

**Міністерство освіти і науки України**  
**Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка**  
**Кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки**

«До захисту допускаю»  
завідувач кафедри музично-теоретичних  
дисциплін та інструментальної підготовки,  
кандидат педагогічних наук, професор  
\_\_\_\_\_ Андрій ДУШНИЙ  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2025 р.

**ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ  
ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ КЛАРНЕТИСТА У  
МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ**

**Спеціальність В5 Музичне мистецтво**

Магістерська робота  
на здобуття кваліфікації – «Магістр музичного мистецтва»  
за спеціалізацією «Оркестрові духові інструменти: кларнет» та професійною  
кваліфікацією «Викладач оркестрових духових інструментів: кларнет,  
артист ансамблю»

Автор роботи: **Зварич Ростислав Віталійович** \_\_\_\_\_  
*підпис*

Науковий керівник: **Салій Володимир Степанович**  
кандидат педагогічних наук, доцент \_\_\_\_\_  
*підпис*

**Дрогобич, 2025**

**Захист кваліфікаційної магістерської роботи**

**«ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТА  
ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ КЛАРНЕТИСТА У МУЗИЧНОМУ  
МИСТЕЦТВІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ»**

Оцінка за стобальною шкалою: \_\_\_\_\_

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: \_\_\_\_\_

Коротка мотивація захисту:

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

\_\_\_\_\_ Голова ЕК \_\_\_\_\_  
дата підпис прізвище, ім'я

Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
підпис прізвище, ім'я

## АНОТАЦІЯ

**Зварич Р. «Особливості композиторсько-виконавської та педагогічної практики кларнетиста у музичному мистецтві епохи Романтизму».**

У магістерській роботі представлено дослідження, присвячене особливостям композиторсько-виконавської та педагогічної практики кларнетиста у музичному мистецтві епохи Романтизму. У роботі проаналізовано особливості естетики романтизму та її вплив на розвиток музичного мистецтва; досліджено еволюцію конструкції кларнета в добу романтизму та її роль у формуванні виконавської практики; визначено значення композиторської діяльності Й. Брамса, К. М. Вебера, М. Регера, Л. Шпора та Ф. Шуберта для розвитку кларнетового мистецтва ХІХ століття; здійснено музично-стилістичний аналіз вибраних творів; окреслено актуальність творчості композиторів-романтиків у сучасному кларнетовому репертуарі.

Зміст роботи відображає вихідні положення дослідження, послідовність його проведення та отримані результати. Дослідження структуровано відповідно до вимог наукової роботи, що забезпечує цілісність і логічність викладу матеріалу.

## ANNOTATION

**Zvarych R. «Peculiarities of the composer-performer and pedagogical practice of the clarinetist in the musical art of the Romantic era».**

In the master's thesis presents a study devoted to the peculiarities of the composer-performer and pedagogical practice of the clarinetist in the musical art of the Romantic era. The work analyzes the peculiarities of the aesthetics of Romanticism and its influence on the development of musical art; investigates the evolution of the clarinet design in the Romantic era and its role in the formation of performing practice; determines the significance of the composers' activities of J. Brahms, K. M. Weber, M. Reger, L. Spohr and F. Schubert for the development of clarinet art of the 19th century; carries out a musical and stylistic analysis of selected works; outlines the relevance of the work of Romantic composers in the modern clarinet repertoire.

The content of the work reflects the initial provisions of the research, the sequence of its conduct and the results obtained. The research is structured in accordance with the requirements of scientific work, which ensures the integrity and logical presentation of the material.

## ЗМІСТ

<b>Вступ .....</b>	<b>5</b>
<b>Розділ I. Виразові й естетичні особливості кларнета в музичній культурі доби Романтизму.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. Основні вектори розвитку музичної естетики епохи Романтизму.....</b>	<b>8</b>
<b>1.2. Вплив інновацій у будові кларнета на виконавські тенденції епохи Романтизму .....</b>	<b>18</b>
<b>Розділ II. Традиції сольного й камерного кларнетового репертуару доби романтизму та їх відображення в сучасному виконавстві.....</b>	<b>29</b>
<b>2.1. Інтерпретація великої концертної форми у творах Л. Шпора та К. М. Вебера .....</b>	<b>29</b>
<b>2.2. Камерна кларнетова спадщина епохи Романтизму.. .....</b>	<b>46</b>
<b>2.3. Репрезентація романтичної музики в сучасному кларнетному репертуарі .....</b>	<b>55</b>
<b>Висновки .....</b>	<b>64</b>
<b>Список використаної літератури.....</b>	<b>67</b>

## ВСТУП

Кларнет по праву вважається одним із найдавніших і найвиразніших духових інструментів, що пройшов тривалий шлях становлення й посідає особливе місце в історії світової музичної культури. Його багаті темброві можливості, широкий діапазон та гнучкість у вираженні найтонших емоцій сприяли активному використанню інструмента у творчій практиці композиторів і виконавців різних епох. Особливої ваги кларнет набув у ХІХ столітті, коли у контексті розвитку західноєвропейського музичного мистецтва формується нова парадигма музичного мислення, зумовлена романтичною естетикою. Саме в цю добу композиторська й виконавська творчість інструменталістів збагатили репертуар значною кількістю сольних і камерних творів, які не лише відображають дух свого часу, а й залишаються невід'ємною частиною сучасної виконавської практики.

Романтизм із його культом почуття, індивідуальності та прагненням до глибокого емоційного висловлювання визначив стилістичні особливості кларнетового репертуару ХІХ століття. Естетичні засади цієї доби обумовили нові вимоги до виконавської майстерності: зросла роль тембрової виразності, технічної віртуозності, інтонаційної свободи та динамічної гнучкості. Таким чином, романтична естетика безпосередньо вплинула не лише на характер створених творів для кларнета, але й на особливості їх інтерпретації, сприяючи формуванню нових виконавських традицій.

**Актуальність даного дослідження** зумовлена потребою простежити й осмислити, яким чином композиторська діяльність західноєвропейських митців доби романтизму позначилася на еволюції виконавської стилістики кларнетистів. Адже саме у ХІХ столітті було закладено підвалини тих інтерпретаційних підходів, які в кінці ХХ – на початку ХХІ століття отримали новий розвиток у практиці видатних виконавців. Сучасні кларнетисти, звертаючись до романтичного репертуару, не лише відтворюють історично сформовані традиції, а

й осмислюють їх у контексті нових виконавських і естетичних парадигм, що свідчить про безперервність і водночас динаміку цього процесу.

**Об'єктом дослідження** є музичне мистецтво епохи Романтизму.

**Предметом дослідження** є сольні й камерні композиції для кларнета, створені композиторами-романтиками.

**Мета** – комплексне вивчення кларнетового репертуару з урахуванням його конструктивно-технічної специфіки, а також аналіз виконавських традицій доби романтизму й особливостей їх відображення у сучасній практиці.

До основних **завдань дослідження** належать: *проаналізувати* особливості естетики романтизму та її вплив на розвиток музичного мистецтва; *дослідити* еволюцію конструкції кларнета в добу романтизму та її роль у формуванні виконавської практики; *визначити* значення композиторської діяльності Й. Брамса, К. М. Вебера, М. Рegera, Л. Шпора та Ф. Шуберта для розвитку кларнетового мистецтва ХІХ століття; *здійснити музично-стилістичний аналіз* вибраних творів; *окреслити* актуальність творчості композиторів-романтиків у сучасному кларнетовому репертуарі.

У дослідженні використано як загальнонаукові, так і спеціальні **методи**. Зокрема, типологічний і аналітичний методи застосовано для аналізу та систематизації літературних джерел; історико-біографічний метод – для відтворення окремих періодів життя та творчості видатних виконавців; музично-аналітичний метод – для дослідження структури та особливостей музичних творів.

**Теоретичну основу дослідження** становлять праці з органології К. Закса [35]; з музичної естетики доби романтизму – К. Нефа, Д. Наливайка [16]; з історії кларнетового виконавства – З. Буркацького [1; 2; 3; 4; 5], В. Громченка [7; 8; 9], Ю. Іщенко [13] та інших.

**Наукова новизна** полягає у всебічному вивченні конструктивно-технічних особливостей розвитку кларнета, що впливали на музично-стилістичні риси

композицій композиторів-романтиків та на способи їх інтерпретації в сучасній виконавській практиці.

**Апробація дослідження** відбулась шляхом оприлюднення головних положень дослідження на X-й міжнародній науково-практичній конференції «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика», яка відбулась на факультеті початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. І. Франка 1 травня 2025 р. та на засіданні кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

За тематикою магістерської роботи надруковано **1 публікацію**:

Зварич Р., Салій В. Кларнет у мистецькому середовищі доби романтизму. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: збірник матеріалів та тез X міжнародної науково-практичної конференції* (ДДПУ ім. І. Франка, 1 травня 2025) / [редактор-упорядник Андрій Душний. Дрогобич: Посвіт, 2025. С. 21–23.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури (40 позицій). Всього 70 сторінок.

## РОЗДІЛ І. ВИРАЗОВІ Й ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КЛАРНЕТА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДОБИ РОМАНТИЗМУ

### 1.1. Основні вектори розвитку музичної естетики епохи Романтизму.

Наприкінці XVIII століття художні напрями та естетичні пошуки почали набувати нових рис, що згодом трансформувалися у романтизм. Упродовж XIX століття, передусім у його першій половині, він став провідним напрямом у розвитку європейського мистецтва. Формування романтизму було зумовлене соціально-історичними умовами часу, серед яких вирішальну роль відіграла Французька революція 1789–1794 років. Саме вона створила передумови для виникнення романтизму як своєрідної реакції на глибокі суспільні зрушення та як заперечення утвердження буржуазних ідеалів [6, 33].

Разом з тим, романтизм постає не лише як історичне чи соціальне явище, а й як одна з найскладніших і найвпливовіших художніх систем нового часу, в якій внутрішня сутність і «комплекс основоположних принципів художнього мислення проявляються багатогранно, у різних формах і варіаціях, утворюючи діалектичну, суперечливу, але цілісну єдність» [16, 58].

Загальні суспільно-політичні процеси другої половини XIX століття справили колосальний вплив на розвиток як філософської думки та художніх концепцій, так і на літературу й мистецтво в цілому.

Найперші й найбільш відчутні прояви романтизму виникають у Німеччині. Саме тут події Великої французької революції були осмислені найглибше і стали важливим імпульсом для становлення романтизму в європейському масштабі. Цей процес спричинив перенесення актуальних соціальних проблем того часу у сферу філософії, етики та насамперед естетики. У період, «коли розчарування в буржуазних перетвореннях і їх наслідках стало масовим, німецька духовно–художня культура набула загальноєвропейського значення, справляючи потужний вплив на суспільну думку, літературний процес та мистецтво інших країн» [5, 47].

Водночас варто враховувати, що кожна національна традиція та історичні умови розвитку різних європейських держав накладали власний відбиток на ідеї романтизму. Тому ідеї, сформовані у середовищі німецьких романтиків, у різних країнах часто набували специфічних форм втілення, змінювали своє початкове значення, інколи навіть трансформуючись у протилежні концепції [6, 35].

Фундаментальні тенденції, що визначили романтичний світогляд і стали основою естетики цього напрямку, вперше були окреслені у працях німецьких письменників та теоретиків Єнської школи. Серед її провідних представників слід згадати В. Г. Ваккенродера, Ф. Новаліса, братів Ф. та А. Шлегелів. «Романтична філософія мистецтва набула особливого теоретичного обґрунтування у лекціях А. Шлегеля та в працях Ф. Шеллінга. Саме учасники Єнського кола започаткували перші літературні зразки нового напрямку: комедія *«Кім у чоботях»* (1797) і новела *«Життя лється через край»* Л. Тіка, поетичний цикл *«Гімни до ночі»* (1800) та роман *«Генріх фон Офтердінген»* (1802) Ф. Новаліса тощо. Водночас поза межами Єнського угруповання зароджуються самотні художні ідеї: сміливі національно-визвольні мотиви й захоплення античною тематикою у творчості Ф. Гельдерліна» [16, 62].

Єнська школа романтиків, що сформувалася у 1796 році в місті Єні, стала своєрідним ідейним центром, який репрезентував опозиційний погляд на сучасні суспільні та художні процеси. Починаючи з 1797 року, учасники гуртка започаткували видання журналу *«Атенеї»*. Важливу роль у цьому середовищі відіграв Фрідріх Шеллінг (1772–1829), один із найвизначніших теоретиків романтизму. У його концепції нової літератури, розробленій у численних фрагментах, романтична література трактувалася як якісно новий етап художнього розвитку, позначений універсальністю та прогресивністю. Спираючись на філософію Й. Г. Фіхте, Шеллінг у центр художнього буття ставив особистість митця, наділяючи її визначальною роллю у творенні мистецької реальності. «Йому також належить пріоритет у розробці теорії романтичної іронії, яку він визначав як «гру духу» та як протиставлення мистецтва і дійсності» [9, 7].

Після Єнського періоду розпочинається новий етап у розвитку романтизму, пов'язаний із другим поколінням романтиків, творчим осередком яких стала Гайдельберзька школа. Її представники акцентували увагу на релігійній тематиці, національних традиціях та фольклорі. «Саме в цей час з'являються фундаментальні публікації: багатотомний збірник народних пісень «Чарівний ріг хлопчика» (1806–1808), упорядкований Ахімом фон Арнімом і Клеменсом Brentano, а також «Дитячі та сімейні казки» (1812) братів Якоба і Вільгельма Грімм. Надзвичайного розвитку досягла й лірична поезія, зокрема у творчості Йозефа фон Айхендорфа» [16, 65]. Представники Гайдельберзького гуртка, розвиваючи міфологічні ідеї Шеллінга та братів Шлегелів, остаточно завершили формування принципів міфологічної школи, яка заклала наукові підвалини літературознавства та фольклористики [21, 45].

У пізньому німецькому романтизмі відбувається переорієнтація художніх акцентів: увага зосереджується на трагічних мотивах (драматургія та новелістика Г. Клейста), критичному ставленні до соціальної дійсності, посилюється відчуття дисгармонії між очікуванням і реальністю (твори Е. Т. А. Гофмана). Творчість останнього справила визначальний вплив як на літературу доби реалізму, так і на подальший розвиток символізму. Демократичні ідеї пізнього романтизму знайшли відображення у творчості А. фон Шаміссо, Г. Мюллера, а також Г. Гайне, який символічно називав себе «останнім романтиком» [27, 87].

Формування музичного романтизму відбувалося у тісному зв'язку із загальною художньою атмосферою епохи. Музика, як провідне мистецтво XIX століття, увібрала в себе основні суспільно-історичні передумови романтизму, водночас зазнаючи сильного впливу літературних процесів та внутрішнього розвитку музичного життя. Якщо естетика класицизму тяжіла до пластичних мистецтв із їхньою стабільністю та довершеністю образу, то для романтиків саме музика стала найадекватнішим втіленням безмежної динаміки почуттів, духовних переживань і внутрішньої свободи митця [34].

До середини XIX століття романтизм у літературі, театрі, архітектурі та візуальних мистецтвах поступово вичерпав свій творчий потенціал, проте музичний романтизм розвинувся за іншою логікою. Саме в музиці цей напрям зберіг особливу життєздатність і продовжив свій динамічний та різнобарвний поступ. Недарма «XIX століття увійшло в історію європейської культури як «золотий вік» музичного романтизму – час, коли було створено численні шедеври, сповнені духовної глибини та надзвичайної емоційної виразності» [16, 67].

Романтичні ідеї в музиці охопили майже всю Європу: Німеччину, Австрію, Італію, Іспанію, Францію, Англію, країни Скандинавії та слов'янського світу. Водночас цей процес не був одноманітним – у кожній державі він розвивався у власних часових рамках та в тісному зв'язку з суспільно–політичними реаліями. Важливу роль у зміцненні та поширенні романтичної естетики відіграла діяльність талановитих композиторів, виконавців, музичних критиків і суспільних діячів, чиї зусилля сприяли розвитку музичної науки, вдосконаленню професійної освіти та бурхливому зростанню концертного і театрального-музичного життя [2, 8].

Яскраве розкриття музичного романтизму припадає на друге десятиліття XIX століття. Хоча це був якісно новий етап, він зберігав тісний зв'язок із попередніми традиціями – насамперед із музикою доби Класицизму. Видатні композитори минулих епох стали для романтиків своєрідним джерелом високої художньої міри [1, 42].

Значний вплив на формування романтичної музики мали твори післябахівської епохи, зокрема спадщина К. Ф. Е. Баха. Вони заклали фундамент, на якому нове мистецтво утверджувало дедалі більшу свободу почуттів і дедалі багатші засоби музичної виразності. Ця тенденція перегукувалася з ідеями літературного руху «Бурі й натиску», що підкреслював силу індивідуального переживання [16, 70].

Ґрунтом для сприйняття музичного романтизму стали також літературні пошуки попередників. У Німеччині це були енсська та гейдельберзька школи

романтиків, творчість Жана Поля й пізніше – Е. Т. А. Гофмана. В Англії поети «озерної школи» (Вордсворт, Колрідж та ін.) утвердили загальні засади романтичного світогляду, які згодом знайшли своє відображення і в англійській музиці. У подальшому музичний романтизм живився також натхненням від літературних велетів – Гайне, Байрона, Ламартіна, Гюго, Міцкевича [21, 69].

Основними джерелами тематики для композиторів-романтиків стали лірика, фантастика, звернення до народної творчості та національно-самобутніх традицій. Саме в цих площинах вони знаходили нові образи, здатні передати як грандіозні масштаби людського духу, так і найтонші відтінки індивідуальних почуттів [19, 25].

Значення лірики в мистецтві романтизму, а особливо в музиці, було детально осмислене й висвітлене у працях німецьких теоретиків. Для них поняття «романтичне» майже ототожнювалося з поняттям «музичне», оскільки саме музиці відводилось провідне місце в ієрархії мистецтв. Вона уособлювала простір максимальної свободи почуттів і переживань, у якому митець-романтик знаходив можливість у повній мірі реалізувати своє високе покликання. Тому музика сприймалася як найвища форма лірики. У філософсько-абстрактному аспекті вона трактувалася як мистецтво, що дозволяє людині злитися з «душею світу», з «універсумом», а в аспекті життєвому – як протиположна прозаїчній реальності, «голос серця», здатний найточніше виразити духовний світ людини, її внутрішнє багатство, особистісні прагнення і надії. Саме у сфері лірики музичний романтизм посідає центральне місце [34].

Поруч із лірикою значну роль у романтичному мистецтві відіграє фантастика. Вона не лише протиставляється реальності, а нерідко тісно з нею взаємодіє, відкриваючи різні грані людського існування, кожна з яких має мистецьку цінність. Фантастика втілює безмежність уяви, відсутність кордонів для ідей та почуттів, прагнення до незвіданого. Водночас саме вона створює простір для символічного зіткнення протилежностей – прекрасного й потворного,

добра і зла. Формування такого конфлікту стає однією з важливих художніх основ романтизму [20, 77].

Не менш суттєвою для естетики романтизму є ідея синтезу мистецтв. Поєднання різних художніх засобів – музики, поезії, живопису, театру – створює нову якість, підсилює емоційний вплив та відкриває ширші виражальні можливості. У підсумку в галузі інструментальної музики все більшої популярності набуває програмний підхід, що передбачає звернення до літературних чи інших асоціацій як на рівні композиторського задуму, так і в процесі сприйняття твору [20, 79].

Музичний романтизм успадковує провідні тенденції загального романтичного світогляду: антираціоналізм, утвердження пріоритету духовного над раціональним, глибоку увагу до внутрішнього світу людини та її емоційних станів. Подібно до письменників, композитори–романтики виявляли інтерес до історії, до далеких і екзотичних культур, до чарівності природи, до відродження традиційної народної творчості. У творах цієї доби широко використовуються «народні сказання», «легенди», «билини» та «повір'я», а «народна пісня» постає як першооснова професійної музики, що надає їй національного колориту [27, 81].

Попри тісні зв'язки з попередніми епохами, музика романтизму істотно відрізняється від них. Вона менш узагальнена і значно більш індивідуалізована: дійсність у ній відображається крізь призму особистісних переживань, у багатстві нюансів і відтінків. Центральне місце належить «характерному» – психологічному та жанрово-побутовому. Романтичне мистецтво активно використовує іронію, гумор, гротеск, а водночас звертається до національно-патріотичної та героїко-визвольної тематики (прикладом є творчість Ф. Шопена, Ф. Ліста, Г. Берліоза та інших). Зростає роль музичної мальовничості й звукової образності [16, 175].

В епоху романтизму суттєво змінюються й засоби виразності. Мелодія набуває індивідуалізованих рис, стає виразнішою, здатною передати найтонші психологічні стани. Гармонія збагачується новими барвами й несподіваними сполученнями, інструментування стає колористичнішим і об'ємнішим.

Змінюється сама структура музичних творів: на зміну врівноваженим і чітко організованим формам класицизму приходить принцип контрастності, зіставлення різних образів і вільного поєднання різнохарактерних епізодів [34].

Відповідно до загальних тенденцій романтичної естетики, значна частина композиторів доби романтизму у своїй творчості прагнула до синтезу різних видів мистецтва. Саме тому синтетичні жанри набули у цей період нових обрисів і досягли особливого значення. Наприклад, жанр пісні, який до початку ХІХ століття не займав провідних позицій у композиторській практиці, у творчості Ф. Шуберта, а згодом Р. Шумана, Ф. Ліста та Г. Вольфа перетворився на «носія глибокого змісту» та був піднесений до одного з найшанованіших жанрів. Значного розвитку в цей час набули також вокальні жанри, споріднені з піснею: балада, поема, сцена, монолог. Особливої уваги заслуговує розквіт жанру пісенного циклу, яскравими прикладами якого стали «Прекрасна мельниківна» та «Зимовий шлях» Шуберта, «Любов і життя жінки», «Мірти» й «Любов поета» Шумана та інші твори [21, 98].

Найбільш синтетичним жанром романтизму, до якого виявляли інтерес майже всі композитори епохи, була опера. Шляхи її розвитку в цей час відзначалися різноманітністю, однак особливої популярності набули твори на лицарсько-пригодницькі, фантастичні, казкові й екзотичні сюжети. Першим зразком романтичної опери вважається «Ундіна» Е.Т.А. Гофмана (1816). Значний внесок у розвиток жанру зробив К.М. Вебер, створивши опери «Вільний стрілець» (1820), «Евріанта» (1823), «Оберон» (1826). У цьому ж напрямі працювали Г. Маршнер, А. Лорцинг, В. Белліні, Дж. Верді, Г. Берліоз, Ж. Обер, Дж. Мейєрбер та інші. Вершиною романтичного оперного мистецтва стала діяльність Ріхарда Вагнера, який здійснив докорінний переворот у цьому жанрі, проголосивши ідею «єдності всіх мистецтв у творі». Згідно з його задумом, музика, слово та сценічна дія повинні були зливатися в єдине ціле завдяки системі музичних характеристик, опрацюванню мовних інтонацій, органічному поєднанню музичної й драматичної логіки та використанню потужного

потенціалу симфонічного оркестру. Ці ідеї Вагнер реалізував у своїх зрілих операх: «Летючий голандець» (1841), «Лоенгрін» (1848), тетралогія «Кільце Нібелунгів» (1854–1874), «Трістан та Ізольда» (1859), «Нюрнберзькі мейстерзінгери» (1867), «Парсифаль» (1882) та ін. [16, 184].

Розвиток інструментальної музики в епоху романтизму позначився піднесенням ролі камерних жанрів, зокрема фортепіанної мініатюри. Невелика за обсягом п'єса під пером композитора ставала своєрідною «замальовкою» настрою чи художнього образу. Основними її рисами були простота й безпосередність вираження, тісний зв'язок із піснею або танцем, здатність передати свіжий і своєрідний емоційний колорит. При відносній стислій формі фортепіанні мініатюри вирізнялися виразною емоційністю. Схильність романтиків сприймати життя як строкату палітру різноманітних станів і картин сприяла виникненню численних жанрових форм: ноктюрнів, прелюдів, експромтів, вальсів, мазурок, «пісень без слів» тощо, які знайшли втілення у творчості В. Томашека, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, молодого Й. Брамса [34].

Подібно до вокальної лірики, в інструментальній музиці поширюється тенденція об'єднання окремих п'єс у цикли. Прикладами цього є «Прелюдії» Шопена, «Дитячі сцени» Шумана, «Роки мандрів» Ліста. Часто цикли будуються за принципом «наскрізності», коли самостійні п'єси поєднані спільними інтонаційними зв'язками. Такий прийом активно використовував Шуман у творах «Метелики», «Карнавал», «Крейслеріана». Подібні цикли ілюструють головні риси романтичного стилю у великій формі: з одного боку – контрастність і різноманітність окремих епізодів, з іншого – посилення єдності цілого [27, 83].

Під впливом цих тенденцій відбувається нове осмислення великих класичних форм – сонати, симфонії та сонатного циклу загалом. Якщо у класицизмі переважали чітка структура, драматична логіка розвитку та тематична робота, то в романтизмі на перший план виходить вільне зіставлення епізодів, посилення ролі пісенної виразності. Це зумовлює поширення одночастинних «вільних» форм, які поєднують риси сонатного алегро, циклу, варіаційної чи

рондальної структури. Результатом цього процесу стало виникнення нових жанрових різновидів, серед яких особливе місце посідає симфонічна поема [9, 8].

Вагомий внесок у формування та розвиток жанру одночастинної «симфонічної поеми» належить Ф. Лісту. Основою його концепції стала ідея монотематизму – вільного перетворення однієї провідної теми, яка, з одного боку, дозволяла втілювати контрасти, а з іншого – забезпечувала цілісність і єдність музичної побудови. Симфонічна поема втілювала один із ключових принципів романтичної естетики – програмність, що виступала формою синтезу мистецтв та сприяла збагаченню інструментальної музики літературними образами. Саме тому «вільні» музичні форми виявилися надзвичайно зручними для розвитку програмної музики [16, 197].

Особливого значення в музичній стилістиці романтизму набули ладіві та гармонічні засоби. Пошук нових виражальних можливостей гармонії був пов'язаний із двома основними процесами. Перший полягав у посиленні функціонально-динамічної ролі гармонії: збільшення альтерацій, ускладнення акордових структур, активне використання дисонансів загострювали відчуття нестійкості, створювали напруження, що вимагало розв'язання. Ця тенденція стала одним із найяскравіших виявів романтичної емоційності, характерної для музики «нескінченного почуття», котре досягло особливого втілення у «Трістані та Ізольді» Р. Вагнера. Другий процес стосувався збагачення ладо-гармонічної палітри: використання мажоро-мінорної системи (у Шуберта), звернення до натуральних ладів, що підкреслювали народний або архаїчний характер музики, застосування цілотонових і «тон-півтон» звукорядів, які набували особливої ролі у творах із фантастичним чи казковим забарвленням. Гармонічна колористичність проявлялася й у хроматичних ускладненнях та нетрадиційних зіставленнях акордів чи ладів, що створювало нові, оригінальні звукові ефекти [9, 10].

У мелодиці романтизму визначальними стали прагнення до широти та безперервності розвитку, іноді – до «вільної», незамкненої форми; подолання регулярності метричних акцентів і стандартної ритмічної повторюваності;

деталізація та виразність усього мелодичного рисунку, а не лише початкових мотивів. Ідеал «нескінченної мелодії» Вагнера поєднав у собі всі ці тенденції, а його реалізація знайшла відображення у творчості видатних мелодистів ХІХ ст.. Водночас у романтичній епіці суттєво збагачується музична фактура, яка стає одним із головних засобів художньої виразності. Не менш важливим є й розвиток оркестрового письма: симфонічний оркестр у романтизмі досягнув небаченої раніше колористичної різноманітності та драматургічної виразності [5, 111].

Подальший розвиток романтизму зумовив появу нових художніх досягнень. Образність музики ставала дедалі деталізованішою: від вишуканої передачі почуттів до імпресіоністичної мальовничості (Дебюссі, Равель). Розширювались і можливості музичної зображальності, особливо у творчості Р. Штрауса. Водночас відбувалося поглиблення емоційної виразності – від тонкої витонченості до максимальної експресивності (Малер). Проте наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у пізньому романтизмі з'являються симптоми кризи: гіпертрофія суб'єктивності, надмірна витонченість, що часто перетворювалась на аморфність та статичність [16, 205].

Реакцією на ці процеси став музичний антиромантизм 1910–1920-х рр. (композитори французької «Шістки»). Їм протистояло прагнення до ясності форми, об'єктивності змісту, що дало поштовх до нової хвилі неокласицизму. Попри це, у середині ХХ ст. традиції романтизму зберегли життєздатність і отримали новий розвиток у творчості видатних митців: П. Хіндемита, Б. Бріттена, Б. Бартока та багатьох інших [2, 11].

Таким чином, музика романтизму залишила багату, високохудожню спадщину, яка не лише вплинула на наступні покоління композиторів, а й продовжує зберігати свою естетичну й духовну актуальність.

## **1.2. Вплив інновацій у будові кларнета на виконавські тенденції епохи Романтизму.**

Задовго до того, як кларнет здобув провідне місце в культурному просторі XIX століття та став повноправним інструментом оркестрової, камерно-ансамблевої й сольної музичної практики, йому довелося пройти довгий і складний шлях становлення, що бере свій початок ще в добу передкласицизму [6, 29].

«Вирішальна роль у процесі формування нового інструмента належить німецькому майстру з Нюрнберга Йоганну Крістофу Деннеру (1655–1707)» [5, 107]. Сфера його діяльності полягала переважно у вдосконаленні вже існуючих духових інструментів, особливо в роботі над покращенням їхнього звучання та темперованості. Проте найбільшу славу він здобув як винахідник кларнета. Починаючи з 1680-х років, Деннер невтомно працював над модернізацією давнього духового інструмента – шалюмо, і близько 1690 року, в результаті численних експериментів, з'явився новий тип інструмента – кларнет [21, 86].

Серед нововведень, які здійснив майстер, особливо важливим стало заміщення конструктивних елементів: він прибрав трубочку з пищиком і замінив внутрішній язичок на очеретяну тростину, закріплену до дерев'яного мундштука. Саме цей спосіб звуковидобування, започаткований Деннером, дійшов до сучасності. Спочатку мундштук був невіддільною частиною корпусу, утворюючи з ним єдине ціле. При цьому тростина торкалася верхньої губи, оскільки кріпилася вгору, тобто мундштук був розташований навпаки від сучасного. Згодом конструкцію змінили: тростину почали фіксувати з нижнього боку, що дало можливість виконавцеві регулювати силу натиску губ і, відповідно, впливати на якість звуку та точність інтонації. Такий спосіб значно удосконалив атаку звуку, надавши їй чіткості й виразності [35, 207].

Варто згадати й про іншу особливість: у Деннеровому кларнеті положення рук виконавця було протилежним сучасному – права рука знаходилась на верхньому відрізку інструмента, а ліва – на нижньому.

Вирішивши основні проблеми, пов'язані з тростиною та способом звуковидобування, майстер звернувся до питання розширення діапазону інструмента. Традиційним способом такого розширення у духових була техніка передування: більш потужний струмінь повітря дозволяв отримати звук на октаву вище, а ще більший тиск – навіть на інтервал дуодецими вище від основного. Саме ця особливість стала основою для поступового удосконалення кларнета й збільшення його виражальних можливостей [24, 65].

Карл Деннер намагався застосувати метод передування під час роботи над удосконаленням кларнета, проте вже в ході експериментів стало зрозуміло, що шалюмо належить до тих духових інструментів, у яких октавне передування неможливе. У зв'язку з цим він вирішив удосконалити конструкцію шляхом збільшення кількості ігрових отворів: замість шести зробив вісім. Це дало змогу отримати низку додаткових звуків – f, g, a, h малої октави та c, d, e, f, g першої октави. Згодом майстер додав ще два отвори, один із яких розмістив на зворотному боці корпусу, й обладнав їх клапанами. Саме завдяки цим клапанам стало можливим видобування нових звуків a та h першої октави [19, 184].

У процесі численних спроб і технічних новацій Деннер зробив важливе відкриття: при використанні другого клапана передування на інтервал дуодецими значно полегшувалося. Це стало ключовим етапом на шляху трансформації шалюмо у новий інструмент – кларнет. У результаті діапазон кларнета розширився майже до трьох октав, хоча тембральна рівність звучання ще не була досягнута. Звуки, отримані методом передування, часто мали різкий, пронизливий тембр, що нагадував звучання старовинної труби *clarino* (від лат. *clarus* – «ясний»). До того ж новий інструмент отримав розтруб, подібний до трубного, тому з часом його назва закріпилася у зменшуваній формі – *clarinetto*, тобто «кларнет» [35, 217].

У перші десятиліття XVIII століття справу батька продовжив його син Якоб Деннер (1681–1737), інструменти якого користувалися популярністю аж до XIX століття. Пізніше над удосконаленням конструкції кларнета працювали й інші

майстри: австрієць Паур, бельгієць Роттенбург, англієць Джон Хейл, а також французький кларнетист і композитор Жан-Ксав'є Лефер, який близько 1790 року створив класичну модель кларнета, оснащену шістьма клапанами. Саме інструменти подібного зразка лягли в основу творчих орієнтирів композиторів доби класицизму [10, 57].

Разом із тим розвиток кларнета був зумовлений не лише технічними пошуками майстрів, а й потребами виконавської та композиторської практики. У цей період з'являлися твори, які нерідко випереджали фактичні можливості інструмента, що є характерною тенденцією для музично-історичного процесу в цілому. Подібні явища можна простежити й у розвитку інших інструментів – клавійних, струнних тощо, коли композитори створювали музику «на випередження», ніби передбачаючи подальші технічні вдосконалення [15, 9].

Однак класичний п'яти- чи шестиклапанний кларнет епохи класицизму вже не міг повною мірою відповідати зростаючим естетичним вимогам часу. Основні труднощі були зумовлені недосконалістю системи ігрових отворів, розташування яких диктувалося анатомічними можливостями рук виконавця, а не акустичними законами. Нерідко навіть розмір отворів залежав від фізіологічних особливостей конкретного майстра – наприклад, товщини подушечок пальців. Це призводило до низки недоліків: нерівності звукоряду, порушення інтонації, тембрових спотворень [5, 72].

Нові тенденції у симфонічній та оперній музиці зумовили потребу в інструменті, здатному втілювати ширший спектр емоційних відтінків – від комічних і гротескних до ліричних і драматичних. Це вимагало не лише технічної гнучкості, а й здатності до виразної кантিলени. Саме ця потреба стала рушійною силою подальшої еволюції кларнета [9, 10].

У XIX столітті важливий внесок у подальший розвиток конструкції кларнета зробив Іван Мюллер (1786–1854) – видатний німецький композитор, талановитий кларнетист-віртуоз та водночас майстер-інструментобудівник. Його основною метою було досягнення повнозвучного, чистого та рівного тону. Для

цього Мюллер розпочав систематичне визначення оптимального місця розташування кожного ігрового отвору, керуючись законами акустики. Крім того, він збільшив їхній діаметр та суттєво вдосконалив клапанний механізм. До вже існуючих шести клапанів Мюллер додав ще сім, унаслідок чого було створено відомий тип тринадцятиклапанного кларнета. Нові можливості відкрили клапани для звуків f (мізинець правої руки), e, fis, gis, b (у двох варіантах), h, cis, dis, f, a, а також спеціальний трельний клапан для h [35, 208].

Цей інструмент став характерним для першої половини ХІХ століття й відіграв значну роль у процесі еволюції кларнета. Його переваги були очевидними: рівномірний звукоряд, насичене та повне звучання, покращення інтонаційної точності, легше виконання творів у тональностях із багатьма знаками, активніше застосування трелей і тремоло. Важливою здобутком було також набуття кларнетом виразного та своєрідного тембрового колориту, який став його унікальною рисою [35, 211].

Нова система, розроблена Мюллером, що фактично стала основою сучасного німецького кларнета, набула широкого поширення та була прихильно сприйнята виконавцями. Хоча окремі майстри вносили певні дрібні зміни відповідно до власних потреб, вони не порушували головних принципів і досягнень, започаткованих Мюллером. Крім того, він удосконалив конструкцію мундштука, що сприяло збагаченню тембрової палітри інструмента, полегшенню процесу передування та розширенню діапазону звучання. Завдяки цьому виникли нові моделі кларнетів, створені фірмами «Grissling & Shott», Т. Кея, Ж. Фільдхауса, Е. Альберта, А. Сакса, П. Пупеско, В. Геккеля та інших, які відрізнялися між собою переважно деталями, але розвивалися в межах мюллерівської системи. До 1840-х років еволюція кларнета фактично відбувалася виключно у руслі його вдосконалень [33].

Проте 1843 року новітні розробки у сфері флейтового та гобойного будівництва, а також система Теобальда Бьома, були пристосовані й для кларнета. Паризька фірма «Бюффе» за ініціативи професора Паризької консерваторії

Гіацинта Клозе застосувала до кларнета бьомівську механіку кільцевих клапанів, яка спочатку призначалася для флейти. Ця модель отримала назву «кларнет Бьома» або «французький кларнет». Вона мала низку важливих переваг: ще рівніший звукоряд, відсутність «глухих» чи нечітких нот, покращення якості виконання легато [9, 11].

Водночас система Бьома значно ускладнила механіку кларнета, а подекуди навіть вимагала перегляду усталеної аплікатури. Це стало певним бар'єром на шляху її широкого поширення, і лише подальші удосконалення, здійснені у 1867 році Г. Молленхауером та низкою інших майстрів, повернули інтерес до французького типу інструмента. Вже на початку ХХ століття він витіснив німецькі моделі у Франції, Бельгії, Італії, Іспанії та США, закріпивши за собою провідне місце в музичній практиці цих країн [9, 12].

До кінця ХІХ століття конструктивні особливості німецького та французького різновидів кларнета істотно відрізнялися. Німецький інструмент був менш пристосований для швидкісної технічної гри, тоді як французький забезпечував легшу артикуляцію та більшу маневреність. Відмінності спостерігались і у виготовленні мундштуків та тростин. Втім, на відміну від гобойного виконавства, де французька й німецька школи різко протиставлялися одна одній, кларнетове мистецтво кінця ХІХ століття не зазнало таких глибоких суперечностей. Обидва типи інструментів широко використовувались у практиці, відрізняючись лише характерними тембровими нюансами [33].

Так, кларнети німецької системи вважалися більш придатними для виконання емоційно піднесених і драматично наснажених соло, подібних до партій у «Вільному стрільці» К. Вебера. Натомість прозоре й світле звучання французьких інструментів органічніше передавало настрої вступу до «Парсіфаля» Р. Вагнера чи другої частини Четвертої симфонії Л. Бетовена. Важливою ознакою розбіжностей між школами довгий час залишався спосіб звуковидобування: у німецькій традиції тростину притискали до нижньої губи, тоді як французька школа тримала її вгорі, притискаючи до верхньої. Лише близько 1830-х років

французи поступово перейшли на інший спосіб, проте навіть у ХХ столітті, особливо в Італії, ще зустрічалися прихильники старої постановки з тростиною догори [27, 114].

У творчості композиторів ХVIII–ХІХ століть помітне місце займали й різновиди кларнета: малий кларнет, басетгорн, басовий кларнет тощо. Кожен із цих інструментів відрізнявся діапазоном, тембровими якостями та функціональним призначенням у складі оркестру. Їх застосування було спрямоване на розширення виражальних можливостей оркестрової палітри та збагачення колористичного забарвлення музичного твору [30]. Варто підкреслити, що доба романтизму в європейській музичній культурі ХІХ століття позначилася істотним вдосконаленням конструкцій інструментів. Це призвело до значного зростання їхніх технічних та виразових можливостей, що, своєю чергою, стимулювало створення композиторами численних творів для оновлених моделей кларнета. Багато з них і сьогодні залишаються невід'ємною частиною репертуару провідних кларнетистів [28].

Важливим чинником розвитку кларнетового мистецтва була централізація музичної освіти. Відкриття у першій половині ХІХ століття великої кількості навчальних закладів сприяло підвищенню рівня виконавської майстерності музикантів. Разом із тим удосконалення конструкцій дерев'яних духових інструментів стало поштовхом до появи різних «шкіл» гри, методичних посібників і трактатів. Протягом ХІХ століття створювався багатий інструктивний матеріал, зокрема численні «школи» для кларнета [19, 127].

Варто зазначити, що перша половина ХІХ століття у сфері кларнетового мистецтва позначена появою низки видатних виконавців, чия діяльність мала визначальний вплив на розвиток як виконавської, так і педагогічної традиції.

Одним із найяскравіших постатей цього часу був Іван Мюллер (1786–1854) – талановитий музикант, віртуоз-кларнетист та конструктор інструментів. Його найбільшим здобутком стало створення 13-клапанного кларнета, який значно розширив виражальні та технічні можливості інструмента. Завдяки реконструкції

механізму, вдосконаленню мундштука та вдаль організації отворів, Мюллер досяг чистоти звучання, рівності звукоряду та більшої зручності в грі. Як виконавець він вражав сучасників благородним тембром, тонким фразуванням та емоційністю. Крім того, Мюллер був автором цінних навчально-методичних матеріалів, серед яких особливе місце займає його «Школа для кларнета» та збірники етюдів, що стали важливою складовою педагогічного репертуару [18, 96].

Значний внесок у розвиток кларнетового виконавства зробив і Генріх Берман (1784–1847). Його концертна діяльність охопила багато країн Європи, де він здобув славу завдяки витонченому звуку, співучості та високій майстерності, за що сучасники називали його «Рубіні кларнета». Особливе місце у творчому житті Бермана займала співпраця з Карлом Марією Вебером. Саме для нього композитор написав кілька визначних творів: два концерти, концертно з оркестром, варіації з фортепіано, квінтет для кларнета зі струнними та Великий концертний дует. Ці твори й сьогодні залишаються основою репертуару кларнетистів усього світу [16, 175].

Не менш важливим представником був Йоганн Хермштедт (1778–1846) – віртуоз, відомий блискучою технікою та яскравим концертним стилем. Він здійснив численні гастрольні подорожі по Європі, здобувши визнання публіки, хоча критики подекуди відзначали надмірну зовнішність його інтерпретацій. Високий рівень його майстерності надихнув Людвіга Шпора на створення чотирьох концертів для кларнета, які й досі належать до обов'язкового концертно-педагогічного репертуару [18, 114].

Важливою фігурою був також Карл Берман (1810–1885), син Генріха. Він успадкував від батька музичний талант і виступав разом із ним як соліст-кларнетист і виконавець на бассетгорні. Проте найбільше визнання Карл здобув у педагогічній сфері, працюючи викладачем Королівської музичної школи в Мюнхені. Його багатогранна діяльність поєднувала виконавство, композиторську творчість і педагогіку. Карл Берман створив низку творів для кларнета –

концерти, сонати, фантазії, ансамблеві композиції, а його фундаментальна «Школа для кларнета» у п'яти частинах стала однією з найважливіших у європейській музично-педагогічній практиці XIX століття [27, 101].

Таким чином, діяльність Мюллера, Г. та К. Бермана, а також Хермштедта значно збагатили кларнетове мистецтво, забезпечивши йому новий етап розвитку як у виконавському, так і в педагогічному аспектах.

Упродовж XIX століття мистецтво кларнетового виконавства та педагогіки розвивалося в тісному взаємозв'язку з ширшими культурними, соціальними та технологічними процесами доби. Це був період активних змін у музичному житті Європи, що включав реформування інструментобудування, оновлення консерваторських систем навчання та зростання інтересу до камерних і симфонічних жанрів. Кларнет у цей час перетворюється з відносно нового інструмента на повноцінний засіб художньої виразності, рівноправний серед провідних духових у симфонічному оркестрі [29, 93].

Однією з найвизначніших постатей французької школи був Гіацинт Елеонор Клозе, який об'єднав у своїй діяльності риси виконавця-інтерпретатора, педагога та реформатора інструмента. Як професор Паризької консерваторії він не лише виховав численних учнів, але й сформував цілу методологічну основу для подальшого розвитку кларнетової педагогіки. Його інструктивні твори та збірники етюдів слугували взірцем для декількох поколінь музикантів, а співпраця з майстрами-інструментальниками над створенням перших моделей «бьомівських» кларнетів засвідчила його прямий внесок у процес технічної модернізації. У цьому контексті Клозе виступає не лише як виконавець і педагог, а й як учасник технологічного поступу, що поєднує музичну практику з науково-інженерною думкою доби [35, 274].

Німецька школа кларнетистів у другій половині XIX століття була представлена низкою видатних музикантів, серед яких особливе місце посідав Ріхард Мюльфред (1856–1907). Його виконавська концепція акцентувала не стільки віртуозно-технічну сторону, скільки глибину інтерпретації, тонку

нюансованість і камерну виразність. Саме ці риси стали вирішальними у співпраці з Йоганнесом Брамсом, який під безпосереднім враженням від гри Мюльфреда створив низку камерних шедеврів для кларнета. Таким чином, творчість Мюльфреда можна розглядати як приклад тісного взаємозв'язку виконавського мистецтва та композиторської творчості, коли інтерпретатор стає каталізатором появи нових жанрових моделей. Його багаторічна діяльність як соліста Байрейтського театру також засвідчує інтеграцію кларнетового виконавства у вагнерівський музичний світогляд, що ґрунтувався на синтезі мистецтв [35, 279].

Ще однією знаковою постаттю був Роберт Штарк, чия діяльність увиразнює педагогічний вимір німецької кларнетової традиції. Отримавши фундаментальну освіту у Дрезденській консерваторії, він здобув славу талановитого виконавця, проте найбільший внесок здійснив у сфері навчання. Його «Школа гри на кларнеті» у трьох частинах та численні збірники етюдів стали не лише навчальними посібниками, а й свідченням систематизації методологічних засад музичної педагогіки другої половини XIX століття. Практика Штарка репрезентує ширший процес інституціоналізації музичної освіти, коли індивідуальний досвід виконавця набуває форми універсального навчального стандарту [27, 89].

Водночас у Франції активно діяли інші майстри, які формували педагогічну й виконавську традицію. Жан Ксав'є Лефевр – автор відомої «Школи для кларнета» у чотирьох частинах – визначив методичні орієнтири для цілої генерації французьких музикантів. Франсуа Дакоста, перший кларнетист Паризької опери, розширив жанрові межі інструменту, створивши фантазії та концерти. Пауль Жанжан, як соліст оркестру Республіканської гвардії, зробив вагомий внесок у розвиток інструктивного репертуару, уклавши збірники етюдів, які й досі зберігають популярність. Антуан Пер'є, професор Національної консерваторії, збагатив педагогічну практику численними етюдами й обробками, що сприяли вдосконаленню виконавських навичок учнів [29, 98].

В Італії помітний внесок зробили Ж. Батіста Гамбаро (1785–1828), знаний віртуоз і автор популярних камерних творів; Луїджі Бассі (1833–1871), який

протягом багатьох років займав посаду першого кларнетиста міланського театру «*Ла Скала*» і створив низку концертів та етюдів; а також Ауреліо Маньяні (1856–1921) – професор Римської консерваторії, засновник сучасної італійської школи кларнета, автор сонат, концертних творів та ґрунтовної тритомної «Школи для кларнета». Їхня діяльність сприяла формуванню високого рівня італійського кларнетового виконавства, яке поєднувало яскраву віртуозність із виразністю та глибиною музичного образу [35, 290].

В Англії провідною постаттю став Генрі Лазарус (1815–1895), чия діяльність упродовж п'яти десятиліть принесла йому славу «старійшини англійських кларнетистів». Його відзначали за надзвичайну красу звуку й особливо виразне фразування, що яскраво проявлялося у виконанні камерної музики [29, 119].

Іспанська школа кларнета розвивалася завдяки діяльності Антоніо Ромеро, професора Мадридської консерваторії, видатного кларнетиста й конструктора вдосконаленої моделі інструмента. У Бельгії ж чільне місце посідав Арнольд Блас (1814–1892), професор Брюссельської консерваторії, який активно гастролював у країнах Західної Європи, сприяючи популяризації кларнетового мистецтва [35, 298].

Особливу роль у XIX столітті відіграв також Ернесто Кавалліні (1807–1874), якого сучасники називали «італійським Паганіні кларнета». Протягом двадцяти років він був першим кларнетистом міланського театру «*Ла Скала*», де прославився як один із найвидатніших виконавців свого часу. Його гра відзначалася бездоганною технікою та надзвичайною виразністю, а як композитор він створив значний корпус творів для кларнета – зокрема 30 капричіо, концертні п'єси та камерні композиції [34].

Таким чином, розвиток кларнетового мистецтва у XIX столітті варто розглядати не лише крізь призму індивідуальних досягнень, але й у ширшому культурному, педагогічному та технологічному контексті. У цей час формується професійна інфраструктура навчання, закладаються підвалини сучасної

європейської школи гри на кларнеті, а сам інструмент остаточно утверджується як універсальний засіб вираження в оркестровій, камерній та сольній практиці.

Отже, XIX століття стало періодом інтенсивного зростання кларнетового виконавства в Європі. Завдяки зусиллям видатних європейських музикантів було закладено традиції, що визначили розвиток інструмента на наступні десятиліття. Їхня виконавська та педагогічна діяльність не лише піднесла мистецтво гри на кларнеті на якісно новий рівень, а й створила міцну основу для формування національних виконавських шкіл, вплив яких відчутний і сьогодні.

## РОЗДІЛ II. ТРАДИЦІЇ СОЛЬНОГО Й КАМЕРНОГО КЛАРНЕТОВОГО РЕПЕРТУАРУ ДОБИ РОМАНТИЗМУ ТА ЇХ ВІДОБРАЖЕННЯ В СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ

### 2.1. Інтерпретація великої концертної форми у творах Л. Шпора та К. М. Вебера.

У XIX столітті жанр кларнетового концерту пройшов етап активного й самобутнього розвитку. Над його формуванням працювали представники різних національних композиторських шкіл – австрійської, німецької, італійської. Вагомий внесок у становлення концертного репертуару для кларнета зробив Луї Шпор, який, подібно до Ніколо Паганіні у скрипковому мистецтві, універсалізував інструмент, наділяючи його оркестровими функціями та розширюючи виразові можливості [27, 116].

Особливе місце серед його доробку посідає *Концерт №1 для кларнета з оркестром c-moll, op. 26* (1808 р.), який став яскравим зразком ранньоромантичного концертного стилю. Попри свою історичну вагу, цей твір і досі залишається відносно малодослідженим, хоча останнім часом у музикознавстві зростає інтерес до перехідних явищ, що поєднують у собі традиції класицизму й нові романтичні тенденції. Творчість Л. Шпора, видатного скрипаля, педагога й композитора, була тісно пов'язана зі стильовим напрямком «бідермаєр», у якому поєднувалися класицистична врівноваженість і романтична емоційність [34].

Загалом Шпор написав *чотири концерти для кларнета*, які й сьогодні часто виконуються на міжнародних конкурсах. Хоча віртуозна складова його музики виглядає скромнішою порівняно з ефектними концертами Карла Марії фон Вебера, твори Шпора мають власну специфіку: пісенні, ліричні мелодії переплітаються з пасажними та етюдними фрагментами, що створює складну фактуру і потребує від виконавця високої технічної майстерності [4, 265].

Особливість стилю Шпора проявляється у свідомому контрастуванні тематичного матеріалу. Так, головна партія першої частини концерту (*Allegro*) написана у співучому, витонченому ключі, з використанням хроматичних оспівувань та граціозних інтонацій. Вона змінюється блискучими пасажами, які вимагають від виконавця значної технічної вправності. В окремих епізодах композитор застосовує складні штрихові комбінації та швидкі рухи в паралельних інтервалах, що суттєво ускладнює виконання [4, 265].

У побічній партії відчутний потяг до верхнього регістру інструмента: пасажі сягають четвертої октави, завдяки чому сольна партія набуває особливої яскравості й контрастно звучить на фоні оркестру. Проте така манера водночас створює додаткові труднощі для виконавця. Дослідники відзначають, що подібні епізоди вимагають виняткової техніки дихання, точного контролю аплікатури й високої витривалості [4, 266].

Розробка та реприза першої частини продовжують лінію підвищеного виконавського навантаження, не залишаючи солістові часу на відпочинок. Завершальна кода, написана у швидкому темпі з використанням стрибків у низькому регістрі, є надзвичайно складною для виконання, хоча вражаючий фінальний ефект у більшій мірі забезпечує саме оркестрова партія [4, 266].

Таким чином, кларнетові концерти Луї Шпора є не лише цінним внеском у розвиток жанру, але й своєрідним «мостом» між класичною традицією та романтичною виразністю. Вони й сьогодні становлять важливий репертуарний пласт, поєднуючи художню вишуканість і високі технічні вимоги до виконавця.

*Друга частина концерту – Adagio* – вирізняється камерністю й відносною невеликою протяжністю. Вона занурює слухача у сферу глибокої лірики, де панують настрої внутрішніх роздумів, забарвлених відтінками легкої смутності. Тематичний матеріал відзначається співучістю та витонченістю, а для створення поетичного образу композитор вдається до розкішних мелізматичних прикрас, що органічно поєднуються зі складними ритмічними рисунками. Водночас вираз не виходить за межі динамічного нюансу *p*, що надає музиці особливої інтимності та

зосередженості. У центрі звучання постає *монологічне начало*, яке уособлює роль рефлексуючого героя; саме солюючому кларнетові композитор доручає провідну функцію носія емоційного змісту [4, 267].

*Фінальна, третя частина – Rondo Vivace* – має зовсім інший характер. Тут панує енергія руху, що нагадує ефект *perpetuum mobile*. Музика наповнена яскравими віртуозними епізодами, причому технічні виклики солюючої партії в окремих моментах навіть перевищують складність першої частини концерту. Оркестрові репліки, хоча й активні, не затьмарюють голосу соліста; навпаки, вони створюють динамічне тло, на якому партія кларнета вирізняється особливою виразністю. Вона насичена численними хроматичними ходами та стрибками у стрімкому темпі, що створює відчуття невинного руху й шаленої енергії [4, 267].

Цікаво, що у фіналі Шпор вводить *саркастичну деталь*: завершення частини ознаменоване несподіваною фразою, поданою у найніжнішій динаміці *pp*, що ніби знижує пафос попереднього розгортання і надає твору особливого драматургічного відтінку. Усі технічні складнощі фіналу, однак, не є самоціллю: вони підпорядковані загальній логіці драматургічного розвитку концерту, сприяючи створенню завершеного й вражаючого художнього образу [4, 268].

*Концерт №2 Es-dur, op.57 для кларнета з оркестром*, написаний Л. Шпором у 1810 році, посідає особливе місце у виконавському репертуарі й вважається надзвичайно складним для опанування. Його відмінністю є жанрова своєрідність кожної з частин та навіть окремих епізодів у їх межах. Особливу увагу привертає фінальне *Rondo alla Polaca*, що віддзеркалює новаторські стильові пошуки доби та втілює характерні риси музики XIX століття. Тут особливо помітним є вплив слов'янських культурних традицій, з-поміж яких першою в європейському професійному та популярному мистецтві виокремилася саме польська школа [34].

*Перша частина – сонатне Allegro* – являє собою один із варіантів монологічного типу романтичного *Allegro*, сутність якого визначається тенденцією до «ліризації». Цей принцип, пов'язаний з інтерпретацією

інструментального Allegro як внутрішнього монологу, у музикознавстві нерідко асоціюють із творчістю Ф. Мендельсона. Проте у випадку Шпора така концепція набуває власного художнього обличчя. Його кларнетові концерти позначені «скрипковим розмахом» – відчувається вплив його виконавської природи як віртуоза-скрипаля, що проявляється у характері техніки, блискучих пасажах і розгорнутих фактурних лініях [34].

Композитор трактує кларнет подібно до того, як Паганіні розглядав скрипку – як універсальний інструмент, здатний конкурувати з оркестром і навіть функціонально його замінювати. У виконанні, особливо в залах із доброю акустикою, швидкі пасажі кларнета створюють враження стереофонічного багатоголосся, що поширюється на весь регістровий діапазон інструмента [34].

Характерною особливістю концертів Шпора початку ХІХ століття є активне використання найвищих регістрів кларнета, що було свого роду знаком віртуозності виконавця. Водночас композитор уміло враховував специфіку інструмента: звуки верхнього діапазону він вводив у зручній динаміці, що суттєво полегшувало завдання виконавця і робило технічні труднощі більш доступними [4, 269].

Традицією ранніх романтиків було прагнення до вирівнювання регістрових можливостей різних інструментів, зокрема скрипки та флейти. Шпор же, зі свого боку, висуває кларнет як «інструмент нового типу» – своєрідний аналог романтичного «досконалого сопрано». Звідси випливає характер його трактування: вокальна летючість, тембральна гнучкість і віртуозний розмах, що вимагають від виконавця досконалого володіння як технікою, так і художньо-образним мисленням [16, 227].

Монологічність першої частини ґрунтується на «летючих» фігурах із пунктованим ритмом, відомих ще з риторичної практики ХVІІ століття і навіть співвіднесених із пізнішими пошуками композиторів у ХХ столітті. Ці інтонаційні знаки «політності» зосереджені переважно у побічній партії, тоді як завершення

експозиції містить трелі, що постають у ролі «сумної тіні» попереднього піднесеного матеріалу [29, 264].

Невелика розробка відзначається ефектним пасажем – «розкладеним» на дві октави форшлагом, побудованим на довгих ритмічних тривалостях, що ставить перед виконавцем складні, але цілком досяжні завдання. Подальший розвиток будується на контрастах: композитор використовує «обманну» репризу, за якою йде справжня реприза. У ній «летюча» фігура в побічній темі прозвучує в найнижчому регістрі, що посилює контраст із прагненням до висотного звучання.

Фінальний пасаж (*Темпо I*), який сягає *b* третьої октави, підсумовує ідею романтичної подвійності – протиставлення високого та низького, що символізує непримиренне протиріччя між земним і піднесеним, між життям і мисленням. Таким чином, друга концертна спроба Шпора з кларнетом є не лише технічною віртуозною вправою, а й глибоким художнім висловлюванням, що відображає естетику перехідної доби романтизму [29, 268].

Друга частина концерту – *Adagio* – постає як інструментальна кантілена, своєрідна «пісня без слів», у якій романтичне оспівування краси втілене через поєднання простоти мелодичних обертів із віртуозно-аріозною складністю фактури. Вже перший тематичний зворот нагадує пісні-арії ранніх романтиків і самого Шпора, вирізняючись особливою співучістю та теплотою інтонацій. Кожна наступна фраза розвивається за принципом поступового ускладнення: аріозні інтонації доповнюються розспівуваннями, а мелодичний малюнок збагачується пасажними елементами [38, 137].

Кульмінація цієї лірично-віртуозної лінії припадає на середній розділ, де кларнет звучить із особливою виразністю, майже наближаючись до «трубного» тембру. Тут відчувається універсалізація інструментальної техніки: дрібнотривалі пасажі, розмаїтість штрихів, а також активне використання регістрово-тембрових контрастів вимагають від виконавця виняткової технічної вправності та глибокого художнього мислення. Реприза повертає початковий матеріал, але ускладнює його завдяки динамічним контрастам і різноманітним штрихово-артикуляційним

відтінкам. Особливо промовистими є заключні такти: після низки технічних труднощів – вібруючих трелей, групетто, форшлагів – несподівано виникає проста псалмодична формула канту, витримана на одному звуці, що створює враження смиренного завершення [30, 187].

*Фінал концерту* написаний у жанрі полонезу й демонструє органічне поєднання інструментальної технічності з вокальною виразністю. Основна складність цього Rondo полягає у фактичній поліритмії: в партії соліста з'являються синкоповані фігури, які накладаються на чітку жанрову ритмічну основу полонезу, що підкреслюється оркестром. Це породжує відчуття особливої урочистості й водночас потребує від виконавця великої точності у темпі та відпрацьованої артикуляції. Особливо складним є епізод у тактах 9–12, де необхідно бездоганно відтворити «фігури віддиху» на слабких долях [30, 190].

У трактуванні Шпора полонез набуває монументально-урочистого характеру, наближеного до духовної музики. В оркестровій партитурі (між літерами «B» і «D») відчутна своєрідна «бальна величність» звучання, яку створює складний візерунок фігур та мелізмів, що накладаються на чіткий ритм танцювальної ходи [24, 175].

Середній розв'язковий розділ рондо-сонатної форми містить епізод *dolce* камерного характеру, який за інтонаційною природою нагадує трио з жанрових частин класичних симфоній. Реприза є скороченою: спершу повторюється матеріал першого епізоду та побічної теми, а головна партія-рефрен завершується блискучим пасажем із низхідною героїчною інтонацією, що символічно підсумовує всю драматургію концерту. Ефект фіналу підсилює насичений потік синкоп (тт. 3–4 до завершення), який надає заключним тактам особливої енергійності та урочистості [34].

У цілому концерт Шпора є показовим зразком безмежних можливостей кларнета як інструмента. Композитор майстерно й зі смаком використав його природні регістри й технічні ресурси, поєднавши вокальність і віртуозність. Найбільший виконавський виклик полягає у впевненому володінні верхнім

регістром – зокрема, у збереженні тембрової виразності та характерності звучання навіть у гранично високих нотах (до «с» четвертої октави), що вимагає від кларнетиста виняткової майстерності [34].

Таким чином, концерт №2 Шпора являє собою зразок романтичної інструментальної драматургії, у якій лірика, віртуозність і жанрово-урочисті елементи взаємодіють у єдиній художній концепції.

У Концерті для кларнета з оркестром №3 *f-moll*, *op.19* (1821) Л. Шпор продовжує традицію ранньоромантичних концертів, де поєднуються принципи облігатності та змагання, що становили характерну ознаку жанру. Саме змагальність, яку особливо підкреслювали німецькі романтики в опері, знаходить відображення й у цьому творі. Тут помітні впливи стилю К. М. Вебера – зокрема, у використанні численних пасажів на звуках зменшеного септакорду чи хроматичних гам [2, 5].

Перша частина (*Allegro*) побудована на багатій мотивно-тематичній роботі, що охоплює всі чотири партії – головну, зв'язуючу, побічну та заключну. Головна тема має патетичний, декламаційний характер із драматичними інтонаціями та поєднанням швидкого темпу й ліричного «зітхання». У її межах з'являється «тема покликів», яка набуває розвитку в заключній партії та особливо у коді. Сполучна партія відзначається ефектним хроматичним пасажем через три октави на *diminuendo*, що створює відчуття «чаклунського польоту» і вимагає високої виконавської точності. Побічна партія відкриває «романтичний світ мрій і надій», хоча мотивно споріднена з головною темою. Цей матеріал у заключній партії набуває більш драматизованого звучання [2, 5].

Експозиція досягає двох кульмінацій, одна з яких ґрунтується на активних стрибках, що створюють ефект прихованої поліфонії й потребують від виконавця як технічної, так і художньої майстерності. Завершується експозиція трелями, які чітко окреслюють межу форми. Розробка невелика, однак насичена новими ритмічними комбінаціями – тріолями з перемінними акцентами та варіативними штрихами. Це додає репризі свіжих інтонаційних відтінків. У ній особливо

виразний контраст між головною та зв'язуючою партіями: хроматичні пасажі набувають додаткової експресії, а заключна тема ускладнюється стрибками на дециму у швидкому темпі. Частина завершується героїчним жестом – «трубною» фанфарою, створеною через акцентоване стакато по звуках тризвуку [34].

Друга частина (*Adagio*) за структурою нагадує варіаційну модель, властиву італійським сонатам (у тому числі сонатам Моцарта). Тут відчутна стилістична близькість із темами *Allegro moderato*. Мелодична лінія насичена декламаційними інтонаціями та мелізматичною гнучкістю. Динамічний розвиток підкреслений поступовим наростанням звучання, тоді як завершення *Adagio* (*morendo* до *pp*) створює враження підготовки до фіналу [24, 151].

Заключна частина – *Rondo sonata vivace non troppo* – підсумовує драматургію всього циклу. Рондальність проявляється у повторному проведенні головної теми в коді. Провідна виразна модель фіналу – плавне звуковедення в умовах прихованої поліфонії, що відсилає до аріозної традиції Й. С. Баха, особливо шанованого романтиками. Мелодичні звороти рефрену пов'язані з тематикою попередніх частин, але в них чітко проглядається бахівський почерк, що стає центральною технічною і художньою складністю концерту [34].

Таким чином, третій концерт Шпора є зразком поєднання романтичної експресії, оперної декламаційності та поліфонічної глибини. Він вимагає від виконавця не лише технічної віртуозності, але й здатності передати приховану багатоголосність, що становить головну інтерпретаційну трудність.

*Концерт №4 e-moll, op. 20 (1828)* вирізняється серед творів Л. Шпора найбільш драматичним характером. Основу цієї драматичності формує головна партія першої частини, у якій закладено напружений емоційний тонус. Ліричні елементи, що з'являються в її розвитку, трансформуються в побічній темі. Завдяки використанню пунктирного ритму вони набувають героїчного забарвлення, водночас зберігаючи інтонаційну спорідненість із головною темою.

Цей тематичний матеріал не обмежується лише першою частиною, а проходить крізь увесь концерт, що стає новим і важливим драматургічним

принципом для жанру кларнетового концерту. Саме ідея єдності та наскрізного розвитку тематизму, яку Шпор реалізує в даному творі, згодом стане провідною у циклічних композиціях епохи романтизму, лише окреслюючи свої контури в інструментальних жанрах початку XIX століття [21, 156].

Концерт №4 відзначається надзвичайною технічною складністю й вимагає від виконавця максимальної професійної майстерності, витривалості й тонкого відчуття стилю. Саме тому цей твір рідко з'являється у виконавському репертуарі, хоча він є важливим кроком у розвитку кларнетового мистецтва та становить значний інтерес для дослідників і виконавців.

Таким чином, у XIX столітті Л. Шпор відіграв ключову роль у формуванні кларнетового концертного репертуару, поєднуючи класичні традиції з новаторською романтичною виразністю. Його концерти демонструють універсальні можливості інструмента, поєднуючи вокальну мелодійність із високою технічною складністю, що вимагає від виконавця досконалого володіння регістрами, артикуляцією та дихальною технікою.

Перші частини концертів зазвичай мають монологічний характер, де кларнет виступає як виразний голос, здатний конкурувати з оркестром, а ліричні епізоди (*Adagio*) створюють камерну, рефлексивну атмосферу. Фінальні частини – *Rondo* або *полонези* – поєднують динамічний рух і віртуозність із жанровою виразністю, часто містять поліритмічні та поліфонічні елементи, підкреслюючи драматургічну цілісність твору.

Концерти Шпора є своєрідним «мостом» між класицизмом і романтизмом: вони поєднують пісенні, співучі мелодії з блискучими пасажами, демонструючи художню витонченість і глибоку емоційну експресію. Особливу увагу композитор приділяє контрастам тематичного матеріалу, розвитку верхнього регістру та драматургічній єдності всіх частин. Завдяки цьому твори Шпора залишаються важливим репертуарним пластом і сьогодні, вимагаючи від виконавців високої технічної майстерності та чуттєвого художнього мислення.

Поряд із циклічними композиціями Л. Шпора важливе місце в розвитку німецької романтичної школи посідають концерти для кларнета Карла Марії Вебера. Якщо концерти Шпора за стилістичними ознаками та способом трактування солюючої партії ще тяжіють до традицій класичної доби, то водночас у них уже помітні риси нового романтичного світосприйняття [30]. Творчість Вебера, спираючись на здобутки Моцарта й водночас розвиваючи технічні можливості кларнета в нових історичних обставинах, засвідчила якісно інший підхід до жанру. Його новаторське бачення форми та виразна романтична інтонаційність піднесли інструменталізм кларнетового концерту до рівня справжнього мистецького явища.

Вагоме місце у спадщині композитора займають два концерти для кларнета з оркестром, написані у 1810 році. Вони стали своєрідним «репертуарним центром» для виконавців і належать до найбільш характерних зразків ранньоромантичного кларнетового концерту [30, 143].

*Концерт №1 f-moll, op. 73* К.М. Вебера постає винятковим феноменом у кларнетовій літературі раннього романтизму. Уже сама його тональна основа апелює до традицій бетховенських «*Апосіонатів*» та «*Пасторальної*» симфонії, у яких поєднуються пасторальна м'якість і піднесена пристрасність. Вебер трактує цей дуалізм у новому ключі: пасторальність для нього – не просто жанрова ідилія, а радше драматичний закон існування, що проявляється навіть у танцювально граційній подачі серйозних, суворих тем. Саме так формується нова романтична концепція, яка надає музиці особливого поемного характеру [24, 135].

Оркестрова експозиція починається на *pp* із квазі-вступу, що водночас виконує функцію першого розділу головної партії. Від перших тактів слухач занурюється у світ інтриги: ритм полонезу, глибокий басовий регістр і своєрідні перегуки з *24-м* фортепіанним концертом Моцарта створюють атмосферу таємничості та «зашифрованого» підтексту. Це стилістичне цитування стає особливо очевидним у центральних епізодах головної партії (*ff, mm. 14–15*). Уся експозиція вражає винахідливістю композитора, який відразу ж закладає

установку на різкі динамічні контрасти, що легко сприймаються як виконавцем, так і слухачем, зумовлюючи популярність твору [24, 137].

Сполучна партія (*m. 47*) набуває вальсових інтонацій і створює підґрунтя для вступу солюючого кларнета, чим композитор знову перегукується з моцартівською традицією фортепіанних концертів, де сольна партія часто з'являлася в межах сполучного матеріалу. Цей розділ вимагає особливої уваги до штрихів, адже саме тут розташована перша мала каденція (*mm. 71–73*), яка водночас стає і першою драматичною кульмінацією на зменшеному септакорді. Побічна партія (*Des-dur*) має багатоскладову природу: у басі звучать мотиви головної теми, тоді як кларнет веде співучу лінію, що ніби продовжує вальсові інтонації попереднього матеріалу. Заключна партія підсилює драматизм і патетичність, зокрема завдяки великим стрибкам кларнета на дві і більше октави, які набувають характеру оперної декламації [30, 233].

Розробка першої частини (*Con moto*) починається у тональності *As-dur* тріольним рухом, що одразу створює жанровий контраст. Її атмосфера близька до скерцо, з очевидними вальсовими обрисами. Такий підхід надає усій частині рис поємності, створюючи відчуття ніби «стисненого циклу» всередині сонатної форми. Артикуляційні паузи у розділі *Scerzando* асоціюються з романтичними фантазіями – тим світом, який пізніше узагальнить Мендельсон у своїй увертюрі «Сон літньої ночі» [30, 234]. Центральне місце розробки займає каденція, де локалізована декламаційність вимагає від виконавця віртуозної чіткості у секстолях, що загострюють конфлікт і готують появу грандіозного *tutti* (*Tempo Primo*). Другий розділ розробки знову актуалізує пунктирні мотиви головної партії, перетворюючи їх на своєрідний «лицарський марш». Йому протиставлено образи таємничих і слабких істот (*Meno mosso*), що базуються на інтонаціях побічної партії. Таким чином, розробка набуває структури тричастинності з елементами репризності.

Реприза (*Allegro moderato*) побудована за принципом «дзеркала»: спочатку з'являється побічна партія, насичена динамічними варіаціями та фрагментами зі

*Scerzando*, а лише потім – головна. Сполучна й заключна партії тут опущені, а мотиви сполучної теми інтегровані у коду. Вельми незвичним є початок коду – на *pp* та навіть *ppp*, що створює ефект, схожий на пізніші вагнерівські драматургічні прийоми [16, 226].

Друга частина (*Adagio ma non troppo*) має концентричну будову і водночас продовжує поемний принцип «стиснення циклу» у межах повільного розділу. Вона постає інструментальною «піснею без слів»: діалог верхнього і нижнього голосів витриманий у неконфліктному ключі, де басова лінія проходить у вигляді хоралу, а кларнет веде співучу романсово-декламаційну мелодію з ремаркою *con delicatezza*. Центральний епізод *Animato (c-moll)* нагадує матеріали першої частини – сполучну та каденцію, водночас вводячи кантово-хоральне *Adagio* у *C-dur*. Тут валторни створюють серйозний, молитовний характер, а кларнет вступає з ними в діалог аріозного типу. Такий «лейттембровий» ефект перегукується з валторновим соло першої частини. У коді відбувається символічне проведення хоралу валторн в основній тональності, що підкреслює сонатні відношення всієї частини [20, 142].

Фінал (*Rondo*) – це втілення авторського «perpetuum mobile», стрімкого, блискучого й емоційно вибухового. Його форма наближена до вільної сонатної: рефрен виконує функцію головної теми, тоді як перший епізод (представлений солістом) стає побічною партією. Як і в попередніх частинах, розробка замінюється серією нових епізодів, що вносять свіжі тематичні образи. В оркестровому програші особливо виділяється соло труби, яке додає ще більшої святковості звучанню і контрастує з валторновими епізодами попередніх частин. Для кларнетиста основною складністю фіналу є стрімка пасажність, яка водночас стає демонстрацією майстерності і художньої свободи [30, 239].

У підсумку *Перший концерт* К.М. Вебера – це справжня «енциклопедія» кларнетового виконавства, у якій представлено весь спектр штрихів, технічних прийомів, динамічних і фактурних контрастів. Його можна розглядати як своєрідний «класичний період» романтичної музики для кларнета, де інструмент

уперше поставлений на рівень універсальності, співставний із фортепіано. Не випадково прем'єра твору (13 червня 1811 року у виконанні Генріха Бермана) справила величезне враження: сам композитор залишив відгук, що виконання «не залишило бажати нічого кращого». У подальшій творчій практиці саме цей концерт став для Бермана головним і найулюбленишим серед усіх кларнетових композицій Вебера [30, 241].

*Концерт №2 Es-dur, op. 74 для кларнета з оркестром* К.М. Вебера вирізняється яскраво вираженим героїчним характером та драматичними образами, які проходять крізь усі його частини. Перша частина, **Allegro**, побудована за високими симфонічними стандартами та містить численні композиційні алюзії на творчість Моцарта. Як і у Першому концерті Вебера, вступ соліста супроводжується спеціальною темою, що збігається зі сполучною партією у структурі Allegro. Такий прийом повторює композиційний принцип Моцарта у фортепіанних концертах, де соліст і оркестр вступають у тематичне зіставлення: у Моцарта це часто проявлялося як протиставлення оркестру і клавіра, що імітував оркестр. Вебер застосовує подібну ідею, протиставляючи потужність оркестру мелодичному звучанню кларнета, насиченому фактурними оркестровими ефектами, що й визначає складність і художню цінність твору [21, 196].

Перша оркестрова експозиція контрастує між героїчною «лицарською ходою» головної партії, ніжною «піснею без слів» побічної партії та драматичним діалогом заключної. Тема соліста, яка формально належить до сполучної партії, вводить нові образні якості: декламаційно театральна манера виконання підкреслює героїчний характер кларнета, а летючі пунктирні ритми і багата прихована поліфонія готують слухача і виконавця до складних пасажів завершення частини. Мелодичні опорні точки в цьому монолозі кларнета виділені довгими тривалостями, які перериваються швидкими пасажами, підкреслюючи ритмічну структуру та драматизм. Ліричний аспект, уособлений побічною

партією, створює кантиленний контраст, за яким слідує стрімкий пасажний потік, що формує кульмінаційний момент першої частини [24, 201].

Розробка починається у тональності *Des-dur*, що додає певної «тональної свободи». Вказівка *forte grandioso* з боку композитора вимагає від виконавця максимальної експресії та використання звукового потенціалу кларнета. Оркестр грає на *pp*, але з щільним звучанням, створюючи контраст із сольними пасажами. У репризі сполучна партія відсутня, що загострює конфлікт між *tutti* головної теми та кантиленними лініями побічної партії. Пасажі в підсумковому завершенні першої частини демонструють енергію та технічну майстерність соліста [24, 203].

Друга частина, *Romansa*, являє собою варіант романтичної «пісні без слів». Вебер вибудовує її як «міні-поему», де теми та образи представлені у формі стислого циклу, наближеного до сонати-сюїти. Виконавцю на кларнеті слід чутливо реагувати на ритмічні коливання, щоб передати поетичне багатство частини, яку умовно названо «романсом». Мелодичний матеріал першого розділу і його завершення (*tempo primo*, *m. 29*) вирізняються плавною аріозністю. У *c-moll* (субдомінанта основної тональності *g-moll*) з'являється тема з іншою мелодичною архітектурою, ніж у романсовому першому розділі, з аріозною плавністю, що нагадує побічну партію сонатної форми, доповнену вальсовими ритмічними «зворотами». Оркестрове програвання обрамляє цю мелодію, створюючи ефект романтичного вальсу [21, 201].

Монолог кларнета в *Es-dur* має імпровізаційно-розробковий характер: декламаційна подача та риторичність пасажів протиставляються музичному матеріалу попередніх розділів. Речитативні епізоди (від *m. 63*) змагаються за інтонаційне вираження з оркестром, який грає акордами *tutti*, створюючи ефект оперного діалогу. Повернення до теми першого розділу сприймається як скорочена реприза з дзеркальною структурою, а дві останні тактові фрази повторюють початковий мелодичний матеріал [24, 208].

Третя частина концерту – блискучий *полонез*, який поєднує елементи жанру «полонез-балада», що пізніше буде характерним для Ф. Шопена. Перша тема,

ритмічно гнучка та складна (*mm. 19–20*), змінюється іншими образними сферами, включно з романтичним вальсом і патетичними вставками, що переходять у *scerzando*. Завдяки цьому підкреслюються жанрові протилежності побічної та заключної партій, надаючи фінальній частині поемного колориту. Пунктирні мотиви заключної партії вимагають від виконавця тонкого смаку й уміння витончено передати ритмічні нюанси [29, 283].

Реприза оновлює фактури тем, зростає акцент на «безперервне дихання пасажів», що містять приховану поліфонію, а кодова частина підсумовує тематизм усієї частини, включаючи мотиви *Allegro* та *Romansa*. Вона відзначається речитативною патетикою, подібною до теми соліста I-ї частини. Кларнет у швидких пасажах буквально «перевершує» оркестр, демонструючи звукову масивність, динаміку і фактурну різноманітність, яка контрастує з короткими *tutti*-репліками [21, 209].

Фактурно-динамічне багатство партії кларнета в Концерті №2 є вершиною романтичного самоствердження, втіленого через оркестрове наповнення сольного звучання. Водночас твір демонструє класичний академізм кларнетового виконавства та універсальні можливості інструмента. Крім цього, К.М. Вебер створив ряд сольних концертних творів для різних інструментів, зокрема фортепіанний концерт-штюк «Запрошення до танцю», який заклав традицію концерту-поєми та концерту-варіацій XIX–XX століть. Існує навіть версія цього твору для кларнета з фортепіано.

*Концертино К.М. Вебера для кларнета з оркестром Es-dur, op. 72* є, по суті, ключовим твором у репертуарі кларнетистів і займає особливе місце серед концертних творів цього інструмента. Жанрова специфіка «малого концерту» вказує на романтичну зацікавленість новими формами, але водночас свідчить про серйозне та осмислене ставлення композитора до композиційної структури. Суїта-концерт за характером темпового розвитку частин надає виконавцю широкі можливості продемонструвати свою віртуозність і виразність, особливо в блискучій *con fuoco* коді фіналу [24, 219].

Твір розпочинається *Adagio* у розмірі 3/4 і завершується *Allegro* у 6/8, що у риторичних музичних традиціях відповідає «життєво-побутовим» метрам. Так само, як і у фортепіанному творі Вебера «Запрошення до танцю», музичний символ романтизму – вальс, із його демонстративною вокальністю та танцювальною ритмікою – стає визначальним у формуванні краси та пафосу твору. Ліризм вальсу особливо виразний у розділі *Andante 2/2 (C = 4/4 alla breve)*, де тріольні фігури створюють ефект плавного, співучого руху [5, 60].

Одним із головних достоїнств вальсу є його здатність забезпечувати вокальне перетікання мелодії всупереч метричній структурі такту. Цей ритмічний ефект проходить крізь усе Концертино, надаючи музиці граційності, легкості та вокально-мовної виразності. Водночас усе це поєднується з віртуозністю, драматично-романтичним подоланням технічних складнощів кларнетової партії. Для виконавця ключовим є блискуче виконання шестнадцяткових пасажів, що демонструє повне володіння технічними можливостями інструмента [2, 11].

Композитор свідомо виділяє ці пасажі, які хоч і «легкі» за образом, але водночас являють собою стилістичну цитату Моцарта, зокрема хроматичні оспівування на сильних тривалостях. Романтична «легкість» цих фрагментів слугує орієнтиром для технічної майстерності кларнетиста. «Діатонічні пасажі у цифрі 10 створюють ефект «відриву від земного тяжіння», що підкреслює віртуозність виконавця за умови досконалого володіння інструментом» [5, 61].

«Завершальна частина, *Allegro*, також надає великі можливості для демонстрації виконавської майстерності. Центральним у плані віртуозності є група пасажів, де каскад терцевих зчеплень на зменшеному септакорді поєднується з гамоподібним, хроматичним потоком дрібних тривалостей» [5, 61]. «Новий «спалах музичного демонізму» проявляється у коді, де з'являються ходи по тонах тризвука – героїчні звороти в *ff* у стрімкому темпі. Фінальна тоніка *Es-dur* символізує класичне благородство та силу» [5, 61–62].

Отже, усі твори К.М. Вебера демонструють синтез класичної традиції Моцарта з новаторською романтичною експресією. Виконавці мають можливість

розвивати технічні та виразні здібності кларнета через багат шарову поліфонію, динамічні контрасти, аріозність і танцювальні ритми. Концерти та Концертино становлять своєрідну «енциклопедію» кларнетового виконавства ранньоромантичної школи, підкреслюючи універсальність інструмента та його здатність до оркестрового і вокального звучання одночасно.

Таким чином, концерти Луї Шпора й Карла Марії фон Вебера відзначаються високою виконавською складністю та художньою виразністю, поєднуючи вокальні, ліричні мелодії з блискучими технічними пасажами. У творах Шпора помітний перехід від класичної врівноваженості до романтичної експресії, із акцентом на монологічність солюючого інструмента, розвиток тематизму та поліфонічну глибину. Концерти Вебера підкреслюють драматичність, героїчність і оркестрову контрастність, часто порівнюючи соліста з оркестром і демонструючи романтичну поемність, жанрову різноманітність та блискучу віртуозність. Обидва композитори створили ключові твори кларнетового репертуару ХІХ століття, що поєднують художню витонченість із високими технічними вимогами до виконавця.

## 2.2. Камерна кларнетова спадщина епохи Романтизму.

У романтичну епоху жанр циклічної ансамблевої сонати для кларнета та фортепіано продовжує активно еволюціонувати. До найвизначніших творів цього періоду належать Великий концертний дует К.М. Вебера, Соната для кларнета і фортепіано Ф. Мендельсона, дві сонати Й. Брамса (*f-moll* та *Es-dur*) і три сонати М. Рegera. Перші кларнетові сонати з'явилися на початку XIX століття – Ф.А. Гофмейстера, Й.Б. Ванхалля та П. Струка, проте їхній мистецький рівень був невисокий [21, 124].

Нове життя жанру вдихнув К.М. Вебер, створивши *Великий концертний дует* у 1815–1816 роках, який фактично став кларнетовою циклічною сонатою, адже в добу романтизму цей жанр був ще досить рідкісний. Твір було написано для видатного кларнетиста-віртуоза Й.С. Херштедта. До числа інших значних мистецьких робіт у жанрі сонати відносять твори Франца Данді (1817), Ф. Мендельсона, Йогана Гартмана (1825), а також у другій половині XIX століття – Е.М. Сміт (1870), Л.Т. Гуві (1870) і Ф. Дрезеке (1887) [30, 299].

*Великий концертний дует Es-dur, op.48* К.М. Вебера для кларнета та фортепіано є визначним зразком романтичної кларнетової музики та високим показником виконавської майстерності. Твір містить героїчні інтонації, фанфарні ходи по тризвуках і мелодичні «ходи по звуках септакорду», що стають темою для подальшого розвитку. Композитор широко використовує діалогічні протиставлення мотивів, пасажі по тризвуках, стрімкі гамоподібні послідовності та квартові ходи, створюючи ілюзію гармонічного злиття та насиченості образної системи твору [21, 203].

Складність концерту полягає у *рівнозначності партій кларнета і фортепіано*, що вимагає від кларнетиста не поступатися багатоголосому фортепіано ні в звуковеденні, ні у штриховій і динамічній виразності. Перша частина демонструє вплив оперних образів Вебера: поєднання психологічної агресивності і лагідної пасивності. Кларнетист чергує блискучі пасажі з майже

трубним звучанням фанфар, довгі педальні звуки та ніжну кантилену побічної партії (*Andante*), що потребує високого професіоналізму та артистизму [7, 76].

Вершиною віртуозності є *третьа частина – Rondo*, у якій Вебер застосовує символіку «замкненого кола»: тема «мотиву кільця» розвивається по регістрах вгору і вниз, утворюючи композицію за принципом «розширювальних кіл». Фінальна кода з хроматичними злетами на дві-три октави у швидкому темпі демонструє «демонічну» енергію, що стала одним із джерел романтичного експресивного відкриття [21, 205].

У цілому твір поєднує високу художню виразність і технічну складність, слугуючи фундаментом для професійної віртуозності кларнетиста.

*Великий концертний дует Es-dur, op.48* К.М. Вебера для кларнета та фортепіано є видатним зразком романтичної кларнетової музики та одним із ключових творів у розвитку професійної виконавської майстерності на цьому інструменті. Твір вважається своєрідним еталоном, виконання якого демонструє високий рівень віртуозності та музикальної чуттєвості виконавця [30, 302].

Концертний дует вирізняється насиченістю героїчних і драматичних інтонацій. Часто зустрічаються фанфарні ходи по тризвуку, які надають твору урочистого звучання, а мелодичні «ходи по звуках септакорду» стають тематичною основою розвитку музики. Вебер активно застосовує діалогічні протиставлення мотивів, створюючи ефект взаємного обміну між кларнетом та фортепіано. Значне місце відведено пасажам по тризвуках, стрімким гамоподібним послідовностям та квартовим ходам, які в швидкому темпі створюють враження гармонійного злиття квартової вертикалі, підкреслюючи образну цілісність твору [30, 305].

Однією з основних складностей концерту є рівнозначність партій кларнета і фортепіано, що відрізняє цей твір від класичних ансамблів, де зазвичай фортепіано було «облігатним» або підпорядкованим головному інструменту. Вебер рівноправно розглядає обидва інструменти, тому кларнетист повинен не

лише витримувати багатоголосся фортепіано, а й відповідати йому динамічною мобільністю, штриховою різноманітністю та повнотою звучання.

*Перша частина* демонструє вплив оперної традиції Вебера: в ній поєднуються психологічна агресивність та лагідна пасивність. Кларнетист чергує блискучі пасажі з майже трубним звучанням у фанфарних ходах, довгі педальні ноти та ніжну кантилену побічної партії, особливо в *Andante*. Виконання цієї частини потребує високого рівня професійної майстерності, артистизму та здатності швидко переключати динаміку й штрихові позначення [21, 206].

*Третя частина – Rondo* – є кульмінацією віртуозності та композиційного завершення дуету. Вебер створює в *Rondo* своєрідну символіку «замкненого кола»: тема «мотиву кільця» розвивається за принципом «розширювальних кіл», переміщуючись по регістрах вгору і вниз від початкового центрального звороту. Така організація матеріалу забезпечує тематичну цілісність і логічне завершення композиції [30, 308].

Особливою вершиною виконавської майстерності є кода фіналу, де присутні хроматичні злети в обсязі двох-трьох октав у надзвичайно швидкому темпі. Збереження легкості та граціозності («*grazioso*», як зазначено у ремарці композитора) демонструє «демонічну» енергію, яка символізує романтичний дух твору та відкриття нових емоційних горизонтів [30, 312].

У цілому Великий концертний дует Вебера поєднує високий художній зміст і технічну складність, забезпечуючи кларнетисту можливість продемонструвати не лише віртуозність, а й глибоку музикальну чуттєвість, здатність передавати драматичні та ліричні образи, динамічну гнучкість та ансамблеву взаємодію з фортепіано. Цей твір залишається визначним у кларнетовому репертуарі і слугує фундаментом для професійного та художнього розвитку виконавця [21, 209].

*Соната для кларнета і фортепіано Es-dur* Ф. Мендельсона, створена у 1824 році, є тричастинною композицією, яка поєднує класицистичну драматургічну форму з багатою романтичною образністю. Ця соната вирізняється витонченою лірикою, гармонійною ясністю та тонким контрастом між динамічними і

спокійними пасажами, демонструючи глибоке розуміння композитором потенціалу кларнета як сольного інструмента [32, 84].

*Перша частина*, лірико-драматичне сонатне алегро, побудована на зіставленні повільного вступу (*Adagio*) та основної сонатної форми (*Allegro moderato*). Вступ створює атмосферу напруженого очікування, а сама сонатна частина відзначається логічним розвитком тематичного матеріалу, що поєднує драматичні елементи з гармонійною рівновагою у репризі. Мендельсон демонструє майстерність у використанні діалогічних взаємодій між кларнетом і фортепіано, створюючи відчуття живого музичного спілкування двох виконавців.

*Друга частина (Andante)* є зразком чистої ліричності, де переважає мелодійна простота та витонченість, властиві мендельсонівському стилю. Частина побудована як своєрідний «діалог» кларнета і фортепіано та витримана у куплетно-варіаційній формі. Тут відчувається вплив народної німецької пісенної традиції, яка надавала особливої теплоти і співучості звучанню. Кларнет виступає носієм емоційного центру твору, передаючи відтінки ніжності, споглядальності та внутрішньої лірики, тоді як фортепіано підтримує його акомпанементом, що збагачує фактуру і створює контраст [40].

*Третя частина*, рондо-соната, носить енергійний характер і виконує роль фінальної кульмінації всього циклу. Вона за структурою і характером нагадує фінал Шотландської симфонії композитора, поєднуючи динамічну активність із гнучкою тематичною обробкою. Тут Мендельсон демонструє вміння органічно поєднувати яскраві пасажі з лірико-танцювальними епізодами, створюючи відчуття руху та завершеності [32, 84].

Серед найвизначніших сонат романтичної доби – дві кларнетові сонати Й. Брамса 1894 року, написані для видатного кларнетиста Ріхарда Мюльфреда. *Соната f-moll* побудована за тричастинною формою, де перша частина (*Andante un poco Adagio*) демонструє рідкісне для Брамса явище – відсутність тоніки аж до кінця частини, створюючи ефект «безкінечної мелодії». Вступні діатонічні пасажі поступово ускладнюються хроматизмами та фактурними варіаціями, що створює

відчуття плавного, немов завмерлого музичного руху, який розвивається через поступове «кружляння» теми до коди першої частини [39].

*Друга частина (Allegretto grazioso)* виконує роль вальсу (лендлера). Тут простежується поєднання канонічних пасажів кларнета з басом фортепіано та грайливих стрибків, що підкреслюють динамічний і ритмічний контраст. Відсутність тонального контрасту між першою і другою частинами посилює відчуття єдності музичного вислову та поступової емоційної наповненості, де вальс стає засобом «прилучення до світу» і приводить до яскравої кульмінації фіналу [39].

Фінальна третя частина – *рондо-соната* – характеризується динамічною рухливістю, поєднанням гумористичних та урочистих епізодів, а також розмаїттям тембрових і ритмічних контрастів. Тут Брамс демонструє власний стиль, поєднуючи класичну структурну логіку з романтичною експресією. Фінал об'єднує фігури легкого стрикато («*leggiero staccato*») та гнучкі фігурації «*grazioso*», створюючи враження живої, рухливої музичної тканини, насиченої співучими мотивами і контрастами [34].

В обох авторів – Мендельсона та Брамса – відчувається поєднання класичної гармонійної основи з романтичною образною глибиною. У їхніх сонатах кларнет виступає не просто сольним інструментом, а справжнім носієм драматичного та ліричного змісту, де художня виразність тісно поєднана з високими технічними вимогами до виконавця.

*Соната для кларнета і фортепіано Es-dur* Й. Брамса безпосередньо продовжує емоційно-образний світ попередніх кларнетових творів. Вона виникає як своєрідна музична емансація віденського вальсу, поєднуючи танцювальні ритми з глибиною лірико-драматичного вислову. Кларнетні фігурації, що прикрашають першу частину *Allegro amabile*, створюють візерунки, що вражають витонченістю, тоді як фортепіано віддзеркалює їхню гнучкість, часом додаючи яскраві «баладні» спалахи або довгі, співучі лінії. Ці елементи формують підґрунтя для наступної частини – *Appassionato (es-moll)*, де поєднання світлого

*Es-dur* і пристрасного мінору створює контраст між спокійною радістю та напруженими драматичними переживаннями. Така гармонійна гра тональностей дозволяє композиторові вибудувати цілий спектр емоцій, від відчуття початку творчого шляху до його кульмінаційних моментів. Заключна частина твору об'єднує ремінісценції *Allegro amabile* та *Appassionato*, завершуючи сонату яскравим фінальним вибухом енергії та радості [39].

У традиціях пізньоромантичного трактування жанру були створені три кларнетові сонати Макса Регера. Перші дві сонати – № 1 *As-dur* і № 2 *fis-moll*, об'єднані в *op.49* (1900 р.) – відзначаються мелодичною красою та гармонійною насиченістю. Незважаючи на серйозність і зосередженість композицій, вони зберігають атмосферу домашнього, камерного музикування, особливо у фіналі Другої сонати, де проявляється елемент вальсового руху. Мелодійна мова творів відносно проста, але характерна для Регера ускладнена гармонія надає їм особливої глибини та виразності. Композитор не схилився до радикального дисонансного експерименту, однак його гармонічна мова вирізняється відносною «розпущеністю» тональності: центрова тоніка часто виявляється невпевненою, а музична тканина сповнена нестійких гармоній, що очікують розв'язання [24, 223].

Характерною особливістю творів першого періоду творчості Регера є багатство фортепіанної партії. Її фактура постійно змінюється, подібно до кларнетових сонат Брамса, який слугував орієнтиром для Регера. *Соната № 3 B-dur* (1909 р.) продовжує розвиток цієї традиції, поєднуючи класичні форми з індивідуальною концепцією композитора. Чотиричастинний цикл побудований за класичною схемою: перша частина – *Moderato* у сонатній формі, друга – *Vivace*, скерцо з гумористичними відтінками, третя – *Adagio* з протяжною мелодією в тричастинній формі, четверта – *Allegretto con grazia*, пожвавлений фінал у формі рондо-сонати [21, 231].

У *Сонаті № 3* важливою формотворчою складовою є зміна фактури фортепіано, що виділяє межі розділів і створює контрасти у звучанні. Особливістю музичного розвитку тут є не лише робота з темами, але й активне

використання мотивів, що проходять через усі частини циклу, забезпечуючи цілісність і динаміку музичного вислову. Такий підхід демонструє вміння Регера поєднувати традиційні класичні форми з модерними гармонійними експериментами, створюючи глибокі і багатопланові кларнетові сонати пізньої романтичної доби [21, 233].

Іншим важливим напрямом романтичної камерної музики за участю кларнета стали змішані ансамблі, які поєднували духові та струнні інструменти, продовжуючи класичні традиції, але в умовах нової історичної доби. Серед таких творів – тріо з віолончеллю і фортепіано, квінтели для духових і фортепіано, септети для струнних і духових, а також численні дуети. До прикладу, Л. ван Бетовен створив дуети для кларнета і фагота; Ф. Шуберт написав «Октет для струнних і духових» та тріо «Пастух на скелі» для голосу, кларнета і фортепіано; Ф. Мендельсон – два Концертштюки для кларнета, бассетгорна і фортепіано; Р. Шуман – «Фантастичні п'єси» для кларнета і фортепіано та «Казкові розповіді» для кларнета, альту і фортепіано [32; 36].

Й. Брамс створив Тріо *a-moll* для віолончелі і фортепіано та Квінтет для кларнета і струнного квартету *b-moll*. Октет Шуберта включає дві скрипки, альт, віолончель, контрабас, кларнет, валторну і фагот; твір був написаний на замовлення графа фон Тройера, який сам грав на кларнеті, і вперше опублікований у 1853 році. Хоч зовнішньо Октет Шуберта наслідує бетовенський Септет – майже такий самий інструментальний склад (Шуберт додав лише другу скрипку) і семичастинну святкову структуру з подібними формотворчими прийомами та тональними зіставленнями – його музична мова значно вільніша. Вона більш співаюча, ритмічно гнучка і відображає характер віденського вальсу, тоді як Бетовен дотримувався чітких класичних канонів [1, 89].

Обидва твори стали останніми прикладами західноєвропейської дивертисментної камерної музики, яка, завдяки майстерності, художній виразності та поетичності, не поступалася серйозним інструментальним композиціям «піднесеного» жанру.

Особливе місце у романтичній камерній музиці займає *Тріо a-moll* для кларнета, віолончелі і фортепіано Й. Брамса, що належить до пізнього періоду його творчості. У партитурі кларнет іноді може замінювати альт. Тріо побудоване за циклічною чотиричастинною схемою: похмурий лірико-драматичний *Allegro* змінюється споглядальним *Adagio* у тональності *D-dur*; третя частина, *Andante grazioso* у *A-dur*, демонструє різноманітні відтінки вальсової ритміки; фінал *a-moll* енергійний, динамічний і поєднує риси тарантели та чардашу, створюючи враження святкової та водночас експресивної завершеності композиції [21, 200].

*Квінтет h-moll* для кларнета та струнного квартету Й. Брамса належить до пізнього періоду його творчості і, подібно до обох його кларнетових сонат, відзначається високою художньою якістю образів та глибокою драматургією. У цьому творі Брамс узагальнює свій музичний досвід, створюючи композицію, яка водночас резонує з усім його творчим доробком. Особливості кларнета у квінтеті проявлені найбільш яскраво серед усіх ансамблевих творів композитора. Його тембр, глухий в низькому регістрі та теплий, близький до людського голосу у середньому, ідеально підходить для елегійних ліричних моментів, які характерні для пізніх творів Брамса. Кларнет у квінтеті то зливається із струнними, надаючи звучанню певної відстороненості, то підхоплює їх у рухливих арпеджіо, то соллює, створюючи ефект мелодійних імпровізацій [27, 142].

Особливу емоційну насиченість твору створює розспівування шістнадцятих нот із підкресленням шостого ступеня, що надає композиції пісенно-ліричного характеру. Другий двотакт концентрує сум і внутрішню напругу, після чого вступ кларнета ніби заспокоює музичний простір. Пасаж кларнета, що передує віолончелі, розвиває мотив першого двотакта у вільній, розширеній формі і завершується елегійним монологом. Відповідні мотиви підтримують віолончель і альт, які доповнюють основну тему пасажними злетами. Скрипки, разом з іншими інструментами, повторюють цю фразу з новими варіантами та кадансами в тональності *h-moll*, інтегруючи основну тему в пульсацію та структуру твору [27, 144].

Драматургічний план квінтету побудований на варіаційності розвитку: узагальнення початкової теми і її емоційних варіантів формує три «оповідані кола» – на рівні першої частини, всього циклу та фіналу. У фіналі, повертаючись до початкової теми, музична драматургія набуває відчуття безнадійності, символізуючи замкненість і завершеність життєвого шляху, оповитого елегійними спогадами [21, 235].

Отже, у романтичну добу кларнет активно використовувався не лише у сольних творах, а й у різноманітних ансамблях, що поєднували духові та струнні інструменти. Така практика стала логічним продовженням класичних традицій, водночас відкривши нові образні та колористичні можливості інструменту. Відомі приклади включають тріо, квінтети, септети та октети різних авторів – від Бетовена і Шуберта до Брамса та Регера.

У цих творах кларнет виступає не лише як сольний інструмент, а й як рівноправний учасник ансамблю, здатний поєднуватися зі струнними, створювати мелодійні імпровізації та підкреслювати драматургічну або емоційну напругу. Особливу роль інструмент відіграє у передачі ліричних і елегійних настроїв, у поєднанні яскравих колористичних ефектів та витонченої контрапунктної гри.

Таким чином, кларнетні ансамблі романтичної епохи не лише збагачують камерну музичну палітру, а й демонструють унікальні можливості кларнета як універсального інструмента – здатного поєднувати вокальні, інструментальні та драматургічні характеристики у різноманітних комбінаціях.

### 2.3. Репрезентація романтичної музики в сучасному кларнетному репертуарі.

Попри надзвичайне багатство та різноманіття композиторської практики ХХ століття, проведені дослідження дають підстави стверджувати, що саме твори епохи романтизму залишаються своєрідним стрижнем і фундаментальною складовою в репертуарі сучасних кларнетистів. Романтична музика не лише не втратила актуальності, а й продовжує надихати інтерпретаторів завдяки своїй глибині, емоційній виразності та високій художній вартості. Кінець ХХ – початок ХХІ століття сформували цілу плеяду видатних кларнетистів, які, розвиваючи сучасні виконавські тенденції, водночас зберігають і популяризують шедеври романтичного кларнетового мистецтва, надаючи їм нового дихання в контексті сучасної концертної практики.

Серед інструментів, які посідають провідне місце у сольному та камерному виконавстві, кларнет займає особливу позицію. Його багатий тембровий діапазон, виразність та гнучкість ставлять його в один ряд із такими «універсальними» інструментами, як скрипка та фортепіано. Не випадково саме кларнет часто асоціюють із жіночою інтонаційністю: у німецькій мові цей інструмент має жіночий рід, а Йоганнес Брамс поетично називав його «Фройляйн Кларнет». У сучасному академічному кларнетовому мистецтві почесне місце посідають дві яскраві виконавиці – Сабіна Майєр (Sabine Meyer) та Шерон Кам (Sharon Kam) [40, 5].

Особливої уваги заслуговує діяльність Сабіни Майєр – кларнетистки світового рівня, яка поєднує віртуозність, бездоганну техніку та оригінальність інтерпретацій. Свої перші знання гри на інструменті вона отримала від батька Карла Майєра, а професійна освіта продовжилася в Штутгарті у Отто Германа та в Ганновері у Ханса Дайцнера. Дуже рано Майєр заявила про себе як про талановиту виконавицю, отримавши місце солістки симфонічного оркестру Баварського радіо. Її кар'єра набула особливого резонансу після запрошення Герберта фон Караяна до Берлінської філармонії, де вона обійняла місце першого кларнета. Цей крок став безпрецедентним – адже на той час жінки в оркестрі були

відсутні, а рішення Караяна викликало значний опір: 73 музиканти проголосували проти, лише четверо підтримали. Атмосфера відчуження і спротиву змусила Майєр залишити колектив, проте саме цей крок став початком її блискучої сольної кар'єри [40, 7].

Подальший творчий шлях виконавиці розвивався надзвичайно успішно. Вона співпрацювала з провідними оркестрами Німеччини, Європи, Північної Америки, Азії та Австралії, виступала на найпрестижніших сценах світу. Записувала твори для лейблів ЕМІ та Deutsche Grammophon, створювала власні ансамблі, активно займалася викладацькою діяльністю в Музичній академії Любека. «Її репертуар охоплює майже всі концертні, сольні та камерні твори для кларнета – від класики до сучасності. Водночас вагоме місце у творчому доробку Майєр належить інтерпретації творів романтиків, які вона виконує з особливою глибиною та вишуканістю» [40, 10].

Критики відзначають її надзвичайну здатність до звукового перевтілення: у виконанні Майєр кларнет набуває то «металевого» драматизму, то ніжної, майже пісенної інтонаційності. Вражаючими є її записи концертів К.М. Вебера, які рецензенти називають найкращими інтерпретаціями цих творів у сучасній практиці. «За свої досягнення артистка шість разів отримувала премію «Ехо» від Німецької академії звукозапису – рекордний показник серед класичних музикантів» [40, 18].

Таким чином, постать Сабіни Майєр є яскравим прикладом того, як романтична спадщина інтегрується в сучасну виконавську традицію, зберігаючи свою актуальність і водночас отримуючи нові інтерпретаційні виміри.

Однією з найвідоміших сучасних кларнетисток світового рівня є німецько-ізраїльська виконавиця Шарон Кам (Sharon Kam), яка вже понад два десятиліття активно співпрацює з провідними симфонічними оркестрами США, Європи та Японії. Її творча діяльність відзначається не лише блискучими виступами на великих академічних сценах, а й глибоким зацікавленням камерною музикою. У цьому жанрі вона працює з такими знаними музикантами, як Ларс Фогт, Крістіан

Тетцлафф, Енріко Пейс, Даніель Мюллер-Шотт, Лейф Ове Андснес, Каролін Відманн, а також із Єрусалимським квартетом. Виконавиця є постійною учасницею престижних фестивалів у Шлезвіг-Гольштейні, Хаймбаху, Рейнгау, Рісорі, Корку, Верб'є та Делфті, а також виступає на фестивалі «Шубертіада» [26].

Особливістю мистецького стилю Шарон Кам є її універсальність: вона з однаковою переконливістю виконує як класичні зразки, так і твори сучасних авторів та джазові композиції. Це зумовило значне розмаїття її дискографії. Серед численних нагород виконавиці особливе місце займають дві премії *ECHO* «Інструменталіст року», «отримані за інтерпретацію творів епохи Романтизму: у 1998 році – за запис концертів К.М. Вебера з Лейпцизьким оркестром Гевандгауза під орудою Курта Мазура, та у 2006 році – за диск із творами Л. Шпора, К.М. Вебера, Дж. Россіні та Ф. Мендельсона, виконаними разом із оркестром Лейпцизького радіо» [37, 47].

Важливим творчим етапом стала її співпраця з *Württembergisches Kammerorchester* під керівництвом Рубена Газаряна, результатом якої у 2013 році став запис альбому «*Opera!*». Цей проєкт включив транскрипції знаменитих оперних арій – від Россіні та Пуччіні до Вольфа-Феррарі – у версії для кларнета та камерного оркестру. До ювілею – 100-ї річниці з дня смерті Макса Регера у 2016 році – Шарон Кам долучилася до камерного ансамблю, з яким здійснила запис кларнетних квінтетів Регера та Брамса [26].

Її концертна діяльність останніх років є надзвичайно інтенсивною. Так, у сезоні 2019/20 артистка виступала у провідних концертних залах світу – серед них *Wiener Musikverein* та *Elbphilharmonie*. Вона співпрацювала з Віденським та Мюнхенським камерними оркестрами, *Staatskapelle Halle*, *Saarländisches Staatssorchester*, Угорським національним філармонійним оркестром та Щецинською філармонією. У жовтні 2019 року вийшов її новий альбом «*Trio*», створений у співпраці з Орі Камом та Матаном Поратом, з якими виконавиця представила серію камерних програм у престижних концертних серіях [37, 58].

Таким чином, Шарон Кам належить до найяскравіших інтерпретаторів романтичної та сучасної кларнетної музики, поєднуючи віртуозну техніку з витонченим музичним смаком і постійно розширюючи горизонти виконавського мистецтва кларнета.

Хоча кларнет часто асоціюється з жіночими іменами серед сучасних виконавиць, варто наголосити, що й чоловіки зробили значний внесок у розвиток цього інструмента. Одним із найяскравіших і найрізномісних представників свого покоління є Йорг Відманн (Jörg Widmann) — музикант, який поєднує у собі кілька граней творчої діяльності: кларнетиста-віртуоза, диригента, композитора та артиста, що регулярно виступає на престижних світових сценах. Його можна було побачити як на сцені *Симфонічного оркестру WDR*, так і в *Палау де ла Музика Каталана* у Барселоні чи на *Міжнародному фестивалі* в Бергені [31].

Фундамент музичної освіти Відманн отримав у Мюнхені у відомого педагога Герда Старке, а пізніше удосконалював майстерність під керівництвом Чарльза Нейдіча у школі Джуліарда в Нью-Йорку. Протягом шістнадцяти років він сам обіймав посаду професора кларнета у Фрайбурзькому музичному університеті, виховавши нове покоління музикантів [33].

Як запрошений соліст, Відманн співпрацював із провідними оркестрами світу: Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre National de France, Tonhalle-Orchester Zürich, National Symphony Orchestra Washington, Orchestre symphonique de Montréal, National Symphony Orchestra Taiwan, Netherlands Philharmonic Orchestra та Toronto Symphony Orchestra. Його виступи прикрашали імена всесвітньо відомих диригентів – серед них Даніель Баренбойм, Кент Нагано, Крістоф Ешенбах і Крістоф фон Дохнаньї [31].

Особливо яскравою подією в його кар'єрі стала прем'єра музичного театру *«Am Anfang»* у Паризькій Опері Бастилії 2009 року, присвячена її 20-річчю. У цьому проєкті Йорг Відманн проявив себе одразу у трьох ролях – композитора, кларнетиста та диригента, здійснивши свій диригентський дебют [33].

Його творчість регулярно відзначається статусом «артиста-резидента» на престижних фестивалях та в оркестрах. Віденський концерт, Альте-Опер у Франкфурті та Кельнська філармонія присвячували йому композиторські портрети. У сезоні 2017–2018 рр. він увійшов в історію як перший «композитор Гевандхауза» в Лейпцигу. З 2017 року музикант очолює кафедру композиції в *Академії Баренбойма-Саїда* у Берліні [33].

Йорг Відманн також активно бере участь у науково-культурному житті: він був стипендіатом *Wissenschaftskolleg zu Berlin*, став членом Баварської академії образотворчих мистецтв, Вільної академії мистецтв Гамбурга (2007) та *Академії наук і літератури Майнца* (2016). Саме остання відзначила його *Премією Роберта Шумана* у 2018 році. Того ж року він був нагороджений *баварським орденом Максиміліана*, що є однією з найвищих відзнак у сфері мистецтва та науки [33].

Таким чином, Йорг Відманн постає унікальною постаттю сучасного музичного світу – він поєднує в собі глибину виконавця, майстерність композитора та авторитет диригента, завдяки чому його внесок у розвиток кларнетового та загалом музичного мистецтва є винятковим.

Серед сучасних кларнетистів особливе місце займає Патрік Мессіна (Patrick Messina) – музикант, який здобув широку популярність у світі завдяки своїй багатогранній творчій діяльності та активній популяризації романтичного мистецтва. Його ім'я добре відоме як у Європі, так і у США. Видатний скрипаль Єгуді Менухін, вражений його грою, охрестив Мессіну «чарівним кларнетистом» [25], що стало символічним підтвердженням його виняткового таланту. Окрім виконавської кар'єри, Мессіна активно займається педагогічною діяльністю у Франції та за її межами, здобувши авторитет як наставник нового покоління кларнетистів.

Походячи з родини з іспансько-сицилійським корінням, Патрік Мессіна народився у Ніцці (Франція). Перші уроки гри на кларнеті він отримав від свого батька, а згодом навчався у Ніццькій консерваторії в класі Клода Крузьє.

Подальше вдосконалення майстерності відбулося у Паризькій консерваторії, де його наставниками були Гі Деплюс та Мішель Арріньон. Уже на ранньому етапі своєї кар'єри він здобув значні успіхи, завойовуючи призові місця як соліст і камерний музикант. Прагнучи розширити свої горизонти, Мессіна переїхав до США, де продовжив навчання у Клівлендському музичному інституті під керівництвом Франкліна Коена та у Музичному коледжі Маннеса (Нью-Йорк) у класі Рікардо Моралеса [25].

Переломним у його творчому житті став 1996 рік, коли він здобув Першу премію на Міжнародному конкурсі молодих музикантів Сходу та Заходу, що відкрило перед ним двері Карнегі-Холу [25].

Його кар'єра не обмежується сольними виступами. Протягом шести років він працював у *Метрополітен-опері* Нью-Йорка. У 2003 році Мессіна здобув посаду першого сольного кларнетиста *Національного оркестру* Франції, яким тоді керував Курт Мазур. З того часу його ім'я асоціюється з найвищою виконавською майстерністю, а серед оркестрів, що запрошуюють його як соліста, варто назвати Королівський оркестр Концертгебау в Амстердамі та Чиказький симфонічний оркестр [25].

Його творчий шлях позначений співпрацею з видатними диригентами – Рікардо Муті, Бернардом Хайтінком, Даніеле Гатті, Крістіаном Ярві, Япом ван Цвєденом та Тревором Пінноком. У якості соліста він виступав із Національним оркестром Франції, Паризьким камерним оркестром, Філармонічним оркестром Інчхона (Корея), а також із Національним філармонічним оркестром України, регулярно беручи участь у міжнародних музичних фестивалях по всьому світу [25].

Інтерес Мессіни до різних музичних напрямів та імпровізації сприяв його співпраці з відомими виконавцями джазу та світової музики: Ірою Коулманом, Рахні Крія, Вінсентом Сегалом, Чіко Пінейро та Етьєном Шарлем. Він також долучився до запису альбому «*Encanto de mar*» з Плачідо Домінго, випущеного компанією *Sony*, під продюсерством Роберта Садіна. Останні записи Патріка

Мессіни, зокрема альбом із творами Роберта та Клари Шуман, виконаний у дуєті з піаністом Фабріціо Кьоветтою, отримали схвальні відгуки критиків за витонченість стилю та професійну довершеність гри [25].

З 2011 року він обіймає посаду професора у Королівській музичній академії в Лондоні та викладає у Вищій школі музики імені Альфреда Корто в Парижі, поєднуючи активну концертну діяльність із педагогічною роботою [25].

Едді Деніелс (Eddie Daniels) – одна з найяскравіших постатей сучасного музичного світу, відомий своєю універсальністю та здатністю однаково віртуозно виконувати як класику, так і джаз. Його особливий дар відчуття стилю відзначався провідними критиками: видатний джазовий оглядач Леонард Пер назвав його унікальним явищем, адже Деніелс не лише вдосконалив інструмент, а й підняв його на новий рівень розвитку [28]. У сфері класичної музики високу оцінку дав Леонард Бернстайн, зазначивши, що Едді «поєднує елегантність і віртуозність так, що нагадує Артура Рубенштейна», назвавши його «добре вихованим демоном» [28].

Народився музикант 19 жовтня 1941 року в Нью-Йорку в єврейській родині, яка емігрувала з Румунії. Спершу він опановував різні види саксофона, а вже згодом присвятив себе кларнету. Освіту здобував у Нью-Йоркській середній школі виконавських мистецтв, Бруклінському коледжі та Джульєрдській школі, паралельно виступаючи у Молодіжному оркестрі під керівництвом Маршалла Брауна та Тоні Скотта. У середині 1960-х він розпочав шестирічну співпрацю з біг-бендом Тада Джонса і Мела Льюїса, а також працював із такими джазовими зірками, як Фредді Хаббард, Сонні Роллінз та Річард Девіс [28].

У час, коли кларнет втратив провідні позиції у джазовій традиції, творчість Деніелса стала важливим чинником його відродження. Його технічно бездоганна й водночас яскрава гра привабила цілу плеяду послідовників. Хоча деякі критики ставили під сумнів глибину його джазового відчуття – подібно до зауважень, що свого часу адресували Бенні Гудмену та Бадді Де Франко, – Деніелс увійшов у коло найвидатніших виконавців [28].

Йому вдалося здійснити справжню революцію у поєднанні академічної та джазової музики. Подібно до митців епохи Відродження, він однаково вправно володіє обома стилями, прагнучи долати бар'єри між ними й охоплювати максимально широку аудиторію. У його виконанні музика Шуберта звучить так само захопливо, як і твори Чарлі Паркера, а концерти, де класика й джаз існують поруч, стають неповторним досвідом для слухачів [28].

Його репертуар і дискографія відзначаються надзвичайною розмаїтістю: від кларнет-квінтету Моцарта й програм на основі *Memos From Paradise* до імпровізаційних дуетів із Роджером Келлауеєм. У класичному напрямі він співпрацював з Лондонською симфонією, Роттердамською філармонією, Токійською симфонією, Польським камерним оркестром та численними струнними квартетами у США, Європі та Японії [28].

Войцех Мрозек (Woytek Mrozek) – відомий польський кларнетист-віртуоз, диригент, композитор та продюсер, якого вважають одним із найяскравіших представників сучасного кларнетного мистецтва. Його виконання відзначається не лише високою технічною майстерністю, а й глибиною музичного мислення, теплотою звучання, безпосередністю та емоційністю [23].

Вперше взявши до рук кларнет у 14 років, Мрозек уже мав досвід гри на інших інструментах. Він виріс у сім'ї, де музика була невід'ємною частиною життя, а домашнє музикування – звичною практикою. Спочатку навчався у музичній школі, а згодом продовжив освіту у Варшавському університеті [23].

Серед сучасників митець вирізняється оригінальністю мислення та невичерпною фантазією. Постійно перебуваючи у пошуках нових засобів виразності, він виходить за межі усталених підходів до музичної професії та розширює сферу своєї творчої діяльності. Завдяки динамічності та відкритості до експериментів Мрозек долає кордони між «елітарною» та «популярною» музикою, створюючи унікальні мистецькі проекти, де поєднує в собі ролі виконавця, композитора, аранжувальника й диригента [23].

Його концертна діяльність охоплює всі континенти – Європу, Азію, Австралію, Африку, Північну та Південну Америку [35, 412]. Музикант співпрацював із багатьма польськими та міжнародними оркестрами, серед яких *Sinfonia Varsovia*, Камерний оркестр *Amadeus*, Великий симфонічний оркестр Польського радіо у Варшаві, Міжнародний оркестр Європейського Союзу, а також квартети *Camerata* та *Henschel*. У 2002–2007 роках він обіймав посаду головного диригента камерної філармонії «Леополіс». Диригентський дебют митця відбувся в Парижі, де він записав диск із творами Дворжака та Чайковського («Серенади для струнного оркестру») для студії *EROL*. Загалом у доробку Мрозека понад 30 компакт-дисків [23].

Таким чином, творчість Войцеха Мрозека, як і діяльність інших видатних кларнетистів сучасності, демонструє тісний зв'язок із традиціями романтичного музичного мистецтва, стильові риси якого продовжують займати вагоме місце в репертуарі сучасних виконавців.

## ВИСНОВКИ

Епоха романтизму стала визначальною в історії музичного мистецтва, оскільки саме в цей період проявилися головні тенденції, що визначили подальший розвиток європейської та світової музичної культури. Посилення інтересу до внутрішнього світу людини, до відображення її найтонших почуттів, психологічних переживань і драматичних колізій поєднувалося з прагненням до відродження національної ідентичності. Фольклор, героїко-патріотичні сюжети, екзотичні та фантастичні образи стали підґрунтям для формування нових жанрових моделей та стильових напрямків. Водночас естетика романтизму відзначалася тяжінням до синтетичності мистецтва, що поєднувала музику з літературою, театром і живописом. Музика, завдяки універсальності та здатності передавати широкий спектр почуттів, посіла провідне місце у цій системі мистецьких взаємин.

Дослідження кларнетового мистецтва доби романтизму дає підстави стверджувати, що розвиток інструменту, його репертуару та виконавських традицій відбувався у тісному взаємозв'язку з провідними естетичними тенденціями епохи. Романтизм як культурно-історичне явище зумовив появу нових ідейних та художніх орієнтирів: зростання уваги до внутрішнього світу людини, психологізації музичного образу, посилення ролі національного елемента, звернення до фольклору, екзотики та фантастики. У музичному мистецтві ці тенденції виявилися у формуванні нових жанрових моделей, збагаченні виразових засобів, розширенні темброво-кolorистичних можливостей та прагненні до синтетичності мистецьких форм.

У цьому культурному контексті кларнет зайняв особливе місце як один із найвиразніших і найуніверсальніших інструментів. Його вдосконалення стало результатом тривалої еволюції та діяльності багатьох майстрів і виконавців. Перехід від 6-клапанної до 12-клапанної системи, а також адаптація системи кільцевих клапанів Теобальда Бьома (Г. Клозе та Л.О. Бюффе) відкрили нові

технічні та художні можливості для інструмента, перетворивши його на повноцінний голос романтичної доби.

Вагомий внесок у розвиток кларнетового виконавства зробили провідні кларнетисти XIX століття, серед яких Генріх Йозеф Берман, Йозеф Симон Хермштедт, Гіацинт Елеонор Клозе, Роберт Штарк, Ріхард Мюльфельд, Луїджі Бассі, Ернесто Кавалліні та інші. Завдяки їхній діяльності кларнет отримав провідну роль у жанрі концерту (Луї Шпор, Карл Марія фон Вебер), сонати (Ф. Мендельсон, Й. Брамс, М. Рeger) та камерних ансамблів. Концерти Шпора, що відображають традиції бетховенського симфонізму, та твори Вебера, де синтезується німецька пісенність і танцювальні інтонації, стали зразками романтичної кларнетової творчості, які визначили подальший розвиток інструментальної культури.

Жанр кларнетового концерту досяг у XIX столітті небувалого розвитку. У творчості Л. Шпора та К.М. Вебера інструмент постав у ролі не лише сольного, а й універсального носія образності, здатного змагатися з оркестром у силі й виразності. Якщо у чотирьох концертах Шпора проявилися традиції бетховенського симфонізму, де кларнет виконує майже оркестрову функцію, то у концертах і «Концертіні» Вебера відчувається поєднання німецької пісенності з танцювальною стихією, що створило нову модель романтичного циклу. Поряд із концертами з'явилися й інші жанри – кларнетові сонати (Мендельсона, Брамса, Рeger), камерні ансамблі з участю кларнета (тріо, квінтети, октети), що забезпечили жанрове розмаїття та закріпили інструмент у провідних музичних формах, стали підґрунтям для професійної кларнетової педагогіки та концертної практики наступних епох.

Кларнетовий репертуар доби романтизму, завдяки своїй художній та технічній досконалості, залишається вагомою складовою сучасного виконавського мистецтва. Його й надалі виконують у концертних залах світу провідними кларнетистами, серед яких Сабіна Майер, Шерон Кам, Йорг Відман, Патрік Мессіна, а також виконавці, які поєднують класичну традицію з іншими

музичними напрямками, зокрема з джазом – Едді Деніелс, Войцех Мрозек. Це свідчить про універсальність романтичних кларнетових творів, їх здатність долати часові й жанрові межі та інтегруватися в сучасний культурний простір. Завдяки цьому романтичні твори для кларнета продовжують жити у сучасності, демонструючи універсальність інструмента, його здатність передавати багатство людських почуттів і долати кордони між елітарним та масовим мистецтвом.

Отже, кларнетове мистецтво XIX століття постає як важливий феномен європейської музичної культури, що поєднав у собі естетику романтизму, технічні вдосконалення інструмента та непересічні досягнення виконавців і композиторів. Цей пласт репертуару становить цінну спадщину, яка не лише відображає дух своєї епохи, а й продовжує надихати сучасних музикантів та слухачів, підтверджуючи безсмертність, універсальність, технічні інновації, жанрове розмаїття та глибинний зв'язок із естетикою романтичного мистецтва.

## Список використаної літератури

1. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль: монографія. Київ: Музична Україна, 1968. 103 с.
2. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 18 с.
3. Буркацький З. Про розвиток пальцевої техніки кларнетиста. *Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 3. Кн. 1. С. 44–53.
4. Буркацький З. Характерні види техніки у творах пограниччя Класицизму й Романтизму. *Мистецтвознавство: Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 3. С. 262–266.
5. Буркацький З. Інструментальна віртуозність віку «діамантового» стилю у фундації фахівської майстерності сучасного кларнетиста. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. праць / Упоряд. С. Д. Цюлюпа*. Рівне: Волинські обереги, 2018. Вип. 10. 220 с.
6. Вовк Р. Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнетиста : дис. ... канд. мист.; спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2004. 204 с.
7. Громченко В. І. М. Мольтер як засновник жанру кларнетового концерту. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 64. Кн. I. С. 74–83.
8. Громченко В. Кларнет в оркестрі XVIII століття як прогресивний композиторський засіб музичного смислоутворення. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 134–140.
9. Громченко В. Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.. Одеса, 2007. 19 с.

10. Дразниця Л. Інструментознавство. Львів, 1982. 160 с.
11. Зав'ялова О. Штрихи до автопортрета (еволюція творчості Юрія Іщенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ століття). URL: <https://surl.li/jeinok>. (Дата звернення: 09.08.2025).
12. Загайкевич А. Сильові доміанти творчості Юрія Іщенка: естетикотеоретичний аспект. *Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: зб. статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. Вип. 94. С. 20–23.
13. Іщенко Ю. Моя гармонія. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*. Зб. статей: Науковий вісник / Упор. В. Москаленко. Київ, 2004. Вип. 37. С. 114–127.
14. Конькова Г. Юрій Іщенко. Київ: Музична Україна, 1975. 47 с.
15. Метлушко В. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент в творчості композиторів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист.; спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2014. 20 с.
16. Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. 416 с.
17. Пірієв О. Сильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера: дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2021. 212 с.
18. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-сильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості: дис. ... д-ра мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2018. 403 с.
19. Польська І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика: монографія. Харків: ХДАК. 2001. 396 с.
20. Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця ХVІІ століття: дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2018. 259 с.

21. Тітаров М. Кларнетовий квінтет в європейській музиці XVIII – XX століть: виникнення, розвиток, композиційна і виконавська специфіка: дис. ... доктора філософії: спец. 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2025. 238 с.
22. Тітаров М. Кларнетовий квінтет і творчість композиторів мангаймської капели. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. № 1 (19). С. 181–185.
23. Ярема Г. Войтек МРОЗЕК: «До 14 років сам навчився грати на кількох інструментах». URL: <https://surl.lu/nfwuuf>. (Дата звернення: 11.05.2025).
24. Brymer J. *Clarinet*. London, 1979. 260 s.
25. Buffet Crampon. Patrick Messina. URL: <https://surl.lt/hvljht>. (Дата звернення: 19.05.2025).
26. Buffet Crampon. Retrieved March 6, 2021. «Sharon Kam». URL: <https://surl.li/qatmnh>. (Дата звернення: 15.05.2025).
27. *Cambridge Companion to the Clarinet* / Ed. by Colin J. Lawson. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 240 p. (Cambridge Companions to Music).
28. Eddie Daniels (Едді Деніелс). URL: <https://surli.cc/flufav>. (Дата звернення: 20.05.2025).
29. Hoeprich E. *The Clarinet*. New Haven: Yale University Press, 2008. 416 p.
30. Jähns F. W. *Carl Maria von Weber in seinen Werken*. Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1871. 480 s.
31. Jerold B. Clarinets in Beethoven's day had faulty keys, reeds on top. *The Instrumentalist*. 2004. № 2.
32. Krummacher F. *Mendelssohn der Componist* (Munich, 1978), P. 84.
33. Mischke J. Jörg Widmann: Ich hatte immer zu viele Ideen. URL: <https://surl.lt/nfvsoa>. (Дата звернення: 25.05.2025).
34. Rice Albert. *The Clarinet in the Classical Period* (New York, 2007; online edn, Oxford Academic, 1 Jan. 2010). URL: <https://surl.lu/egkqth>, accessed 30 Sept. 2025. (Дата звернення: 29.05.2025).
35. Sachs C. *Historja instrumentow muzycznych*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo muzyczne, 1975. 556 s.

36. Weston P. *Clarinet virtuosi of the past*. London, 1971.
37. Wierzbicki James (February 17, 1993). «Clarinetist Sharon Kam's Gifts Set Her Apart». *St. Louis Post-Dispatch*. St. Louis, Missouri. p. 59. Retrieved May 21, 2020 – via *Newspapers. com*.
38. Wray Ronnie Everett. «A Survey of Discrepancies Among Solo Parts of Editions and Manuscripts of Carl Maria Von Weber's Concerto No. 1 in F Minor, Op. 73.» (1991). *LSU Historical Dissertations and Theses*. 5285. P. 137. URL: <https://surl.li/mnvvsq>. (Дата звернення: 03.06.2025).
39. Yu-Ju Ti. «Duo sonatas and sonatinas for two clarinets, or clarinet and another woodwind instrument an annotated catalog». Columbus, Ohio: Ohio State University, 2009. URL: <https://surl.li/xnwuzg>. (Дата звернення: 05.06.2025).
40. Zander M. *Sabine Meyer: Weltstar mit Herz*. Hamburg: Edel, 2013. Nef K. *Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz*. Leipzig: Breitkopf u. Härtel; St. Gallen, Fehr, 1897.