

УДК 78.021.4+785.1+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-7>**Ван Цзінь**

ORCID: 0009-0008-2766-7143

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
775909961@qq.com

## ДЕРЕВ'ЯНІ ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В ОРКЕСТРІ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

**Мета роботи.** У статті досліджуються дослідити культурно-історичні та музично-семантичні функції дерев'яних духових інструментів в оркестровій музиці доби класицизму. **Методологія дослідження** передбачає використання комплексного, компаративного виконавського, музикознавчого, культурологічного підходів; важливими є джерелознавчий і системно-аналітичний методи. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні виразових та функціональних засад дерев'яних духових інструментів в період становлення їх як окремої оркестрової групи в партитурах доби класицизму. **Висновки.** Музично-мисленнєві, музично-мовні та інструментально-органологічні засади музичного класицизму сприяли передумовам поступового формування груп дерев'яних і мідних інструментів, які остаточно оформилися в оркестрі доби романтизму. Зміна статусу інструментування у XVIII ст. була пов'язана з тенденцією до стабілізації оркестрового складу. І хоча повний, або класичний оркестр, був якраз нетиповим для класицистської симфонії, у творчості Гайдна і, особливо Моцарта має місце тенденція до автономізації та індивідуалізації партій дерева. М. Гайдна відрізняє тонке відчуття теситурних особливостей дерев'яних духових, він вміло користується в одному контексті - нижнім регістром флейти або фагота, в іншому - вищим, може з'єднати солюючий фагот зі скрипками в першій октаві або рознести проведення теми флейтою і скрипками в дві - Все це створює відчуття свіжих фарб у порівняно невеликому інструментальному складі. У симфоніях М. Гайдна духові група впроваджується в драматургічну канву твору, формуючи основні риси образного ряду. І дерев'яні, і валторни починають виконувати тематичний матеріал різних розділів форми і порівняно брати активну участь у розробці. Таким чином композитор починає з того, до чого багато його молодших сучасників йдуть тривалим шляхом: духові інструменти набувають драматургічної функції, і вона спочатку явно переважає над колористичною та декоративною. Моцарт вже у ранній період вільно і з повним знанням справи розпоряджається духовою групою

як самостійним організмом. у творчій лабораторії композитора були випробувані різні інструментальні склади, в яких духові інструменти застосовувалися в різних амплуа і здійснювався інтенсивний відбір перспективних виразних засобів, що склали індивідуально моцартівський стиль оркестрування. Моцарт розширює виразні можливості духових, підвищує їх самостійність та значущість в партитурі, індивідуалізуючи кожен інструмент до рівня художнього типу, що володіє неповторними емоційно-експресивними можливостями; усі духові виконують усі можливі фактурні функції, що продиктовано поетикою лірико-драматичного симфонізму, в окремих випадках її доповнює концертно-ігрова логіка.

**Ключові слова:** музичний стиль, класицизм, класичний оркестр, дерев'яні духові інструмент, інструментування, музичне мислення, засоби виразності.

*Wang Jin, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **Woodwind instruments in the orchestra of the era of classicism**

**Aim of the work.** The article aims to trace the cultural-historical and musical-semantic functions of woodwind instruments in orchestral music prior to classicism. **The research methodology** involves the use of complex, comparative performing, musicological, and cultural approaches; source studies and system-analytical methods are important. **The scientific novelty** of the work stands at the revealed developmental and functional aspects of woodwind instruments during the period of their formation as an integrated orchestral group in scores leading to classicism. **Conclusions.** The musical-mystical, musical and instrumental-organological ambushes of musical classicism inspired changes in the progressive formation of groups of wooden and copper instruments, which were still formed in the orchestra before romanticism. Change in the status of instruments in the 18th century. was associated with the trend towards stabilization of the orchestral warehouse. And although we want a new or classical orchestra, which is quite atypical for a classicist symphony, in the work of Haydn and, especially Mozart, there is a tendency toward autonomy and individualization of the part of the tree. M. Haydn subtly examines the testutorial features of woodwinds, and gently explores in one context – the lower register of the flute or bassoon, in other words, we can combine the solitary bassoon with the violins in the first octaves or separate the conduct of those flutes and violins in two – All this creates the impression of fresh ingredients from an equally small tool warehouse. In the symphonies of M. Haydn, the wind group is introduced into the dramatic outline of the work, forming the main figures of the figurative series. Both woodworkers and horn players are beginning to develop thematic material from various sections of the form and are regularly taking an active part in the development. In this manner, the composer begins with the extent to which so many young people walk in a troubling way: wind instruments acquire a dramatic function, and from the very beginning it clearly takes precedence

*over coloristic and decorative ones. Mozart, already at an early stage and with extensive knowledge, managed the wind group as an independent organism. The composer's creative laboratory tested various instrumental styles, in which wind instruments were put together in different roles, and there was an intense selection of promising expressions that were put together extraordinary Mozartian style of orchestration. Mozart expands the range of possibilities of the winds, enhances their independence and importance in the score, individualizing the instrument to the level of an artistic type, which is filled with unique emotional and expressive feasibility; All winds complete all possible textural functions, which are dictated by the poetics of lyrical-dramatic symphony, in all cases there is an additional concert-playing logic*

**Key words:** *musical style, classicism, classical orchestra, woodwind instrument, instrumentation, musical design, characteristics of diversity.*

**Актуальність теми роботи.** Принципи використання інструментів в оркестрі викликають постійний глибокий інтерес фахівців – як музикознавців, так і виконавців. Фундаментальний внесок у розробку цієї теми зробили праці композиторів та дослідників XIX (Г. Берліоза, Ф. Ліста, Ф. Геварта, Е. Гіро, Ш.-М. Відора, Е. Праута та ін.) та XX-XXI (Д. Рогаль-Левицького, К. Закса, А. Веприка, Г. Дарваша, Ф. Вітачека, М. Зряковського, Л. Мальтера, А. Карса, І. Барсової, А. Модра, У. Пістона, М. Чулакі, Д. Клебанова, Е. Денисова, І. Шабунової, В. Ракочі, О. Войтенка, В. Откидача, І. Нечесного та ін.) століть. Велику роль розкритті цієї проблематики зіграли спостереження, зроблені у межах комплексних досліджень, присвячених цілісному аналізу конкретних оркестрових творів, загальній характеристиці інструментальної творчості конкретних композиторів, загальнотеоретичним питанням вивчення мелодики, гармонії, тембру, стилю, музичного сприйняття і т.п. Слід констатувати, що незважаючи на існуючі дослідження, які так чи інакше стосуються використання в симфонічному оркестрі будь-якого оркестрового тембру, у вітчизняному музикознавстві досі немає робіт з опису ролі та функцій дерев'яних духових в оркестровій творчості доби класицизму, коли активно удосконалюється конструкція духових інструментів (клапанний механізм у дерев'яних та вентильний у мідних), що спричинено розвитком музичної мови та оркестрового письма. Існує зовсім небагато досліджень, які висвітлюють роль конкретного інструменталь-

ного тембру або оркестрової групи у формоутворенні та художньому впливі на слухача творів для симфонічного оркестру. Тим часом вивчення ролі інструменту в оркестрі, стаючи предметом спеціального дослідження, дає цікаві і в чомусь безумовно нові результати в розумінні природи і можливостей інструментів в оркестровому цілому, висвітленні принципів оркестрового мислення, жанрових та стилістичних особливостей, своєрідності авторського задуму. Тому запропонована тема роботи є, безумовно актуальною. **Мета статті** – дослідити культурно-історичні та музично-семантичні функції дерев'яних духових інструментів в оркестровій музиці доби класицизму.

**Виклад основного матеріалу.** Музикознавчі дослідження останніх десятиріч (у світі та в Україні) доводять, що у XVIII столітті музика для духових інструментів, у її сольному, камерно-ансамблевому та оркестровому форматах, посідала не тільки міцне, а фактично привілейоване становище. Адже важко знайти композитора другої половини XVIII – початку XIX століть, який не опрацьовував би духові інструменти у тих чи інших жанрах. В багатобарвній палітрі самобутніх явищ класицистського музичного мистецтва ця музика охоплювала широкий спектр напрямків художньої практики, від концертних – до побутових та прикладних (де виходила за межі нещодавно народженої «чистої» музики та ставала гармонійним компонентом суміжних мистецтв). Музика для духових інструментів була не лише важливим елементом художнього життя, – вона була частиною аристократичної культури XVIII – початку XIX століть, живим відображенням традицій, церемоній, ритуалів, обрядів, повсякденного побуту освіченого дворянського стану – того, що формувало реальний контекст мистецтва класицизму.

Тож не дивно, що у цей період формувалися реальні передумови створення групи дерев'яних духових в оркестрі. І якщо в епоху барокової стабілізації оркестру усвідомлюється особлива роль смичкових (через близькість їх тембру та манери інтонування вокальним голосам та через удосконалення інструментів), а сама струнна група (однорідна – зі справжнім оркестровим діапазоном, контрастними штрихами й динамікою – та функці-

ональна) організується за допомогою теситурної диференціації, а самостійні групи дерев'яних і мідних духових у бароковому оркестрі ще не склалися, хоча всі духові, за винятком кларнетів, включаються до ансамблю інструментів, що концертують, то у добу класицизму, зі скасуванням групи basso continuo (остання чверть XVIII століття) та обов'язкової підтримки клавесином оркестрових інструментів, з виникненням у другій половині XVIII століття постійно діючих складів (оркестр Гевандхаузу в Лейпцигу, придворний оркестр у Дрездені, оркестр Товариства концертів у Парижі, княжо-графські приватні оркестри-капели тощо), з органологічними вдосконаленням та модернізацією духових (клапанний та вентильний механізми), з розвитком музичної мови та оркестрового письма, з певною підготовленістю публіки до сприйняття оркестрових творів та її загальною любов'ю до музики – формування оркестрових груп стало нагальною потребою (хоча остаточно воно завершилось вже у добу романтизму).

У цей же час переосмислюється розмежування оркестру (церковний, театральний, камерний), коли останній більш тяжіє до концертного (святково-світського) формату, а поняття «камерний» відноситься, скоріше, до ансамблевої музики. Кожному з них притаманний свій склад: театральний оркестр міг включати інструменти, що не входили до церковного оркестру; церковний, у свою чергу, включав інструменти, які були відсутні в камерному (концертному) оркестрі. Крім того, склад оркестру міг залежати від жанру твору та індивідуальних (місцевих) умов виконання. У творчості композиторів епохи класицизму, наприклад, у Моцарта, можна ясно побачити відмінність оркестрових складів залежно від жанру твору. У випадку Гайдна ситуація була дещо іншою: максимум, на який композитор міг розраховувати під час створення творів з участю оркестру – це виконавські сили капели князя Естерхазі (тому дистанція між оркестром симфоній і оркестром сценічних творів у Гайдна набагато менша, ніж у Моцарта). Крім власне *оркестрів симфоній та опер*, можна також виділити такі жанрові галузі оркестрового письма цієї доби: *інструментальні склади побутової,*

«дивертисментної» музики – ця експериментальна сфера характеризується найбільшим розмаїттям складів: тільки струнні, тільки духові – Harmoniemusik, змішані та ансамблеві; традиційний, розширений (з флейтами та фаготом) і скорочений (без гобоїв) склад; присутність рідко використовуваних або відсутніх в симфоніях (англійський ріжок та кларнет); функціонально духові частіше солують; *сольний інструментальний концерт* із супроводом оркестру (струнного або повного ранньокласичного) – у Гайдна обмежений відведеною оркестру функцією супроводу, у Моцарта – більш рівноправний, де структура оркестрової тканини більш близька симфоніям, але менш диференційована; *оркестр у жанрах церковної музики* (де специфікою оркестрового письма є зв'язок змісту літургійного тексту з вибором оркестрового складу всередині частин мес, зі ступенем тембро-фактурної рухливості, з рівнем незалежності оркестрової партії від вокальної тощо). Оркестровий стиль симфоній передбачав більшу тонкість і виразність оркестрового письма, тоді як в опері цього особливо не вимагалось (у Моцарта ситуація змінюється на користь духових, у тому числі). Втім, грань між оперною увертюрою і самотійною симфонією (для перших характерне переважання туттійного звучання, відсутність яскраво окресленого тематичного матеріалу – фанфари, пасажі, орієнтація на «старовинні» письма) була досить тонкою вже у Гайдна і кардинально змінилася у творчості Бетховена.

В історії класичного оркестру – оркестру нового типу (приблизно 1740 – 1815 рр., ясно оформився до 1750-х і залишався нормою аж до початку 1790-х., що прийшов на зміну бароковому і розвивався паралельно з ним (перша половина XVIII століття – епоха активної композиторської діяльності Й.С.Баха та Г.Ф.Генделя – загалом ще пов'язана з оркестром барокового типу), розрізняють два етапи: 1) 1740-80 рр. – становлення симфонічного оркестру, що сформувався в італійській опері; 2) кінець 1780-х до 1815 р. – зрілий класичний оркестр. У вітчизняній традиції йдеться про класицизм із характерними для нього принципами оркестрування (за Ю. Фортунатовим). Кожен з вказаних етапів отримує у вітчизняному музикознавстві своє найменування.

Перший, ранньокласичний (класицистський) оркестр, відрізняється камерністю та варіативністю складів. Другий – класичний оркестр – передбачає стабілізацію парного складу, а оркестрове письмо стає масштабнішим. Доречним буде навести тут висловлювання американського моцартознавця Ніла Заслава: «Один із найважливіших уроків, отриманих при вивченні оркестрів вісімнадцятого століття – те, що не було жодного «барокового» чи «класичного» оркестру, і не просто тому, що поняття «бароко» та «класицизм» є конструкціями істориків. (У XVIII столітті – В.Ц.) не існувало жодних міжнародних, ані національних оркестрових стандартів. Були місцеві, регіональні, національні традиції та переваги, деякі з них досить поширені та довговічні; але поряд з цим були постійні зміни та експериментування» [6, с. 449]. Дійсно, незважаючи на те, що сьогодні, вивчаючи партитури того часу, можна намагатися вивести оркестрові склади, що найчастіше зустрічаються, необхідно завжди мати на увазі, що в той час ніяких утверджених складів не було, і кожна капела була унікальною. До того ж більшість оригінальних інструментів того часу зникли не тільки із практичного застосування, але й з музейних зібрань, не кажучи вже про те різноманіття інструментів, їх видів та типів, які використовувалися у XVIII столітті. Що ми знаємо зараз про звучання, інтонацію, динаміку цих інструментів? Майже нічого, або зовсім мало. Виготовлення та реставрація старовинних інструментів нинішніми майстрами – величезний крок у пізнанні музики минулого. Однак грають на них сучасні виконавці, люди, виховані на досвіді та традиціях сучасної культури, які діють у колі реальних, сьогоднішніх естетичних цінностей. Людині не дано відмовитися повністю від власного світовідчуття, і перейнятися іншим, незнайомим і невідомим. І природно, що сучасний артист, який виходить на концертну естраду, не може не думати про смаки та пристрасті сьогоднішніх слухачів» [2, с. 9]. Так, сучасні духовики грають на точних копіях старовинних гобоїв та кларнетів (як і труб та валторн), але ми не можемо достеменно знати про інтерпретативні особливості того давнього часу, навіть, за суто технологічними ознаками. Адже якість звучання на язичкових інстру-

ментах визначається, передусім, джерелом звуку – тростиною гобоїв, фаготів, кларнетів XVIII століття, відомості про які сьогодні, скоріше, гіпотетичні. Дерев'яні мундштуки кларнетів, що частково збереглися, сильно деформовані часом (сьогодні грати на них практично неможливо). А отже Фаш, Гендель, Вівальді та інші використовували кларнети інакше, ніж наступні покоління, і звучання їх було зовсім іншим. Якщо тростини гобоїв були «легкими» або, навпаки, щільними і «важкими» (а, отже, і звучність – різкішою), то як вибудовувався баланс ранньокласичного/класичного оркестру. Якщо партію басових інструментів у XVIII столітті прийнято було, як правило, дублювати кількома фаготами (якщо вони були), то сьогодні це не робиться, і тоді знову постає питання щодо оркестрового балансу.

Що ж до музичного класицизму – він складається набагато раніше відведеного йому наукою 1750 року. «Фактично ані ранній, ані зрілий, ані «високий» класицизм не обмежені непорушними естетичними рамками і стильовими нормами, хоча, можливо, саме класицизм є найстрункнішою і закінченою художньою системою у музиці минулого. Тому ранній класицизм є перехідним періодом насамперед у цьому, що він хронологічно передре діяльності великих майстрів віденської класичної школи... Близько двох десятиліть класицизм і бароко мирно та майже безконфліктно уживаються у музичному житті Європи» [2, с. 11]. Найважливішим у становленні цілісної художньо-естетичної та стильової системи музичного класицизму (як і будь-якої іншої) виступають музично-мовні та музично-мисленнєві параметри [5] – і як спосіб вираження думок, і як сукупність прийомів та способів трактування інструментів, організації музичної тканини в ансамблі та оркестрі – зокрема, ролі в них дерев'яних духових інструментів.

Відомо, до середини XVIII століття звучна палітра духових була надзвичайно своєрідною та яскравою (багато тих інструментів давно зникли з практики і при перевиданнях партитур замінювалися новими, які стали розповсюдженими). Наприклад, застосовувалися щонайменше чотири різновиди фаготу: дискант, малий, хорист і подвійний. Були розповсюджені як



поводжні, так і поперечні флейти, різної конструкції, розмірів та діапазону (а у військовій музичній практиці – малі та одноручні флейти: *fifre*, *galoubet* та ін. У бароковому оркестрі першої половини XVIII століття, поруч зі звичайним гобоєм, використовуються: мисливський (*oboe da caccia*, *Jagdoeboe*) строю «А», теноровий (*Tenoroboe*), гобой д'амур (*hautbois d'amour*, *oboe d'amore*) та англійський ріжок. У цей період ще неспіливо вводиться кларнет (який починає конкурувати зі своїм «незграбним» попередником шалюмо). Побутування кларнету на початку століття є спірним у музичній науці. Але, в процесі формування у першій половині XVIII століття ранньокласичного стилю, здійснюється відбір духових інструментів в оркестровій (також – сольній та ансамблевій) практиці. Нові естетичні засади вимагають від них інші художні вимоги, як з точки зору технічної осначеності, так і в експресивно-тембровій галузі звучання (і поєднання з іншими в оркестрі). Потрібними в ранньокласичному оркестрі стають: *флейти* (поперечна поступово витісняє поздовжню, хоча у першій половині століття «мирно» використовуються і, навіть, поєднуються в партитурах пізнього бароко обидві; композитори нового стилю використовують лише поперечну флейту, у якій до єдиного клапану *Dis* у другій половині століття додаються ще три – *Gis*, *F*, *B*), *гобої* (дво-три-клапанні з довільним положенням рук, але до 1760-х закріплюється єдине їх положення; від 1780 – додаються нові клапани й удосконалюється аплікатура; формуються французька і німецька системи, а також індивідуальні конструкції; біля 1784 з'являється басовий гобой Ш. Делюсса), *кларнети* (удосконалення Я. Деннера сприяли набуттю м'якості та рівності звучання, покращився тембр верхнього регістру, точна розрахованість величина отворів та відстаней між ними покращили інтонаційну чистоту, у верхній частині з тильного боку додався клапан дуодецими, що зробило передування стійким; вдосконалені мундштук і тростина), *фаготи* (вже наприкінці XVII ст. мали майже сучасний діапазон і складались з чотирьох колін; ніжно звучний старовинний фагот добре зливався з іншими тембрами, мав динамічну гнучкість і добру технічну оснащеність; у другій половині XVIII появляється

п'ятиклапанний, потім семиклапанний фаготі з більш стійким октавним передуванням), рідше – *англійські ріжки* (виникають з комбінації мисливського гобою та гобою д'амур між 1720 та 1730 рр.; до середини століття набуває прямої форми проти архаїчної серпоподібної, апплікатура гобойна; у музиці класицизму запроваджується обережно, використовуючись скромніше, ніж у партитурах пізнього бароко) і *бассетгорни* (набагато більше звичайного кларнета, з м'яким, матовим тембром, досить великим діапазоном – після 1782 р., використовувався як солуючий і як високий бас; удосконалений бассетгорн Лотца і братів Штадлерів використовувався в моцартівській «Масонській траурній музиці», його операх «Милосердя Тита», «Чарівна флейта», додатковій арії Графині у «Весіллі Фігаро» та в Реквіємі, а також і в бетховенському «Прометеї»). Знаменитий мангеймський оркестр (1720-1778) – «кращий оркестр Німеччини», на думку Леопольда Моцарта [1, с. 79], який традиційно вмщував різні виконавські школи і славився традиціями мультиінструменталізму, зусиллями Я. Стамиця «збалансовує оркестрові групи інструментів за рахунок збільшення скрипок, альтів і віолончелей та використання парного складу духових – флейт, гобоїв, фаготів і валторн» [3, с. 76-77]. Завдяки запрошенню Я. Стамиця, а пізніше композитора Ф.К. Ріхтера, флейтиста Й.Б. Вендлінга, гобоїста О. Лебрена та інших виконавців почалось не тільки формування відомої мангеймської композиторської школи, але й створення інструментальних шкіл – скрипкової, флейтової, гобойної та інших. Важливим досягненням музикантів «периферійного» Мангейму слід вважати вмилу організацію власної системи підготовки виконавців, котра формувалась в надрах оркестру. Його ядро представляли «генерали» – віртуози-виконавці, які одночасно були відомими композиторами. Навколо цієї оркестрової еліти групувалась талановита творча молодь, яка всіма силами намагалась достойно влитись в колектив і в рамках жорсткої конкуренції стати гідною зміною своїм наставникам. Для цього в оркестрі протягом тривалого часу, безпосередньо до його переїзду в Мюнхен, існувала своєрідна система стажування молодих виконавців, через яку залучались до оркестру музиканти з підліткового віку [там само, с. 78-79]. Так само і «більшість французьких виконавців на духових починали свої

музичні заняття у військових духових оркестрах, у яких вони одночасно освоювали гру на кількох інструментах... у церковних школах... також опановували гру на серпенті чи фаготі», як і у метризах – основних музичних навчальних закладах Франції [4, с. 54].

Найяскравішими представниками музичного класицизму є Й. Гайдн і В. Моцарт. Вже у ранніх симфонічних творах Гайдна відкривається самобутній оркестровий стиль, з проявами тембрової індивідуалізації оркестрових груп і тембрів в епоху, ще далеку від суб'єктивізму романтичного мистецтва. Причому, інструментально-артистичний плюралізм епохи бароко (практика переходу оркестрантів на інші партії, вміння імпровізувати по чужій партії у манері, характерній для свого інструменту) не зник одразу і не розчинився без залишку в історії ранньокласичного оркестру. І дерев'яним духовим тут відводиться своє місце – на прикладі їх використання можна прослідкувати зміну та розвиток оркестрово-інструментувальної парадигми класицизму. Якщо в ранніх симфоніях Гайдна з духових представлених, в основному, гобої і валторни і відсутні кларнети, то у Лондонських симфоніях систематично зустрічається повний парний склад дерев'яних духових (включаючи кларнети). Вже у ранній період у Гайдна чітко помітно тенденцію до відходу від принципу гри фагота *col basso*, тобто барокові уявлення про фагот як інструмент *continuo* змінюються на користь самостійної партії, що стало кроком на шляху формування оркестрової групи дерев'яних духових інструментів. Після цього пункту барокові риси виявляються в оркестровці дедалі менше, а класичні – дедалі більше. У тріо гайднівських менуетів (стабільної галузі використання соло) найбільш поширеними солістами стають духові: ансамбль, що включає пару гобоїв та пару валторн; переключки мотивів між парами духових; передача мелодійної лінії від однієї пари інструментів іншій; переінструментування мотивів, фраз, дублювання і т.д. Завдяки цьому духові набувають самостійності і поступово вони закріплюють за собою своє законне місце у всіх частинах циклу симфонії, включаючи повільні. Важливою ознакою гайднівського оркестрового письма є розвиток педалі (часто дорученої духовим), що утворює нові функції –динамічного розмаїття сталості педалі до

руху всередині самої тканини (яка стає багатовимірнішою) та колористичності. Усе це – етап зміни ставлення до духових, які починають розумітися як самостійна оркестрова група, здатна не тільки наслідувати та підтримувати, а й змагатися зі струнною групою.

Симфонії Моцарта представляють пізніший тип симфонізму проти гайднівського (більш напружена емоційність драматичність, контрасти між темами і, навіть, між їх елементами), що відбивається і на формі творів, і на інструментуванні. Відмінною рисою вже *Harmoniemusik* (ансамбль духових, як правило, парного складу) Моцарта є постійні пошуки та відкриття в галузі специфічної фактури, що розкриває все нові грані індивідуальних виразних властивостей інструментів (у ранніх ансамблях це особливо торкнулося гобоїв, а вже перші дециметри, крім традиційних гобоїв, валторн і фаготів, включають кларнети і англійські ріжки, і всі інструменти досить рівномірно та інструментально органічно навантажені).

Моцарт також відомий своїм особливим відношенням до кларнетів, з їх артикуляційно-динамічною гнучкістю, співучістю та одночасною віртуозністю (на початку 1780-х кларнети були не у всіх оркестрах, і Моцарт із задоволенням застосовував їх щоразу, коли вони були в наявності, але у моцартівських партитурах із кларнетами зовсім не обов'язково задіяні гобої, хоча вони були скрізь). Вже «Паризька» симфонія 1778 року написана для повного класичного (з кларнетами) складу, який від другої половини XIX ст. називають «малим симфонічним оркестром». Повний оркестр з кларнетами застосований у «Хаффнер-симфонії», де духова група показана яскраво, постійно та різноманітно, але з усіх інструментів лише гобой та фагот включаються до тематичної роботи, кларнети – як барва у дублюваннях соло і в тутті. Партитура мі-бемоль мажорної симфонії (К. 543) включає одну флейту і не містить гобоїв. Оркестрування її більш вишукане і універсальне, в тріо менуету з'являються солуючі кларнети. Інструментальний колорит симфонії тісно пов'язаний з її емоційним ладом та образними характеристиками розділів, і введення кларнетів є переконливою художньою необхідністю. За допомогою духових викладаються самостійні музичні ідеї, виражаються ліричні, мрійливі та елегічні фарби. У передикті

до репризи I частини кuartет парних кларнетів і фаготів виконує м'який хорал між проведенням теми ГП. Духові, передусім дерево, часто солують і отримують драматургічні функції, вони фактурно та виконавськи-технічно різноманітні. Сама ж духова група стає автономною, відокремленою від струнних не лише функціонально, а й за смисловим та образним навантаженням.

**Висновки.** Музично-мисленнєві, музично-мовні та інструментально-органологічні засади музичного класицизму сприяли передумовам поступового формування груп дерев'яних і мідних інструментів, які остаточно оформилися в оркестрі доби романтизму. Зміна статусу інструментування у XVIII ст. була пов'язана з тенденцією до стабілізації оркестрового складу. І хоча повний, або класичний оркестр, був якраз нетиповим для класицистської симфонії, у творчості Гайдна і, особливо Моцарта має місце тенденція до автономізації та індивідуалізації партій дерева. М. Гайдна відрізняє тонке відчуття тесситурних особливостей дерев'яних духових, він вміло користується в одному контексті - нижнім регістром флейти або фагота, в іншому - вищим, може з'єднати солюючий фагот зі скрипками в першій октаві або рознести проведення теми флейтою і скрипками в дві - Все це створює відчуття свіжих фарб у порівняно невеликому інструментальному складі. У симфоніях М. Гайдна духова група впроваджується в драматургічну канву твору, формуючи основні риси образного ряду. І дерев'яні, і валторни починають виконувати тематичний матеріал різних розділів форми і порівняно брати активну участь у розробці. Таким чином композитор починає з того, до чого багато його молодших сучасників йдуть тривалим шляхом: духові інструменти набувають драматургічної функції, і вона спочатку явно переважає над колористичною та декоративною.

Моцарт вже у ранній період вільно і з повним знанням справи розпоряджається духовою групою як самостійним організмом. у творчій лабораторії композитора були випробувані різні інструментальні склади, в яких духові інструменти застосовувалися в різних амплуа і здійснювався інтенсивний відбір перспективних виразних засобів, що склали індивідуально моцартівський стиль оркестрування. Моцарт розширює виразні можливості духових, підвищує їх самостійність та значущість в партитурі, індивіду-

алізуючи кожен інструмент до рівня художнього типу, що володіє неповторними емоційно-експресивними можливостями; усі духові виконують усі можливі фактурні функції, що продиктовано поетикою лірико-драматичного симфонізму, в окремих випадках її доповнює концертно-ігрова логіка.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. Моцарт (1756–1774); пер. с нем., вступ. ст. комент. К. Саквы. М.: Музыка, 1987. Ч. 1. Кн. 1. 544 с.
2. Березин В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М., 2000. 388 с.
3. Горбаль В.Я. Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 /Львів. нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2015. 181 с.
4. Нечесний І.З. Французька фаготна школа другої половини XVIII – початку XIX століття: етапи становлення і розвитку: дис. ... докт.філос.: 025 / НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2024. 197 с.
5. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
6. Zaslav N. Audiences for Mozart's Symphonies during his lifetime. *Israel Studies in Musicology*. 1996, № 6. P. 17–32

### REFERENCES

1. Abert, G. (1987). Mozart (1756–1774). M.: Music, Part 1. Book. 1. [in Russia].
2. Berezin, V.V. (2000). Wind instruments in the musical culture of classicism. Moscow [in Russia].
3. Gorbal V.Ya. (2015). The German orchestra is inspired by baroque and early classicism. Candidate's thesis. Lviv: LNMA named after M.V. Lysenko [in Ukraine].
4. Nechesnyy I.Z. (2024). The French bassoon school of the second half of the 18th and early 19th centuries: stages of formation and development. Candidate's thesis. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. [in Ukraine].
5. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odessa: Helvetica [in Ukraine].
6. Zaslav N. Audiences for Mozart's Symphonies during his lifetime. *Israel Studies in Musicology*. 1996, № 6. P. 17–32. [in Israel].