. Він вчився на факультеті композиції в Мангеттенській школі музики, після чого отримував замовлення від таких престижних колективів, як Лінкольн-центр виконавських мистецтв, Музичний центр Тенглвуда і Бостонський симфонічний оркестр, який вперше представив його оркестровий твір на згадку про Джона Ф. Кеннеді. На думку критиків, уява і фантазія у поєднанні із сучасною музичною мовою та чітким почуттям форми роблять композиції Сайдмана надзвичайно захоплюючими. Є автором більш ніж 400 творів, які є вагомою частиною американської музики другої половини XX – початку XXI століття, однак маловідомі в Україні.

За висловлюваннями критиків, «Сайдман використовує цілий ряд далекосяжних технік, але він має дивовижну здатність використовувати всю авангардну техніку так, ніби це найпростіший і найновіший спосіб створення

музики у світі. Здається, він краще за багатьох своїх колег знає, що добре звучатиме, і працює над створенням надзвичайно привабливих, чистих текстур. Його звуки, здається, виникають із фізичного відчуття того, який саме матеріал є правильним» [114, с. 3].

У доробку композитора наявні твори, написані у жанрі кларнетового квінтету. Один з них – програмний «Farallon Quintet», написаний у 2012 році, у віці 84 років. Це тричастинний твір класичної форми, танцювальний і химерний. За словами самого автора, музика квінтету має створювати приплив гарного настрою.

«Я написав цей твір, бо не зміг знайти іншого подібного твору, яким цікавився кларнетист Ерік Ван Дайк. Після двох годин безплідних пошуків у комп'ютері та нотній колекції я здався і написав це. Це «музичний» твір, досить класичний за своєю побудовою, тобто з впізнаваними темами та впізнаваним розвитком цих впізнаваних тем» [114, с. 3].

Наведемо слова самого композитора, як він описує музику свого квінтету.

«Перша частина починається з викладу танцювальної мелодії а партії кларнета. Тема знов повертається і розвивається, супроводжуючись остінато струнних. Далі слідує варіація, за характером повільніша та дещо меланхолійна, зі значно похмурнішою образністю, яка виникає в процесі розвитку. Музика наступної варіації є танцювальною, після чого слідує репризне повторення теми в початковому вигляді. Весь музичний матеріал частини фактично виростає з початкової фрази, розвиненої в різних напрямках і настроях. Стиль гри – безумовно класичний.

Друга частина є химерною. Після початкової теми виникають трелі у струнних, що стають фоном для дещо безглуздої мелодії у кларнеті. Початкова теми з'являється знов як довга похмура мелодія у альті, трактована як фуга, де кларнет має останнє проведення, переходячи від квазікаденції до фрагментарних повторів початкової теми, поки струнні дещо безцільно метушаться. На щастя, всі вони закінчують грати разом.

Третя частина, написана у розмірі 6/8, – це сплеск веселощів, блискуче рондо, що є піднесеним завершенням у стилі «браво» та підйомом публіки зі своїх місць» [114].

Аналізуючи музику квінтету Сайдмана, слід зазначити, що перша частина (*Poco allegro*) найсправді виростає з початкового мотиву, що викладається у першому такті, до вступу кларнета (пр. 66). Подальші жанрові трансформації цього мотиву не міняють його інтонаційної сутності. Він постає в різних образах – те, що Сайдман називає варіаціями, однак назвати форму варіаційним циклом було б неправильно.

У першій частині можна натрапити на три модифікації початкової теми. Спочатку це її первісний вигляд у струнних, які грають в унісон, і продовження в партії кларнета, де вона має характер незграбного танцю, що підкреслюється розгойдуванням інтервальним рухом в мелодичній лінії та стакатованими прийомами видобування звуку. Друга модифікація – це поява теми у характері наспівної мелодії, яка викладається в партії кларнета крупними ритмічними тривалостями і штрихом *legato* (літера В, пр. 67). Третя модифікація – це набуття темою яскраво вираженого скерцозного характеру, що відбувається в тому числі унаслідок зміни характеру руху через зміну розміру на 6/8 (літера Е, пр. 68). На основі третьої модифікації утворюється двоголосне фугато з послідовним викладом теми в партіях кларнета і першої скрипки та з контрапунктуючими голосами в інших партіях.

Між трьома вказаними модифікаціями основної теми наявні зв'язки-переходи, засновані на матеріалі розвиткового характеру. Спершу це пунктирний рух, що виникає після проведення основної теми. Однак найбільш яскравим є перехід до фугато (літера D), де виникають рухливі хроматичні фігурації спочатку в партії кларнета і першої скрипки, між якими утворюється проста двоголосна імітація. Вони значно пожвавлюють виклад, особливо після наспівного варіанта теми.

Музична форма першої частини заснована на принципі повторності. Від літери Н відбувається повторення усього початкового матеріалу з деякими змінами тонального плану. Тож загальна композиція має риси монотематичної сонатної форми без розробки, де весь тематичний матеріал експозиції і репризи виростає з початкового інтонаційного зерна.

Друга частина (*Roco pesante*) має химерно-примхливий зміст і наскрізну безрепризну форму. У трьох її розділах відбувається поступове занурення в основний образно-емоційний стан. Виконує роль ліричного центру всього циклу.

Початковий музичний матеріал (тт. 1-3, пр. 69) несе три музичні інтонації, які проростатимуть протягом усієї частини. По-перше, це низхідний квартовий стрибок у низькому регістрі з малосекундовим оспівуванням нижнього тону, з якого виростатиме тематичний матеріал кожного з розділів. По-друге, це тремоло в партіях скрипок, якому буде надано надзвичайно важливе виразне і драматургічне значення як супровідному і фоновому матеріалу. По-третє, це фігураційні пасажі дрібними ритмічними тривалостями у кларнета, якими буде насичена кларнетова партія протягом усієї частини.

Перший розділ повторюється двічі (виписано знак репризи) і має тему скерцозно-химерного характеру, яку викладено в партії кларнета на фоні тремоло в партіях перших і других скрипок, що надають звучанню фантастичного характеру (літера А, пр. 70).

Другий розділ (літера С) повертає на до неквапливого темпу. Тут відбувається поліфонізація фактури і виникає повільне фугато з трьома проведеннями теми, заснованої на початковому інтонаційному імпульсі, наданому у вступі (альт – віолончель – кларнет), та контрапунктуючим матеріалом в партіях перших і других скрипок, які додаються вже під час відповіді. Будова тривалої 11-тактової теми фугато є дискретною. Тема складається з коротких дво- і тризвукових мотивів, що перериваються паузами і розгортаються в межах певної висотної диспозиції (обсяг теми

дорівнює децимі). В партії кларнета тема фугато зазнає певних модифікацій, зокрема, збільшується її інтервальний обсяг і зникають паузи, що поділяли тему на короткі мотиви. Музика фугато звучить у повільному темпі надзвичайно примхливо і химерно. Таке враження створює в тому числі гра кларнета у низькому регістрі на тлі мелодичних контрапунктів в партіях струнних інструментів.

У третьому розділі (від літери G) відбувається ще одне занурення у химерно-фантастичну образність. На тлі високих струнних, які грають у стилі фіксованої алеаторики, та фантастичного *pizzicato* віолончелі, кларнет починає неначе тяж алеаторно виконувати початкові низхідні мотиви зі вступу, тільки у більш високому регістрі (перша і початковий сегмент другої октави).

Партія кларнета у другій частині квінтету насичена складнощами – це переміна метра, постійні зміни ритмічної пульсації, фіксована імпровізаційна свобода та ін.

Третя частина (*Grazioso*) написана у формі рондо з двома проведеннями рефрену і двома епізодами. Замість останнього проведення рефрену композитор дає завершення імпровізаційного характеру, з пасажами в партії кларнета. Тема рефрену заснована на матеріалі попередньої частини, який звучить у розмірі 6/8 і здобуває характер скерцозності (пр. 71). Перший епізод (літера B) і другий епізод (літера D) не привносять у зміст фіналу нової образності. Музика звучить надзвичайно колористично і неначе розчиняється в пасажах кларнета і протягнених тонах струнних в кінці частини (літера E).

Зміст програмної назви твору «*Farallon Quintet*» нам розкрити не вдалось. Ймоврно, що пов'язане з географічними об'єктами біля узбережжя Сан-Франциско (Каліфорнія, США) – затокою Фарралон і островами Фараллон (англ. *Farallon Islands*), що являють собою невеликий скельний архіпелаг.

Квінтет і партія кларнета написані надзвичайно майстерно, оскільки на момент його написання композитор давно перейшов рубіж творчої зрілості.

3.5.2 Кларнетовий квінтет Хірокі Ямада

Композитор Хірокі Ямада (Hiroki Yamada, нар. 1967) представляє музичне мистецтво сучасної Японії. Поява у творчому доробку митця квінтету для кларнета і струнних засвідчує вихід цього камерно-інструментального жанру за межі європейської музичної культури, де він виник і розвивався.

Хірокі Ямада є автором численних музичних творів – дванадцяти симфоній, сольних інструментальних концертів для фортепіано, скрипки, маримби, бас-кларнета, альту, віолончелі, гітари з оркестром, п'яти фортепіанних сонат, камерної музики – сонат для скрипки і фортепіано, флейти і фортепіано, кларнета і фортепіано, для флейти і арфи, двох струнних квартетів, музики для ансамблю ударних інструментів, для октету ударних інструментів, для тріо ударних інструментів, фортепіанного квінтету, кларнетового квінтету та ін.

За спогадами самого композитора, його шлях у мистецтві почався з прослуховування поп-пісень, які він вперше почув, навчаючись у початковій школі. У середній та старшій школі він став ярим прихильником групи Beatles, познайомився з різними видами музики, зацікавився тим, як видобуваються звуки з музичних інструментів, як звучать твори.

До розуміння класичної музики Х. Ямада прийшов після вступу на навчання в університет. Тоді він слухав багато музики, особливо Шосту симфонію Г. Малера, намагався також вивчати партитури. Навички, здобуті під час вивчення партитур, навчили його чути музику внутрішнім слухом і знадобились далі, у професійній композиторській діяльності та особливо під час використання спеціального програмного забезпечення для комп'ютерного набору нот.

Переїхавши в 1986 році з Нагої в Токіо, Х. Ямада закінчив курс естетики та історії мистецтв в Токійському університеті. Композицією почав професійно займатися у 2004 році. Після декотрого періоду навчання написав Першу симфонію, яка мала успіх, і далі зосередився на близьких йому жанрах інструментальної музики.

Х. Ямада зізнається, що його метод композиції ґрунтується на введенні нот безпосередньо в комп'ютерну програму для нотного набору та на відтворенні й прослуховуванні звуку, з подальшим слуховим виявленням і виправленням помилок безпосередньо в програмі, і що вибір інструментів є довільним [123].

Кларнетовий квінтет написано протягом 2012–2014 років, тож він являє собою зразок композиторської творчості ХХІ століття. Постмодерністський за стилістикою, в композиційному відношенні цей твір складається з традиційної послідовності чотирьох частин у темпах *Lento* – *Allegro moderato* – *Adagio* – *Moderato*. Під час його прослуховування не виникає сумнівів у тому, що автор музики писав свій квінтет у нотному редакторі або в програмі з комп'ютерного набору нот, оскільки деякі побудови створюють враження банального копіювання попереднього матеріалу, що дозволяється програмою, а деякі співзвуччя явно підібрані на слух. У цілому музика квінтету має медитативний характер, з поступовим зануренням в певний емоційний стан. Саме тому всі частини кларнетового квінтету доволі тривало розгортаються в часі.

Перша частина (*Lento*) написана як неспішна медитація, що викликає занурення в підсвідомість із появою певних образів. У композиційному відношенні вона побудована на розвитку основної теми (пр. 72), яка містить характеру тритонову інтонацію і невдовзі (від цифри J) починає викладатися в ракоході. Також у частині виникає друга тема, побудована на пентатоніці; вона не містить півтонів, що можуть викликати тяжіння в устої.

Між партіями ансамблю немає ритмічного контрасту, всі інструменти грають у рівномірному русі четвертними нотами, що значно спрощує фактуру

і створює враження монотонності, необхідне для заглиблення у медитативний стан.

Партія кларнета написана переважно в першій та другій октаві. Автор музики не намагається підкреслити виконавську специфіку цього інструмента і не наділяє його мелодичну лінію характерними зворотами, обмежуючись загальними інтонаціями.

У другій частині (*Allegro moderato*) намічена тенденція продовжується у більш швидкому темпі та з іншим тематизмом. У загальній композиції циклу дана частина виконує функцію рухливого скерцо. Вона написана в розмірі 5/4, тематичні побудови крайніх розділів мають моторний характер, тоді як середина (від F) заснована на більш спокійному і ліричному тематизмі.

У способах викладу матеріалу другої частини з'являються унісони всіх партій (початкова тема, пр. 73), тріольний ритм та елементи імітаційної поліфонії з поступовим додаванням інструментальних голосів (А, розвиткові побудови). Важливе значення здобуває синкопований ритм (В, С та ін.), що в розмірі 5/4 і в поєднанні з рівномірним рухом четвертними, який на нетривалий час виникає в партії кларнета, отримує додаткову гостроту і виразність. Інструменти доволі часто грають у неприродних для себе регістрах, що створює специфічні тембральні ефекти.

У середньому розділі, написаному в темі *Moderato*, відбувається уповільнення руху. Композитор створює ефект нашарування голосів, що утримують тони, та застосовує канон в одну чверть (*ad minimum*) з ламаним порядком вступу голосів. Виразний ефект має дует кларнета і першої скрипки (G), які грають у високому регістрі на динаміці *p* і без супроводу інших інструментів. Повторений у кларнета і другої скрипки, він переростає в пуантилістичний епізод з окремо взятими вісімками (їх грають струнні штрихом *pizzicato*) та в наступний унісон усіх партій, що стає кульмінаційним спалахом середнього розділу і вводить музичний розвиток у репризу (H).

Репризний розділ, де повертається початковий образно-емоційний стан, суттєво розширюється за рахунок застосованих композитором прийомів медитативної драматургії, сутність яких полягає в мультиплікації коротких мотивів та великій кількості повторень.

Третя частина квінтету (Adagio) виконує функцію ліричного центру циклу. Вона відкривається доволі експресивною темою, яку виконує перша скрипка у супроводі решти інструментів струнного квартету, а далі вона переходить в партію кларнета (А, пр. 74) та віолончелі (В).

Основну тему написано у доволі нестандартному розмірі 7/4. Мелодична лінія має низхідну спрямованість. Виразності додає трель на витриманому третьому звуці. Із ритмоформули супроводу, витриманого в остінатному ритмі, у процесі розвитку теми виростає самостійна побудова, де всі голоси мають спільний ритмічний малюнок і яка стає кульмінацією першого розділу. Експресія звучання музики підкреслюється різкими гармонічними співзвуччями.

Після кульмінації автор музики змінює фактуру з акордової на контрапунктичну (С) і дає видозмінений варіант теми в партії кларнета, на яку нашаровуються голоси струнного квартету, кожен з яких має власний ритмічний прояв. Далі тема у своєму початковому варіанті звучить в партіях кларнета і віолончелі, до яких додається мелодичний контрапункт решти інструментів, які грають в унісон (D).

Третя частина циклу завершується контрапунктичними нашаруваннями вже викладеного матеріалу та одноосібними проведеннями основної теми, яка домінує в голосах фактури. Медитативність в цій частині є опосередкованою.

Фінал квінтету (Moderato) повертає нас до дієвих образів другої частини. Тут знов виникає акордова остінатність, на тлі якої розгортається інтонаційно й ритмічно розвинена основна тема фіналу, доручена партії кларнета (пр. 75). Далі вона послідовна перевикладається в партіях першої

скрипки, альту (А) і знов у кларнета, але тепер вже в дублюванні партією віолончелі (В).

Як і в попередніх частинах, після викладу теми відбувається зміна фактури з гомофонно-гармонічної на імітаційно-поліфонічну і виникає подвійний канон, голоси якого побудовані на інтонаціях теми за принципом 3+2, тобто являють собою сукупність триголосного і двоголосного канонів (С), і далі переходять в канон, голоси якого засновані на прямому русі та інверсії інтонацій теми.

У процесі розвитку матеріалу виникає *quasi* алеаторна фактура (F), заснована на фігураціях септолями, на тлі яких звучить або модифікований варіант теми, або гамоподібні пасажі (G). В кульмінації виникає експресивне звучання віолончелі у високій теситурі на тлі трелі у кларнета в першій октаві та окремих звуків вісімками у решти партій (K).

Далі починається момент ритмізованого медитативного заглиблення (L), що продовжується появою витриманих тонів (N), які сприймаються як розосередження свідомості. В кінці квінтету знов виникають інтонації початкової теми фіналу.

Тож кларнетовий квінтет Х. Ямада написано з використанням широких можливостей комп'ютерних програм з набору нотного тексту. Як зізнається сам автор музики, за комп'ютером він пише музики, перевіряє слухом отриманий результат і виправляє помилки. Насправді деякі гармонії квінтету створюють таке враження, неначе їх підбирали на слух. Фактура є спрощеною, в багатьох побудовах інструментальні партії мають однаковий ритмічний малюнок, на який накладається тема, а іноді композитор обходиться і без неї.

Партія кларнета написана переважно в першій і другій октавах, без урахування широких технічно-виконавських можливостей цього інструмента. Те саме можна сказати і про інструменти струнного квартету.

Висновки до третього розділу

Проведений нами аналіз кларнетових квінтетів композиторів XX – початку XXI століття показав, що цей жанр було суттєво оновлено і що так само, як і в XVIII і XIX столітті, жанр кларнетового квінтету зазнав свого вершинного досягнення у XX столітті. Місце в одному ряду з В. А. Моцартом і Й. Брамсом зайняв видатний німецький композитор XX століття Пауль Хіндеміт.

Кларнетові квінтети, написані у XX–XXI століттях, вражають своїм стильовим різноманіттям. Це і романтизм британських композиторів 1900-х років, і пізній романтизм Анрі Марто і Макса Регера, і яскравий модернізм з опануванням нових тогочасних композиторських технік та ухилом в бік неокласицизму Пауля Хіндеміта, і постмодернізм з використанням новітніх комп'ютерних технологій композиторів XX століття, які представляють США та Японію.

Надзвичайно різноманітними виявилися композиційні рішення структури кларнетових квінтетів. Композитори далеко не завжди звертаються до класико-романтичного чотиричастинного циклу і доволі часто обирають інші варіанти – від двочастинного (в квінтеті Дж. Холбука) до п'ятичастинного (в квінтеті П. Хіндеміта). Слідування частин також є довільним. Так, в квінтеті П. Хіндеміта остання частина є рахоходом першої, де музична тканина утворюється за рахунок виконання матеріалу, що прозвучав у першій частині, у зворотному напрямку, від останнього співзвуччя до початкового. В окремих випадках початкові частини мають у своїй основі модифіковану сонатність, засновану на взаємодії двох взаємодоповнюючих музичних тем, середні частини мають по два тріо, для фіналів композитори обирають варіаційний цикл, що вказує на процеси перетворення класичних тенденцій трактування циклічної форми і форми окремих частин, які тривають у XX столітті

Деякі квінтети є програмними. Так, англійський композитор Дж. Холбрук дає програмні назви обом частинам свого квінтету, а також кожній варіації другої частини, що конкретизує зміст і вказує на зв'язки музики обох частин із певними жанровими прототипами в оперній та інструментальній музиці XIX століття. Варіаційний цикл другої частини даного квінтету побудований за традиціями жанрових варіацій Р. Шумана. Квінтет американського композитора В. Дж. Сайдмана, написаний на початку XXI століття, має програмну назву «Farallon Quintet», що вказує на географічні об'єкти американського континенту та належність твору перу американця.

Важливим компонентом циклів є скерцозність, яка надає музиці кларнетових квінтетів жанрового характеру. У такий спосіб побудовані середні частини квінтетів, написаних у традиціях чотиричастинних циклів. Якщо квінтети тричастинні, середня частина є ліричним центром циклу, що концентрує чуттєвість і відвертість музичного висловлювання.

Кларнетові партії написано для кларнетів in B та in A. Композитори намагаються слідувати традиціям моцартівсько-брамсівської кантабільної лінії кларнетових квінтетів, ознакою якої була рівноправність з усіма іншими учасниками камерного ансамблю, і відмовляються від бравурного й концертно-віртуозного трактування, де партія кларнета висувалася на перший план і ставала домінуючою, тоді як струнний квартет отримував другорядну функцію. Це не означає, що кларнет зовсім не має побудов, які розкривають його віртуозну сутність, однак вони інкрустовані в музичну тканину настільки органічно, що не створюють враження домінування кларнета над іншими інструментами. Цьому сприяє діалогічність кларнета із партією першої скрипки та загальна тенденція до мелодизації усіх партій, насичення фактури квінтетів виразними контрапунктуючими голосами, що з особливою виразністю проявляється у пізньоромантичних квінтелях А. Марто і М. Регера.

Важливе значення у квінтатах, написаних у XX–XXI століттях, набувають поліфонічні прийоми. У центрі уваги тут перебуває квінтет П. Хіндеміта, насичений суцільно індивідуальним трактування поліфонії, характерним для художнього мислення композитора XX століття. У квінтатах інших авторів слід зазначити вже згадану насиченість фактури мелодичними контрапунктами та прийоми імітаційно-поліфонічного письма, передусім утворення імітацій і фугато в багатоголоссі, з контрапунктуючими голосами.

Аналіз кларнетових квінтетів показав, що в партії кларнета немає сучасних виконавських прийомів і що в усіх квінтатах вона ґрунтується на виконавських принципах звуковидобування, звуковедення, динаміки, артикуляції, аплікатури і штрихової культури, що були віднайдені кларнетистами у XIX столітті і залишаються актуальними дотепер.

ВИСНОВКИ

Квінтет як камерний ансамбль є одним з багатьох різновидів виконавського складу, що знайшли поширення у європейській виконавській культурі минулого і сучасності. Він передбачає збалансоване звучання та гармонійне поєднання п'яти інструментів – кларнета і струнного квартету, які є різними за своїми діапазонами та темброво-динамічними характеристиками.

Кларнетовий квінтет передбачає диференціацію інструменталістів за виконавськими функціями, з виведенням на передній план кларнета як провідного мелодичного інструмента-соліста, необхідністю охоплення усього звукового простору, заповнення середнього регістру тощо. Феноменологія кларнетового квінтету як виконавського ансамблю рівноправних учасників ґрунтується на специфічному музично-ансамблевому мисленні, властивому камералістиці як одному з виконавських напрямів, що підносить художньо-стильову парадигму ансамблевої музики до рівня типології музичного мислення.

Вивчення творів, написаних у жанрі кларнетового квінтету, дало можливість прослідкувати шляхи виникнення та історичної еволюції цього жанру в європейській музичній культурі XVIII–XX століть та шляхи виходу за межі європейського континенту у XXI столітті.

Кларнетовий квінтет як самостійний жанр камерно-інструментальної музики вперше став об'єктом дослідницької уваги на рівні явища музичної культури XVIII – XX століть, яким були зацікавлені і композитори, і виконавці.

Нами було встановлено, що ансамбль, заснований на поєднанні різнотембрових інструментів дерев'яної духової та струнно-смичкової групи, виник у XVIII столітті, а стабілізація складу і поява перших творів припадає на добу класицизму. Для цього складу писали видатні європейські

композитори XVIII–XX століть. Кожен квінтет є справжнім шедевром, що відображає квінтесенцію творчих поглядів свого автора.

Поява кларнетового квінтету історично пов'язана із виникненням і розвитком кларнета як музичного інструмента, що спочатку вважався різновидом французького духового інструмента шалюмо і поступово, протягом усього XVIII століття здобував визнання як самостійний музичний інструмент. З часом кларнет зазнав суттєвого вдосконалення своєї конструкції, що вплинуло на якість звуку і розширення виконавського потенціалу. Поступове зростання статусу кларнета впливало на розуміння його можливостей як сольного-ансамблевого та оркестрового музичного інструмента, і це дозволило включити його в ансамблеві склади, в тому числі у склад кларнетового квінтету.

У контексті розвитку жанру кларнетового квінтету було розглянуто історію кларнета у музичній культурі XVIII – XX століть і досліджено квінтет як вид інструментального ансамблю.

Було встановлено, що розвиток жанру кларнетового квінтету, який виник у XVIII столітті, продовжився у творчості композиторів XIX – XX століть, починаючи від ранніх романтиків, які поєднали стилістичну основу музичного мистецтва доби класицизму із новими романтичними ідеями у змісті, формотворенні і трактуванні партії кларнета як сольного інструмента, і до сучасних митців, які у своїй творчості надають перевагу технікам XX століття. Підхід до трактування партії кларнета як універсального інструмента в їхніх творах пов'язаний з технічним вдосконаленням кларнета і розширенням його виконавських можливостей.

Вивчення історичного контексту виникнення кларнета та процесів його впровадження в камерно-ансамблеве виконавство європейської музичної культури XVIII століття, а також різноманітних проєкцій на творчість наступних часів, дало підстави зробити висновки щодо основних тенденцій формування і розвитку жанру кларнетового квінтету. Було встановлено, що введення кларнета в ансамблевий склад темброво неоднорідних інструментів

передбачає музикування, засноване на принципах паритетності у взаємодії партнерів (одна партія – один інструмент) та рівноваги між особистісним та колективно-груповим проявами. Було визначено, що в умовах жанрової стабільності, визначеної кристалізованою формою з певним складом інструментів, що підтримується балансом партій, характером їх взаємодії та оригінальним репертуаром, написаним спеціально для такого складу, виникають специфічні типи внутрішньої діалогічності, засновані на паритетності учасників або за принципом соло з акомпанементом, де роль соліста надається саме кларнету.

Одним з найголовніших завдань нашого дослідження було визначення особливостей розвитку кларнетового квінтету протягом класико-романтичного періоду (XVIII – XIX століття), що охопив ранній класицизм, віденський класицизм, ранній романтизм і зрілий романтизм, і мав яскраві прояви у творчості провідних композиторів вказаного часу – К. Станица, В. А. Моцарта, К. М. фон Вебера, Й. Брамса та ін.

Вивчення класико-романтичного періоду розвитку кларнетового квінтету дало можливість дійти висновку, що цей період став логічним продовженням процесів винаходу та вдосконалення конструкції кларнета, введення інструмента у різноманітні виконавські склади, розвитку виконавських традицій. У цей час виникла плеяда виконавців-кларнетистів, які розвивали навички віртуозної гри навіть на інструментах недосконалої конструкції, що слугувало імпульсом для створення кларнетових квінтетів з розвиненою партією кларнета.

Протягом класико-романтичного періоду, що включає також етап раннього класицизму, було прослідковано еволюцію жанру від його виникнення до появи вершинних творів. Виявлено два напрямки розвитку – *концертно-віртуозний*, де кларнет висувається на перший план, тоді як струнний квартет отримує другорядну функцію, і *кантабільний*, де кларнет має рівні права з усіма іншими учасниками ансамблю. Встановлено, що квінтети першого типу було написано для кларнетів строю *in B*, які за

традицією застосовувалися для яскравого та блискучого виконання, тоді як квінтети другого типу було написано для кларнетів строю *in A*, тембр яких має інші характеристики, є більш матовим, нагадує людський голос. Тембральна різниця між кларнетами двох різних строїв була відчутною на інструментах тогочасної конструкції, тоді як на сучасних кларнетах вона є майже непомітною.

Перші зразки камерної музики для ансамблів мішаних складів за участі кларнета були написані композиторами мангаймської капели – однієї з провідних європейських творчих інституцій, де активно розвивалося оркестрове і сольне інструментальне виконавство, в тому числі гра на кларнеті. Шляхи формування ансамблів за участі кларнета і струнних передбачали взаємозамінність інструментів: кларнету можна було доручити виконання партії першої скрипки або ж партію кларнета могли грати інші дерев'яні духові інструменти – флейта чи гобой. Як варіант виконавського складу, у творчості К. Стамиця виникли квінтети для кларнета, двох скрипок, альту і віолончелі, де кларнет мав власну партію, а між інструментами ансамблю тривало встановлення більш складного рівня співвідношення, ніж проста взаємозамінність (ноти цього квінтету не знайдено).

Пошук нових підходів до трактування кларнетового квінтету як одного з жанрів камерної музики завершився у творчості В. А. Моцарта. У його Штадлер-квінтеті, написаному для видатного виконавця-кларнетиста Антона Штадлера, кларнет було піднесено до рівня універсального інструмента, здатного до ансамблевої комунікації з інструментами інших сімейств і груп, до втілення через музичну інтонацію узагальненого змісту. Ключовими чинниками у процесі появи цих новацій стало вдосконалення технічної конструкції кларнета, яка відбувалася протягом усієї другої половини XVIII століття, та творчий зв'язок композитора із виконавцем-кларнетистом Антоном Штадлером, в особі якого Моцарт знайшов не лише майстерного музиканта, а й колегу-однодумця.

У квінтеті А. Рейха, який також належить до періоду класицизму, партія кларнета написана для тринадцятиклапанного інструмента конструкції Івана Мюллера. А. Рейха залишився в класицистичних традиціях, однак додав у композиційне трактування частини циклу цілий ряд формотворчих новацій.

Для розвитку жанру кларнетового квінкету в музиці доби романтизму стала провідною ключова роль творчих контактів композитора та виконавця-кларнетиста. Тут слід сказати на творчість двох видатних виконавців-кларнетистів Генріха Бермана і Рихарда Мюльфельда, які надихнули не менш видатних композиторів-романтиків К. М. фон Вебера, Дж. Меєрбера і Й. Брамса на створення високохудожнього репертуару для кларнета.

Серед ранніх романтиків слід виділити фігури К. М. фон Вебера і Дж. Меєрбера, які написали свої кларнетові квінкети у співпраці з кларнетистом-віртуозом Г. Берманом, який став першим виконавцем їхніх квінкетів. Як і квінкети самого Г. Бермана, вказані твори ранніх романтиків є прикладами концертно-віртуозного трактування жанру, з домінуванням партії кларнета та супровідною функцією струнного квартету.

Кларнетовий квінкет Й. Брамса став вершиною розвитку жанру в музиці доби романтизму. Він продовжує лінію розвитку, яка йде від квінкету В. А. Моцарта, й оминає бравурно-віртуозну тенденцію подання музичного матеріалу, характерну для творчості ранніх романтиків. Поява цього твору була інспірована особистим знайомством композитора із видатним німецьким кларнетистом Р. Мюльфельдом, гра якого відрізнялась глибоким драматизмом та відвертістю музичних інтерпретацій.

Образним змістом кларнетового квінкету Й. Брамса є погляд назад і прощання, тому весь твір пронизано м'яко приглушеними сумними тонами. Майстерне володіння прийомами письма камерно-інструментальної музики дозволило композиторові інтегрувати кларнет в ансамбль на правах рівноправного учасника на тематичному і фактурному рівні твору. Поява цього твору накреслила деякі тенденції розвитку камерного письма у ХХ

столітті, зокрема – емансипацію тембрів дерев'яних духових інструментів і виведення цих інструментів на перший план в ансамблевому виконавстві.

Ще одним завданням дисертації було вивчення стильових напрямків, композиційних рішень і трактування партії кларнета у кларнетових квінтелях композиторів ХХ – початку ХХІ століття. Вивчення специфіки трактування жанру кларнетового квінтету у творчості композиторів вказаного періоду показало, що серед них центральне місце посідає особа видатного німецького композитора Пауля Хіндеміта ор. 30, написаний у 28-річному віці (друга редакція 1954 р.). Відносно короткий, але дивовижно щільний і різноманітний, квінтет складається з п'яти невеликих частин, послідовність наслідує традиції дивертисменту. В утвореному багаточастинному циклі окремі частини пов'язані між собою інтонаційними зв'язками, що споріднює його з циклічними композиціями видатних представників музичного класицизму. Багатство мелодики в інструментальних партіях квінтету виявляє лінійно-мелодичну природу музичного мислення композитора. Зазначено, що виконавські новації цього віртуозного твору полягають у використанні в третій частині кларнету *in Es*.

У процесі аналізу кларнетових квінтетів сучасних композиторів було вивчено впливи індивідуальної стилістики і творчого методу британців Дж. Холбрука та С. Коулріджа-Тейлора, французів А. Марто і Ж. Франсе, німецьких композиторів М. Регера і П. Гіндеміта, американця В. Сайдмана і японця Х. Ямада на їхні твори, вказано на специфіку трактування кларнетової партії у контексті драматургії циклічної форми квінтетів.

Доведено, що кларнетові квінтети, написані у ХХ–ХХІ століттях, вражають своїм стильовим різноманіттям. Це і романтизм британських композиторів 1900-х років, і пізній романтизм Анрі Марто і Макса Регера, і яскравий модернізм з опануванням нових тогочасних композиторських технік та ухилом в бік неокласицизму Пауля Хіндеміта, і постмодернізм з використанням новітніх комп'ютерних технологій композиторів ХХ століття, які представляють США та Японію.

Надзвичайно різноманітними виявилися композиційні рішення структури кларнетових квінтетів. Композитори далеко не завжди звертаються до класико-романтичного чотиричастинного циклу і доволі часто обирають інші варіанти – від двочастинного (в квінтеті Дж. Холбука) до п'ятичастинного (в квінтеті П. Хіндеміта). Слідування частин також є довільним. Так, в квінтеті П. Хіндеміта остання частина є ракоходом першої, де музична тканина утворюється за рахунок виконання матеріалу, що прозвучав у першій частині, у зворотному напрямку, від останнього співзвуччя до початкового. В окремих випадках початкові частини мають у своїй основі модифіковану сонатність, засновану на взаємодії двох взаємодоповнюючих музичних тем, середні частини мають по два трію, для фіналів композитори обирають варіаційний цикл, що вказує на процеси перетворення класичних тенденцій трактування циклічної форми і форми окремих частин, які тривають у ХХ столітті

Деякі квінтети є програмними. Так, англійський композитор Дж. Холбрук дає програмні назви обом частинам свого квінтету, а також кожній варіації другої частини, що конкретизує зміст і вказує на зв'язки музики обох частин із певними жанровими прототипами в оперній та інструментальній музиці ХІХ століття. Варіаційний цикл другої частини даного квінтету побудований за традиціями жанрових варіацій Р. Шумана. Квінтет американського композитора В. Дж. Сайдмана, написаний на початку ХХІ століття, має програмну назву «Farallon Quintet», що вказує на географічні об'єкти американського континенту та належність твору перу американця.

Важливим компонентом циклів є скерцозність, яка надає музиці кларнетових квінтетів жанрового характеру. У такий спосіб побудовані середні частини квінтетів, написаних у традиціях чотиричастинних циклів. Якщо квінтети тричастинні, середня частина є ліричним центром циклу, що концентрує чуттєвість і відвертість музичного висловлювання.

Кларнетові партії написано для кларнетів *in B* та *in A*. Композитори намагаються слідувати традиціям моцартівсько-брамсівської кантабільної лінії кларнетових квінтетів, ознакою якої була рівноправність з усіма іншими учасниками камерного ансамблю, і відмовляються від бравурного й концертно-віртуозного трактування, де партія кларнета висувалася на перший план і ставала домінуючою, тоді як струнний квартет отримував другорядну функцію. Це не означає, що кларнет зовсім не має побудов, які розкривають його віртуозну сутність, однак вони інкрустовані в музичну тканину настільки органічно, що не створюють враження домінування кларнета над іншими інструментами. Цьому сприяє діалогічність кларнета із партією першої скрипки та загальна тенденція до мелодизації усіх партій, насичення фактури квінтетів виразними контрапунктуючими голосами, що з особливою виразністю проявляється у пізньоромантичних квінтетах А. Марто і М. Регера.

Важливе значення у квінтетах, написаних у XX–XXI століттях, набувають поліфонічні прийоми. У центрі уваги тут перебуває квінтет П. Хіндеміта, насичений суцього індивідуальним трактування поліфонії, характерним для художнього мислення композитора XX століття. У квінтетах інших авторів слід зазначити насиченість фактури мелодичними контрапунктами та прийоми імітаційно-поліфонічного письма, передусім утворення імітацій і фугато в багатоголоссі, з контрапунктуючими голосами.

Аналіз кларнетових квінтетів, написаних композиторами XX – XXI століть, показав, що в партії кларнета немає сучасних виконавських прийомів і що в усіх квінтетах вона ґрунтується на виконавських принципах звуковидобування, звуковедення, динаміки, артикуляції, аплікатури і штрихової культури, що були віднайдені кларнетистами у XIX столітті і залишаються актуальними дотепер.

У процесі аналізу зразків жанру було визначено специфіку взаємодії інструментів в ансамблі кларнета і струнних та проаналізовано партію

кларнета в аспекті еволюції конструкції інструмента та зміни стильових параметрів творчості авторів кларнетових квінтетів.

Аналіз камерно-інструментальних творів, написаних у жанрі кларнетового квінтету, показав, що в українській музиці не сформувалася традиція звертання до цього жанру і що українські композитори поки що не написали жодного кларнетового квінтету. Будемо сподіватися на те, що наша робота і аналіз творів, які з повним правом можна віднести до вершинних досягнень розвитку жанру кларнетового квінтету, активізує увагу до нього з боку українських митців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. Моцарт (1756–1774) / пер. с нем., вступ. ст. коммент. К. Саквы. Москва: Музыка, 1987. Ч. 1. Кн. 1. 544 с.; Ч. 1. Кн. 2. 608 с.
2. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Київ, 2006. 432 с.
3. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. для студентов высших муз. учеб. заведений Украины III-IV уровней аккредитации. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 320 с.
4. Апатский В. Тембральное многообразие – важнейшая проблема современного духового исполнительства. *Вопросы музыкального исполнительства и педагогики* : сб. науч. статей / редкол. Е. Носырев и др. К., 1983. С. 20–34.
5. Артемьев С. Е. Кларнетный концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера до Моцарта: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2007. 24 с.
6. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Москва: Музыка, 1972. 373 с.
7. Белякович А.И. Эволюция, органологические и художественно-выразительные особенности шалюмо как условие и предпосылка рождения кларнета. *Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции “Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития ‘2007’*. Одесса: Черноморье, 2007. С. 75-78.
8. Березин В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва: Издательство Института общего среднего образования Российской Академии образования, 2000. 388 с., нот.
9. Берлиоз Г. Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке : в 2-х томах / Ред. : Р. Штраус; Пер. : С. Горчаков.

- Москва : Музыка, 1972. 284 с.
- 10.Берни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Ленинград: Музыка, 1967. 290 с.
 - 11.Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1977. 322 с.
 - 12.Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль : монографія. Київ : Музична Україна, 1968. 103 с.
 - 13.Буркацкий З. П. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста : дисс. ... канд. искусств. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2004. 351 с.
 - 14.Буркацкий З. Характерні види техніки у творах для кларнета пограниччя класицизму і романтизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018. Вип. 3. С. 262–266.
 - 15.Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнетиста : дис. ... канд. мист.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2004. 204 с.
 - 16.Гейрингер К. Иоганнес Брамс / пер. с нем. Г. Нашатыря ; под ред. Г. Балтер. Москва : Музыка, 1965. 432 с.
 - 17.Горбаль В. Я. Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Львівська нац.. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Харків, 2015. 235 с.
 - 18.Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 94 с.
 - 19.Громченко В. В. Кларнет у музичній культурі XVIII століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Одеса, 2007. 312 с.
 - 20.Громченко В. В. М. Мольтер як засновник жанру кларнетового концерту. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності*. Науковий вісник НМАУ м. П.І. Чайковського, серія «Наукова думка молодих». Вип. 64. Кн. 1. К., 2006. С. 74-83.

21. Гуменюк С., Ринденко О. Інтерпретація творів віденської класицизму в коментарях Альфреда Бренделя (до питання стилю виконавського коментаря). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 1 (60). С. 102–108.
22. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 19 с.
23. Дудник Є. Ансамблева гра як важливий спосіб формування особистості музиканта. *Українська музика: Науковий часопис*. 2025. Число 1 (52). С. 39-45. DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-3
24. Зінькевич О. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструментальний ансамбль). *Музична критика і сучасність*. Упоряд. О. Стельмашенко. Вип. 2. Київ : Музична Україна, 1982. С. 57–76.
25. Злотников Д. Концерт для кларнета с оркестром XVIII века: у истоков жанра. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2014. № 3. Ч. 2. С. 94-97.
26. Калашник М., Смірнова І. Особливості ансамблевого письма в аспекті тембрової специфіки (на прикладі змішаних ансамблів Й. Брамса). Навч.-мет. рекомендації для самостійної роботи студентів за спец. 025 Музичне мистецтво. Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2021. 23 с.
27. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. Монография. Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.
28. Кенигсберг А. К. Карл Мария Фон Вебер: популярная монография. Ленинград: Музыка, 1965. 112 с.
29. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. М.: Композитор, 2010. Ч. 3. 376 с.

30. Кисляк Б. М. Поняттєве коло камерного інструментального ансамблю в музикознавстві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 34. С. 233–239.
31. Котляревський І. Загальні основи науково-дослідної роботи. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 95 с.
32. Маслов Р. А. История исполнительства на кларнете в XVIII – начале XX вв. Москва, 2002. 122 с.
33. Маслов Р. Конструктивно-техническое совершенствование кларнета в контексте музыкально-исторических эпох. *Оркестр без границ*. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова. Ред.-составитель И. А. Барсова, И. В. Вискова. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 114–131.
34. Метлушко В. О. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент в творчості композиторів XX століття : автореф. дис. ... канд. мист.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2014. 20 с.
35. Метлушко В. Особенности интерпретации Квинтета для кларнета и струнного квартета h-moll op. 115 И. Брамса в современной исполнительской практике. *Научный форум: филология, искусствоведение и культурология* : сб. ст. по материалам X междунар. науч.-практ. конф. Москва: Изд. «МЦНО», 2017. № 8 (10). С. 25–29.
36. Метлушко В. Творчество Р. Мюльфельда и стиль кларнетовых произведений И. Брамса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 33. С. 340–348.
37. Мирошниченко С. В. Відродження з небуття великого: Антонін Рейха. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 25. С. 8–18. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2017-25-8-18>
38. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2012. 272 с.

39. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): Исследование. Київ, 1994. 168 с.
40. Назайкинський Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
41. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 87 : Проблеми камерно-ансамблевого виконавства : зб. ст. / ред.-упоряд.: Є. Басалаєва, Т. Арсенічева . Київ, 2010. 271 с.
42. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 16–20.
43. Пірієв О. Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 212 с.
44. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості: дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 403 с.
45. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 88–100.
46. Польська І. І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика : монографія. Харків : ХДАК. 2001. 396 с.
47. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 4–14.
48. Пославський А. Проблеми еволюції європейського камерно-ансамблевого інструменталізму. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 44. С. 86–94. DOI :10.31866/2410-1176.44.2021.235380.

- 49.Савицька Н. Камерні маргіналії пізніх романтиків. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 48–61.
- 50.Садовникова Е. Геометрия смысла в квинтете ор. 115 И. Брамса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. С. 278–290.
- 51.Симонова Н. В. Фортепианный квинтет: вопросы становления жанра: дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Киевская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1990. 242 с.
- 52.Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 259 с.
- 53.Сюта Б. Поняття жанровий тип як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. 2019. С. 188–195.
- 54.Теремко О. С. Драматургія діалогів між кларнетом і струнними в оркестровій творчості композиторів другої половини XVIII століття. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. Вип. 1. С. 101–104. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.16>
- 55.Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет Й. Брамса у вимірах камерно-інструментального виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2022. Вип. 23 (2, 2022). С. 219–231. <https://doi.org/10.33287/222248>
- 56.Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет і творчість композиторів мангаймської капели. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. № 1 (19). С. 181–185. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283147](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283147)
- 57.Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет у творчості Карла Марії фон Вебера: жанрово-стильові виміри. *Вісник КНУКІМ*. Серія

Мистецтвознавство. Київ, 2023. Вип. 48. С. 102–108.
<https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282465>

58. Урусов А. А. Кларнет в творчестве К.М. Вебера и исполнительские вопросы. *Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики* : сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 45 / Отв. ред. И.Ф. Пушечников. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1979. С. 182-201.
59. Федотов А. Игра на кларнете: от шалюмо до наших дней. Вып. 1. Нижний Новгород, 1999. 156 с.
60. Федотов А. О выразительных средствах кларнетиста в работе над музыкальным образом. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Вып. 4. Москва, 1975. С. 86-109.
61. Хавров В. К истории создания кларнетных сочинений Карла Мариин фон Вебера (по материалам дневников и переписки). *OPERA MUSICOLOGICA*, 2018. Вып. 3 (37). С. 23–39.
62. Хавров В. В. *Кларнет в творчестве Карла Мариин фон Вебера: опыт историко-контекстуального анализа*: дисс. ... канд. иск.; спец. 17.00.02; СПб гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2022.
63. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
64. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса (трактовка жанра и драматургии): автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Киевская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1989. 22 с.
65. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: монография. Москва: Музыка, 1986. 383 с.
66. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / перевод с нем. Е. М. Закс. Москва: Музыка, 1977. 455 с.
67. Adelson R. Reading between the (Ledger) Lines: Performing Mozart's

Music for the Bass Clarinet. URL:
<https://core.ac.uk/download/pdf/70978426.pdf>

68. Becker H. Die Klarinette. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel-London, 1979. 122 s.
69. Becker H. Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert, Mf, VIII. 1955. pp. 271–292.
70. Bellier M., Sedivka B., Fraser A. Françaix, the music and the musicians. Foundation Singer-Polignac, 1999.
71. Brahms-Handbuch. Editors Wolfgang Sandberger. Springer-Verlag Berlin Heidelberg 2009. URL : <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05220-9>
72. Brymer J. Clarinet. London, 1979. 260 s.
73. Cahn P. Hindemiths Klarinettenquintett op. 30 und seine beiden Fassungen. in Hindemith-Jahrbuch 1987/XVI (Mainz: Schott, 1991).
74. Donaghue M. A. The Chamber Music of Jean Françaix: A Clarinetist's Perspective. UMI Dissertation Services, 1999. 128 p.
75. Donald L. Oehler The Clarinet Quintet. URL : <https://clarinetquintet.web.unc.edu/>
76. Ellsworth J, ed. The Clarinet. Boydell & Brewer; 2021.
77. Finscher L. Orchestermusik, Kammermusik und das Problem der Gattungen. *Mannheimer Orchester - und Kammermusik. Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*. Mannheim: Palatium Verlag im J&J Verlag, 1992. S. 162–175.
78. Gregorio Sciroli. URL : https://it.wikipedia.org/wiki/Gregorio_Sciroli
79. Gunson E. J. The Court of Carl Theodor: “A Paradise for Flautist”. *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?*: Kongressbericht Mannheim 1999. Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Frankfurt am Main, 2002. Bd. 8. S. 263–283.
80. Hindemith P. A composer's world. Schott Musik International. Mainz, 1952; renewed 2000. 221 p.
81. Höft B. Komponisten, Komponistinnen und Virtuosen. *Die Mannheimer*

- Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*. Mannheim: Palatium Verlag im J&J Verlag, 1992. S. 59–64.
- 82.Hoeprich E. The Clarinet and the Basset Horn in the Classical Period. *Early Music*, 1987, vol. 15, no. 1.
- 83.Hughes L. Parody and the E-flat Clarinet in Hindemith's Quintette für Klarinette und Streichquartett, op. 30, URL : <https://clarinet.org/wp-content/uploads/2016/03/Hughes-Abstract.pdf>
- 84.Jones P. W. The Concerto at Mannheim c. 1740–1780. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1969. Vol. 96. P. 129–136.
- 85.Journal des Luxus und der Moden, 1801. URL : <https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/pageview/2000815>
- 86.Jung H. Mannheim nach 1777. Ausprägung einer bürgerlichen Musikkultur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*. Mannheim: Palatium Verlag im J&J Verlag, 1992. S. 197–218.
- 87.Kallberg J. “Voice” and Nocturne. *Pianist, scholar, connoisseur: Essays in honor of Jacob Lateiner*. N. Y.: Pendragon Press, 2000. P. 1-47
- 88.Kroll O. Die Klarinette. Kassel, 1965. 94 s.
- 89.Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur im Zeitalter Carl Theodors in Mannheim. *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*. Mannheim: Palatium Verlag im J&J Verlag, 1992. S. 1–19.
- 90.Kroll O. Die Klarinette (Kassel, 1965, Eng. trans., enlarged, 1968)
- 91.Larson Ph. The Development of the Basset Horn and Its Role in Classical Music. *Music & Letters*, 1986, vol. 67, no. 3.
- 92.Lawson C. The Basset Horn: Its History and Development. *Early Music*, 1984, vol. 12, no. 4.
- 93.Lawson C. Brahms: Clarinet Quintet. Cambridge University Press. 1998. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139166904>
- 94.Lawson C. The Cambridge Companion to the Clarinet. Cambridge, 1995.
- 95.Lefèvre X. Méthode de clarinette. Paris, 1802/R.
- 96.Lowe G. Josef Holbrooke and his work. London, 1920. 315 p. URL :

<https://ia800207.us.archive.org/28/items/josefholbrookehi00loweuoft/josefholbrookehi00loweuoft.pdf>

97. Marteau H. URL : <https://haus-marteau.de/en/henri-marteau/composer/>
98. Mazzeo R. The History of the Clarinet's B Mechanisms, *The Clarinet*, vii/2 (1980), pp. 6–9.
99. Miller A. Three Quintets by and for Heinrich Joseph Baermann. The Ohio State University, 2009. URL: https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=osu1245270690
100. Page J.K. Clarinet. The New Grove Dictionary about music and musicians. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/> (Дата звернення: 14.10.2022)
101. Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720 – 1778)/ *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert*. Eine Bestandsaufnahme, Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2018 (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Band 1). S. 195–366.
102. Pelker B. Ein «Paradies der Tonkünstler»? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Frankfurt am Mein, 2002. Bd. 8. S. 9–33.
103. Pelker B. Zur Struktur des Musiklebens am Hof Carl Theodors in Mannheim. Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991. Wien: Lang, 1994. Bd. 2. S. 29–40.
104. Rau U. Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik: Phil. Diss. Saarbrücken, 1977. 622 s.
105. Rice A. *A History of the Clarinet to 1820*, Claremont Colleges Library, 1983.
106. Rice A. *Clarinet in Classical Period*, Oxford University Press, 2003.

107. Rice A. From the Clarinet d'Amore to the Contra-Bass. A history of the large size clarinets. Oxford University Press, 2009. 462 p.
108. Riemann H. Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882. 1050 p. URL : <https://archive.org/details/musiklexikontheo00riem/mode/2up>
109. Samuel Coleridge-Taylor. Clarinet quintet op, 10. URL : <https://musicintheround.co.uk/programmes/coleridge-taylor-samuel-clarinet-quinet-op-10/>
110. Simon E. Weber's Clarinet Compositions. *The Clarinet*, 1950, pp. 7–10.
111. Scott Sh. Two late clarinet works by Max Reger: Historical perspective, analysis and performance considerations. D.M.A. diss., Northwestern University, 1994.
112. Stark R. Die höhe Schule des Clarinett-Spieles (Heilbronn, 1900); ed. E. Simon (New York, 1959)
113. Sumner L. M. Joining the Conversation: The Clarinet Quintet in Classical and Romantic Chamber Music. June 2021. DOI: 10.1017/9781800103504.009
114. Sydemann W. Jay. Clarinet Quintet No. 1. Arts Aeternum Productions, 2012. 33 p.
115. The Clarinet Quintet. URL : <https://clarinetquintet.web.unc.edu/the-quintets/>
116. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A – Z). In 29 vol. London, 2000. (CD-ROM).
117. Townsend G. A stylistic and performance analysis of the clarinet music of Paul Hindemith. Ed. D thesis, University of Illinois, 1967/
118. Tyson A. Mozart: Studies of the Autograph Scores. *The Musical Quarterly*, 1987, vol. 73, no. 1.

119. Tusa M. Weber Carl Maria von. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 27, 135–172, Oxford University Press.
120. Ussi Larius J. Franz Krommer: The Quartets For Clarinet & String Trio. URL : <https://www.editionsilvertrust.com/pdf-journals/Vol15-no4.pdf>
121. Webb J. dee. Joseph Holbrooke: f study of the published and unpublished solo and chamber works for clarinet with an annotated bibliograpny. URL : https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc9821/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
122. Würtz R. Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors. Mannheim: Palatium Verlag im J & J Verlag, 1992. S. 37–48.
123. Yamada H. URL : <https://www.yamada-h-music-eng.net/>

ДОДАТОК А

Нотні приклади

Приклад 1. В. А. Моцарт. Кларнетовий квінтет, I ч., ГП

Allegro

Приклад 2. В. А. Моцарт. Кларнетовий квінтет, I ч., ПП

44

51

Приклад 3. В. А. Моцарт. Кларнетовий квінтет, II ч., основна тема

Larghetto

Measures 1-7 of the second movement. The tempo is *Larghetto*. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes dynamics such as *p* (piano) and *p con sordino* (piano with mutes).

Приклад 4. В. А. Моцарт. Кларнетовий квінтет, III ч., основна тема

Menuetto

Measures 1-8 of the third movement. The tempo is *Menuetto*. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). Some parts are marked *f senza sordino* (forte without mutes).

Приклад 5. В. А. Моцарт. Кларнетовий квінтет, III ч., тріо II

Trio II

Measures 1-7 of the Trio II section. The tempo is *Trio II*. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes dynamics such as *p* (piano).

Приклад 6. В. А. Моцарт. Кларнетовий квінтет, фінал, тема варіацій

Allegretto con Variazioni

Measures 1-8. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Clarinet, and Bassoon. The music is marked 'p' (piano) and includes trills ('tr') in measures 4 and 8. The first system ends with a repeat sign.

Приклад 7. В. А. Моцарт. Кларнетовий квінтет, фінал, варіація I

Var. I

Measures 1-6. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Clarinet, and Bassoon. The music is marked 'p' (piano) and includes trills ('tr') in measures 4 and 6. The first system ends with a repeat sign.

Measures 7-10. The score continues with measures 7-10. The music is marked 'p' (piano) and includes trills ('tr') in measures 8 and 10. The second system ends with a repeat sign.

Приклад 8. В. А. Моцарт. Кларнетовий квінтет, фінал, варіація IV

Var. IV

Приклад 9. А. Рейха. Кларнетовий квінтет ор. 89, I ч., 1-ша тема ГП

I

ANTON REICHA

Allegro

Klarinette in B

Violine I

Violine II

Viola

Violoncell

Приклад 10. А. Рейха. Кларнетовий квінтет ор. 89, I ч., 2-га тема ГП

Приклад 11. А. Рейха. Кларнетовий квінтет ор. 89, I ч., 1-ша тема ПП



Приклад 12. А. Рейха. Кларнетовий квінтет ор. 89, II ч., 1-ша тема

Andante

Klarinette in B *mp*

Violine I *p*

Violine II *p*

Viola *p*

Violoncell *p*

mf

10

mp

mp

mp

mp

Приклад 13. А. Рейха. Кларнетовий квінтет ор. 89, II ч., 2-га тема

mf

15

mf

mp

mf

Приклад 14. А. Рейха. Кларнетовий квінтет ор. 89, III ч., основна тема

Menuetto

Allegro

Klarinette in B

mp

Violine I

p

Violine II

Viola

p

Violoncell

p

5

Приклад 15. А. Рейха. Кларнетовий квінтет оп. 89, III ч., тема тріо

Приклад 16. А. Рейха. Кларнетовий квінтет оп. 89, фінал, ГП

Finale

Allegretto

Klarinette in B

Violine I

Violine II

Viola

Violoncell

Приклад 17. А. Рейха. Кларнетовий квінтет оп. 89, фінал, 1-ша ПП (фугато)



Приклад 18. К. М. фон Вебер. Кларнетовий квінтет ор. 34, I ч., вступ

Allegro

I

Carl Maria v. Weber, op. 34
(1786-1826)

Klarinette
in B

I

Violinen

II

Viola

Violoncello

p

p

p

p

Приклад 19. К. М. фон Вебер. Кларнетовий квінтет ор. 34, I ч., III

39 *rall.*
decresc. *p* *p*

43 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*
f con anima *espr.*

Приклад 20. К. М. фон Вебер. Кларнетовий квінтет ор. 34, II ч., основна тема

22

FANTASIA
Adagio ma non troppo

II

The musical score is for a Clarinet Quintet, Op. 34, Part II, Fantasia, Adagio ma non troppo. It is in B-flat major and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 22 and the second system starts at measure 26. The music is marked with dynamics such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *p* (piano), and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The score is written for five staves: two for Clarinets (top and bottom), one for Bassoon (middle), and two for Cello/Double Bass (bottom). The music is in a lyrical, expressive style, characteristic of the Romantic period.

Приклад 21. К. М. фон Вебер. Кларнетовий квінтет ор. 34, II ч.

38 *tr* *ff* *a piacere*

40 *ppp*

Приклад 22. К. М. фон Вебер. Кларнетовий квінтет ор. 34, III ч., основна тема

MENUETTO
Capriccio presto, III

pp

pp

pp

pp

Приклад 23. К. М. фон Вебер. Кларнетовий квінтет оп. 34, фінал, ГП

36

IV

RONDO
Allegro giocoso



Приклад 24. К. М. фон Вебер. Кларнетовий квінтет ор. 34, фінал, ПП

34

39

ff

tr

3

ff

ff

ff

ff

Приклад 26. Й. Брамс. Кларнетовий квінтет ор. 115, I ч., ЗВП

Example 26 shows measures 22 through 28 of the first movement of Johannes Brahms' Clarinet Quintet, Op. 115. The score is for a quintet of instruments: two Clarinets in B-flat, Bassoon, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure 22 is marked with a forte (*f*) dynamic. A section marker 'B' is placed above the staff at the beginning of measure 23. Measures 24-28 feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic in measure 28.

Приклад 27. Й. Брамс. Кларнетовий квінтет ор. 115, I ч., ПП

Example 27 shows measures 36 through 42 of the first movement of Johannes Brahms' Clarinet Quintet, Op. 115. The score is for the same quintet as in Example 26. Measure 36 is marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction *espress* (espressivo). Measures 37-42 continue with rapid sixteenth-note passages. The dynamics shift to *dim.* (diminuendo) starting in measure 41, continuing through measure 42.

Приклад 30. Й. Брамс. Кларнетовий квінтет оп. 115, II ч., середн. розділ

Più lento (165) 15

52

54

Приклад 31. Й. Брамс. Кларнетовий квінтет оп. 115, III ч., основна тема

Andantino

Klarinette in A

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncell

7

Приклад 32. Й. Брамс. Кларнетовий квінтет ор.115, фінал, тема варіацій

Con moto

Klarinette in A
1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell

13

27

A

Приклад 33. Й. Брамс. Кларнетовий квінтет ор.115, фінал, 4-та варіація

D

p dolce

129

p dolce

p dolce

p dolce

Приклад 34. Дж. Холбрук. Кларнетовий квінтет ор.27 № 1, I ч., тема

Cl. *espress.* *p* *sost.*

Vns *pp* *sost.*

Viola *pp* *sost.*

Cello *pp* *sost.*

Cl. *f* *pp*

Vns *mf* *pp*

Viola *mf* *pp*

Cello *mf*

Приклад 35. Дж. Холбрук. Кларнетовий квінтет ор.27 № 1, I ч.

Cl. *pp* *f* *f*

Vns *f* *f*

Viola *f*

Cello *f* *f*

Cl.

Vns

Viola

C. llo

mf

dim.

pp

p

Приклад 36. Дж. Холбрук. Кларнетовий квінтет ор.27 № 1, II ч.,
тема варіацій

8

THEME ORIGINAL

Andante non tanto quasi allegretto

CLARINET B $\flat$

VIOLINS

VIOLA

CELLO

p espress.

p

leggiere

p

No. 2

VARIATIONS.

Cl.

Vns

Viola

Cello

p

p

①

①

Приклад 37. Дж. Холбрук. Кларнетовий квінтет ор.27 № 1, II ч.,
5-та варіація («Серенада»)

Var. V. Serenade.
Con moto

Cl. *f* *cresc.*

Vns *f* *cresc.*

Viola *f marcato* *cresc.*

Cello *pizz. f* *arco* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

Приклад 38. Дж. Холбрук. Кларнетовий квінтет ор.27 № 1, II ч.,
12-та варіація («Фуга»)

Var. XII. Fuga. FINALE.
Presto

Cl. *f* *cresc.*

Vns *f* *cresc.*

Viola *f marcato* *cresc.*

Cello *pizz. f* *arco* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

23

24

Sul G.

24

Приклад 39. С. Коулридж-Тейлор. Кларнетовий квінтет ор. 10, I ч., ГП

I. Samuel Coleridge-Taylor

Allegro energico (♩ = 72)

Clarinet in A

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

6

pp

Приклад 40. С. Коулридж-Тейлор. Кларнетовий квінтет ор. 10, I ч., ПП

37

B

pp

p

p

mf

ff

p

p

dim.

Приклад 43. С. Коулридж-Тейлор. Кларнетовий квінтет ор. 10, III ч.,
основна тема

19

Sheet music for 'The Rose Tree' in G major, 2/4 time. The score is for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes dynamic markings: *dim.*, *p*, *f*, and *cresc.*. The melody is primarily in the Treble 1 staff, with accompaniment in the other staves. The piece concludes with a final measure marked 'dim.'.

26

ff *dim.* *poco rit.* *p*

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p* *pizz.*

Приклад 44. С. Коулридж-Тейлор. Кларнетовий квінтет ор. 10, фінал

IV. Finale

Allegro agitato (♩ = 138)

Clarinet in A

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

mf *p* *pizz.* *p*

poco rit. *a tempo*

p *cresc. poco a poco* *cresc. poco a poco* *cresc. poco a poco* *cresc. poco a poco* *cresc. poco a poco*

arco *pizz.* *arco*

Приклад 45. А. Марто. Кларнетовий квінтет ор. 13, I ч., вступ

Andante molto sostenuto (♩ = 54)

Clarinetto in La *pp* misterioso *pizz.* *p* *mf* *poco* *poco cresc.*

Violino I *pp* *pizz.* *arco* *sf* *p* *p* espressivo

Violino II *pp* *pizz.* *arco* *sf* *p* *p* espressivo

Viola *pp* *pizz.* *arco* *sf* *p* *p* espressivo

Violoncello *pp* *pizz.* *arco* *sf* *p* *p* espressivo

5 *molto espressivo* *p* *poco cresc.*

p *largo* *poco cresc.*

p *largo* *poco cresc.*

p *largo* *poco cresc.*

p *largo* *poco cresc.*

Приклад 46. А. Марто. Кларнетовий квінтет ор. 13, I ч., ГП

p con grazia *mf* *p* *p*

p *p* *mf* *mp* *espressivo* *p*

21 *espress.* *mp* *pp* *ff* *dim. molto* *p* *pp* *mf* *cantando*

ff *dim. molto* *p* *pp* *mf* *cantando*

pp *ff* *dim. molto* *p* *pp* *mf* *scherzando*

pp *ff* *dim. molto* *p* *pp* *cresc.*

Приклад 47. А. Марто. Кларнетовий квінтет ор. 13, I ч., ПП

52 **Tranquillo** (♩ = 76)

con delicatezza e non rubato

pizz.
pp
pizz.
pp
pizz.
pp

58 *rit.* *a tempo*

grazioso
arco
arco
arco

mp
p *dolcissimo*
ppp
mf
mp

Приклад 48. А. Марто. Кларнетовий квінтет ор. 13, III ч., основна тема

Andante sostenuto (♩ = 56)

mp *con espressione ma dolce*

cantando
p
cantando
p

pp segue
pp segue

pizz.
p

6 *poco cresc.* *dim.*

pp dolce

Приклад 49. А. Марто. Кларнетовий квінтет оп. 13, фінал, вступ, ГП

Finale. Andante sostenuto (♩ = 76)

Allegro molto (♩ = 138)

Приклад 50. М. Регер. Кларнетовий квінтет оп. 146, I ч., ГП

Max Reger, Op. 146.
1873-1916

Moderato ed amabile. (♩ = 88)

Klarinette in A

Violine I

Violine II

Bratsche

Violoncell

Приклад 51. М. Рeger. Кларнетовий квінтет ор. 146, I ч., III

a tempo (tranquillo)

The score for Example 51 consists of two systems of five staves each. The first system (measures 1-5) includes markings for *espress.*, *p*, *pp*, *mp*, and *p*. The second system (measures 6-10) includes markings for *espress.*, *p*, *pp*, *mp*, and *p*. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

Приклад 52. М. Рeger. Кларнетовий квінтет ор. 146, I ч.,

початок розробки

a tempo

The score for Example 52 consists of one system of five staves (measures 11-15). It includes markings for *espress.*, *p*, *dolce*, *espress.*, and *p*. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

espress.
pp
sul D
espress.
p
sul A
pp
dolciss.
pp
pp
pp
pp
p
espress.
espress.
p

Приклад 53. М. Регер. Кларнетовий квінтет оп. 146, II ч., основна тема

Vivace. (♩ = 160-176)

Klarinette in A
Violine I
Violine II
Bratsche
Violoncell

p dolce espress.
con Sordino pizz.
pp
con Sordino pizz.
pp
sempre senza Sordino
con Sordino pizz.
pp
dolce
sempre pp
sempre pp
sempre pp

Приклад 54. М. Регер. Кларнетовий квінтет оп. 146, II ч., тема тріо

Un poco meno mosso. (♩ = 144)

mp espress. arco
pp arco
pp arco
mp espress. arco
p
dolce
sempre pp

Приклад 55. М. Рeger. Кларнетовий квінтет ор. 146, III ч., основна тема

Largo. (♩ = 60)

espress.

molto

Klarinette in A

p *dolce* *pp mp* *pp* *mp*

Violine I

p *pp* *pp*

Violine II

mp *espress.* *molto* *p* *mf*

Bratsche

p *espress.* *pp* *p* *pp*

Violoncell

p *pp* *p* *pp*

espress.

dolce *mf* *espress.* *sul D.* *p* *sul A.* *espress.*

mp *mf* *p* *pp*

espress. *f* *mp* *p* *pp*

p *mf* *mp* *p* *pp*

mp *mf* *p*

rit. . . a tempo

Приклад 56. М. Рeger. Кларнетовий квінтет op. 146, III ч.

Musical score for "L'Allegretto" by Franz Schubert, measures 1-4. The score is in 3/4 time, key of D major, and features a piano (p) and a forte (f) part. The piano part includes dynamics like "espress." and "mf", and the forte part includes "rit." and "a tempo". The score is written for piano and violin.

40

2

poco strin - - -
espress.

Приклад 57. М. Рeger. Кларнетовий квінтет ор.146, фінал, тема варіацій

Poco allegretto. (♩ = 92)

quasi rit. - - -

Klarinette in A

Violine I

Violine II

Bratsche

Violoncell

a tempo

quasi rit. - - - 1 a tempo

Приклад 60. П. Хіндеміт. Кларнетовий квінтет ор. 30, II ч., тема

Ruhig (♩ 63)

Vcl.

5 Vla.

9 A Viol. I

Viol. II

Приклад 61. П. Хіндеміт. Кларнетовий квінтет ор. 30, II ч.

45

47

Приклад 62. П. Хіндеміт. Кларнетовий квінтет ор. 30, II ч., каденція

49 [F]

fff

fff

fff

fff

fff

50 *Sehr ruhig*

Приклад 63. П. Хіндеміт. Кларнетовий квінтет ор. 30, III ч., тема

5

10

Приклад 64. П. Хіндеміт. Кларнетовий квінтет ор. 30, III ч.

263

Приклад 65. П. Хіндеміт. Кларнетовий квінтет ор. 30, IV ч., тема

Arioso
Sehr ruhig

Klar. in B

Viol. I

Viol. II

Vla

Vcl.

Mit Dämpfer A Saite

Sehr frei im Ausdruck

pizz.

pp

p

mf

p

D Saite

pp

mf

pp

Приклад 66. В. Дж. Сайдман. Farallon Quintet, I ч., початковий мотив

Poco allegro ♩ = c. 115

Cl in Bb

Vln 1

Vln 2

Vla

VC

Приклад 67. В. Дж. Сайдман. Farallon Quintet, I ч.

25 **B**

Cl in Bb

Vln 1

Vln 2

Vla

VC

Приклад 68. В. Дж. Сайдман. Farallon Quintet, I ч.

55 **E** **Poco più mosso** ♩ = c. 122 (♩. = c. 81)

Cl in Bb

Vln 1

Vln 2

Vla

VC

Приклад 69. В. Дж. Сайдман. Farallon Quintet, II ч.

Poco pesante ♩ = c. 110

mf p p p mf pesante mf pesante

Приклад 70. В. Дж. Сайдман. Farallon Quintet, II ч.

Poco più mosso ♩ = c. 122

A

mf mp mp mp mf pizz. mf pizz. mp

10

Приклад 71. В. Дж. Сайдман. Farallon Quintet, фінал, тема рефрену

Grazioso ♩. = c. 120 (♩=♩)

mp *sempre stacc.*

mp *stacc., off string*

mp *stacc., off string*

mp *stacc., off string*

pizz.

mp

5

Приклад 72. Х. Ямада. Кларнетовий квінтет, I ч., основна тема

Lento (♩ = 60)

Clarinet in B $\flat$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

pppp

mf

mf

mf

mf

Приклад 73. Х. Ямада. Кларнетовий квінтет, II ч., основна тема

Allegro moderato (♩ = 120)

Clarinet in B $\flat$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mf

mf

mf

mf

mf

Приклад 74. Х. Ямада. Кларнетовий квінтет, III ч., основна тема

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is a five-part setting, likely for voices and piano. The score is divided into two systems, each containing five staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a trill ornament. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The third staff has a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a dynamic marking of *mf*. The fifth staff has a dynamic marking of *mf* and features triplet markings. The second system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The third staff has a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a dynamic marking of *mf*. The fifth staff has a dynamic marking of *mf* and features triplet markings. The score concludes with a final *mf* dynamic marking.

Приклад 75. Х. Ямада. Кларнетовий квінтет, фінал, основна тема

Moderato (♩=100)

Clarinet in B $\flat$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

f

mf

mf

mf

5

5

5

ДОДАТОК В

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ МАТЕРІАЛІВ ДИСЕРТАЦІЇ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у виданнях категорії «Б»

1. Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет Й. Брамса у вимірах камерно-інструментального виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 23. С. 219–231. <https://doi.org/10.33287/222248>
2. Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет і творчість композиторів мангаймської капели. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. № 1 (19). С. 181–185. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283147](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283147)
3. Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет у творчості Карла Марії фон Вебера: жанрово-стильові виміри. *Вісник КНУКІМ*. Серія Мистецтвознавство. Київ, 2023. Вип. 48. С. 102–108. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282465>

Публікації апробаційного характеру

4. Тітаров М. Ю. Жанр кларнетового квінтету в музиці XVIII – XX століть. *Молоді музикознавці. Тези XXIII Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 29–31 березня 2024 р.). Київ, 2024. С. 146–147. https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_MM_Тези.pdf
5. Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет «Stadler» В. А. Моцарта – вершинне досягнення жанру в музиці доби класицизму. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір: матеріали Міжнародної наукової конференції* (Київ, 8–10 жовтня 2024 р.) : у 2 т. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України ; ред.

О. М. Василенко, відп. секр. М. В. Іванова. Київ, 2024. Том 2. С. 160–163.

URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/E_LIB/PDF/er%2D0004934.pdf

Апробація результатів

1. Тітаров М. Ю. Квінтет для кларнета і струнних: історичні ретроспекції. VI Всеукраїнська дистанційна науково-практична конференція «Духові інструменти у дзеркалі музичної культури: наука, педагогіка, виконавство» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 3 квітня 2023 р.).
2. Тітаров М. Ю. Жанр кларнетового квінтету в музиці XVIII – XX століть. XXIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 29–31 березня, 2024 р.).
3. Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет «Stadler» В. А. Моцарта – вершинне досягнення жанру в музиці доби класицизму. Міжнародна наукова конференція «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір» (Київ, НБУВ, 8–10 жовтня 2024 р.).
4. Тітаров М. Ю. Кларнетовий квінтет Пауля Хіндеміта у контексті творчих зацікавлень українських виконавців. Міжнародна науково-практична конференція «"М'яка сила" українського мистецтва в координатах сучасного світу» (Київ, НАМУ, 24 червня 2025 р.).