

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**Бас-кларнет в музичному мистецтві XX-XXI століть**

Магістерська робота

**Осауленко Ірини Сергіївни**

Науковий керівник:

Кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри

оркестрових духових

та ударних інструментів

**Палій Ірина Олегівна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

Мають посилання на відповідне джерело



Осауленко І. С.

**Харків 2023**

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП.....                                                                                                                      | 3  |
| РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА БАС-КЛАРНЕТА.....                                                                             | 7  |
| 1.1 Історія та технічні можливості бас-кларнета.....                                                                            | 7  |
| 1.2 Історія виникнення методики гри на бас-кларнеті.....                                                                        | 14 |
| 1.3. Становлення семантичного амплуа бас-кларнета.....                                                                          | 21 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....                                                                                                      | 23 |
| РОЗДІЛ 2. БАС-КЛАРНЕТ В РІЗНИХ АМПЛУА.....                                                                                      | 25 |
| 2.1 Бас-кларнет та його роль в оркестрі.....                                                                                    | 25 |
| 2.2. Бас-кларнет в сфері ансамблевого музикування.....                                                                          | 34 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....                                                                                                      | 42 |
| РОЗДІЛ 3. БАС-КЛАРНЕТ СОЛЬНИЙ: ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ<br>ВІД XVIII СТОЛІТТЯ ДО СЬОГОДЕННЯ.....                                       | 45 |
| 3.1 Екскурс в історію сольних виступів на бас-кларнеті.....                                                                     | 45 |
| 3.2. Сольне виконавство на бас-кларнеті на прикладі творів композиторів<br>XX-XXI століть Ежена Боцца та Джонатана Рассела..... | 51 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....                                                                                                      | 58 |
| ВИСНОВКИ.....                                                                                                                   | 60 |
| СПИСОК ВИКОРАСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....                                                                                                 | 64 |
| ДОДАТКИ.....                                                                                                                    | 73 |

## ВСТУП

**Актуальність теми.** У наші дні кларнетове виконавське мистецтво інтенсивно розвивається. В кінці XIX століття був винайдений споріднений інструмент бас-кларнет. Його активно почали використовувати в оркестрі такі композитори, як Р. Вагнер, Г. Берліоз, Г. Малер та інші. З XX століття почало розвиватись мистецтво сольної гри на бас-кларнеті. Композитори починають писати не тільки соло для бас-кларнета у симфонічних творах, а також включають його в склад різноманітних ансамблів та починають писати концерти, сонати та п'єси. Бас-кларнет у XXI сторіччі — це універсальний інструмент з великим діапазоном та безліччю можливостей. В оркестрі йому все більше пишуть соло. Без бас-кларнета неможливо уявити кларнетовий квартет. Багато зроблено аранжування для кларнетових квартетів, де бас-кларнету віддають вагому роль. Композиторів зачаровує його тембр та технічні можливості, які з кожним роком стають все ширше. Науковцями було здійснено багато досліджень стосовно кларнета в різних аспектах. Мистецтву гри на кларнеті присвячено роботи як історичного плану (К. Лоусон, А. Райс, В. Харгроув, В. Алтухов, С. Низькодуб), так і виконавського (З. Буркацький, Р. Вовк, К. Мюльберг, В. Громченко). У музикознавчому доробку налічується багато праць, в яких досліджуються новітні прийоми гри на кларнеті (В. Алтухов, О. Медоуз), а також дослідження, присвячені аналізу творів для кларнета соло (В. Громченко). Проте, навіть серед англомовних джерел є рідкісними праці, в яких розглядається саме бас-кларнет. Крім цього, в зарубіжних дослідженнях роль бас-кларнета розкрито не в повній мірі. Стосовно українського музикознавства слід зазначити, що на теперішній час в ньому немає робіт даного напрямку. Таким чином, актуальність даного дослідження полягає у:

- висвітленні історичних шляхів виникнення бас-кларнета та його становлення як оркестрового, ансамблевого та сольного інструмента;
- систематизації вивчення виконавської майстерності на бас-кларнеті у контексті композиторського та виконавського аспектів

- дослідженні формування виконавської школи солістів бас-кларнетистів як в Україні, так і в зарубіжних країнах.

**Мета дослідження** — дослідити місце бас-кларнета в музичному мистецтві XX-XXI століття, його історію, репертуар, семантичне амплуа, виконавську майстерність.

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

- здійснити історичний екскурс створення бас-кларнета;
- охарактеризувати технічні можливості, тембр та семантичне амплуа бас-кларнета;
- дослідити низку характерних виразних засобів бас-кларнета та розкрити їх специфіку у кореляції із акустичними та технічними можливостями інструмента.
- розглянути творчість композиторів, які використовували бас-кларнет, як інструмент в складі різних ансамблів;
- дослідити функціонування бас-кларнета у симфонічному оркестрі;
- представити сольний репертуар бас-кларнета;
- проаналізувати твори для бас-кларнета в сольній, ансамблевій та оркестровій сферах музикування;

**Об'єктом дослідження** є виконавське мистецтво бас-кларнета та його еволюція як оркестрового, ансамблевого та сольного інструменту.

**Предмет** складає бас-кларнет у сучасному музичному мистецтві.

**Аналітичний матеріал дослідження** складають твори для бас-кларнета:

Е. Боцца — «Балада» для бас-кларнета та фортепіано

Дж. Рассел — Концерт для бас-кларнета з оркестром

**Методологія** магістерської роботи заснована на системному підході, що дозволяє залучити різні методи дослідження:

- *історико-генетичний* метод, спрямований на розгляд передумов виникнення та еволюції інструменту;
- *органологічний* метод, що допомагає прослідити онтологію бас-кларнета з позиції інструментобудування;

- метод *виконавського аналізу*, необхідний для опрацювання конкретних творів з репертуару бас-кларнета;
- метод *системного аналізу* — у виокремленні та систематизації основних детермінант становлення бас-кларнета як сольного та ансамблевого інструменту;
- *жанровий* метод, націлений на характеристику жанрових репертуарних взірців у виконанні на бас-кларнеті;
- *порівняльний* метод, що проявляється у зіставленні різних параметрів композиторської творчості для бас-кларнета (засобів виразності, образних, акустичних та технічних характеристик тощо).

**Теоретичною базою дослідження** слугували наукові джерела за такими групами проблем:

- історії виконавства на духових інструментах: В. Апатський [2], В. Богданов [4] П. Круль [15]
- мистецтва гри на кларнеті: А. Райс [63], [64], [65]; К. Лоусон [51], В. Алтухов [1], Р. Вовк [8], З. Буркацький [5],[6]; В. Громченко [9].
- історії, органології та виконавського мистецтва на бас-кларнеті: К. Боуен [30], Д. Каліна [47].
- композиторської творчості для бас-кларнета: Р. Адельсон [22], М. Бартц [25];
- історії західноєвропейської музичної культури: М. Букофцер [33], Г. Шулер [72];
- історії та теорії оркестровки: Г. Берліоз [26], Дж. Міллер [57], С. Адлер [21], Д. Блек [27], Г. Макдоналд [52];
- дослідження тембру та психоакустики : О. Жарков [12], Д. Ховард [43], Дж. Мейєр [54], К. Ройтер [66]
- з теорії жанру і стилю, музичної форми та композиторсько-виконавської комунікації: Н. Очеретовська [16], І. Коханик [14], С. Шип [18], М. Калашник [13], Б. Ван Бьор [28], Д. Брекетт [29], А. Мур [59], С. Макклері [53].

**Наукова новизна отриманих результатів.** В пропонованій магістерській роботі вперше:

- представлено системний підхід до вивчення виконавського мистецтва бас-кларнета та осмислено його позиції в сучасному музикуванні.

- досліджено історію становлення виконавської майстерності на бас-кларнеті;

- визначено роль бас-кларнета в оркестровій, ансамблевій та сольній виконавській практиці.

### **Теоретичне та практичне значення отриманих результатів.**

Представлені в магістерській роботі матеріали та її основні положення можуть бути використані в дослідженнях з проблем виконавського мистецтва на духових інструментах. Використання результатів даної магістерської роботи може бути доцільним в педагогічній сфері діяльності з наступних дисциплін: «Історія виконавства на духових інструментах», «Виконавський аналіз музичних творів», «Методика викладання гри на духових інструментах», а також у фахових класах дерев'яних духових інструментів музичних навчальних закладів різних рівнів акредитації. Результати даної магістерської роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених бас-кларнетовому мистецтву в оркестровому, ансамблевому та сольному виконавському амплуа починаючи з кінця ХІХ століття до наших днів.

**Апробація роботи.** Апробація отриманих результатів дослідження. Результати дослідження було оприлюднено автором в усних доповідях на двох наукових конференціях: «Магістерські читання» до 105-ліття ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, ХНУМ, грудень 2022 року); IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні (Харків, ХНУМ, травень 2023 року). За матеріалами магістерської роботи підготовлено текст наукової статті.

**Структура дослідження.** Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів (7 підрозділів), висновків, додатків та списку використаних джерел, що налічує 83 позиції, з них 64 іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1

### ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА БАС-КЛАРНЕТА

#### *1.1 Історія та технічні можливості бас-кларнета*

Бас-кларнет у ХХІ сторіччі — це універсальний інструмент з великим діапазоном та безліччю можливостей. За свою історію він зазнав багато конструктивних видозмін. Винахідники надихали музикантів своїми замислами в конструкціях, а музиканти в свою чергу надихали композиторів писати для цього інструменту музику. У ХХІ столітті композитори часто розглядають його як сольний інструмент. В останній половині ХХ століття значно зросла кількість творів для бас-кларнета, а якість інструментів значно покращилася. В даний час бас-кларнет знаходиться на підйомі як у сольному музикуванні, так і в якості камерного ансамблевого інструмента, так само, як і оркестрового. Багато сучасних композиторів усвідомлюють грандіозний технічно-виразний потенціал бас-кларнета та розглядають цей інструмент як голос для нової музики. Протягом ХХ століття бас-кларнет поступово набував амплуа віртуозного сольного інструменту. Такі музиканти, як Ерік Долфі, Йозеф Горак, Анрі Бок і Гаррі Спарнаай були кращими солістами на бас-кларнеті, надихаючи нове покоління виконавців, серед яких слід вказати, наприклад, Майкла Лоуенстерна і Лорі Фрідман. Удосконалення технології з обробки й підготовки дерева до виготовлення бас-кларнетів та оптимізація механіки покращили тембр, інтонацію та техніку виконавства на інструменті, в результаті чого стало можливим втілення значно більшого спектру технічно-виразних та творчих завдань. Багато віртуозного тематичного матеріалу стало можливим для виконання на бас-кларнеті. Композиторів приваблював його широкий діапазон та динаміка, тож кількість творів для бас-кларнета протягом ХХ століття значно зросла. Це стосується як сольного репертуару, так і камерного та оркестрового.

#### *Ранні конструкції бас-кларнета*

Перші винаходи бас-кларнета датуються приблизно між 1730-1750 роками. 1750-1860 роки вважаються експериментальним періодом для створення бас-

кларнета. Оскільки ранні інструменти сильно відрізняються за формою, це іноді викликає сумніви щодо того, чи є існуючі інструменти насправді бас-кларнетами. Попередником бас-кларнета є бас-шалюмо; задокументовано два інструменти. Перший — п'ятиклапанний бас-шалюмо В. Кресса (знаходиться в музеї Кароліно Августеум у Зальцбурзі) існує й досі, а другий одноклапанний бас-шалюмо, розташований у Берліні, був знищений під час пожежі [45].

Бас-кларнет подібний до сопранового кларнета схожою циліндричною конструкцією, але сам інструмент звучить на октаву нижче ніж кларнет-сопрано. Ранні спроби створити бас-кларнет призвели до побудови різних форм з варіативною кількістю клапанів.

Самі перші винаходи в історії бас-кларнета приписують двом майстрам Геліосу Лотту та Генріху Гренсеру. У газетній статті 1772 року описується інструмент під назвою «басова-трубка» винайдений Г. Лоттом у Парижі цього ж року. Цей інструмент не зберігся і про нього відомо дуже мало. Цю статтю часто цитували в якості свідчення про найдавніший примірник бас-кларнета, але нещодавно припустили, що так званий бас-кларнет був насправді бассетгорном. Д. Каліна вказує, що бас-кларнет Г. Гренсера, який був винайдений близько 1793 р. мав складчасту форму фагота і розширений діапазон і ймовірно мав на меті замінити фагот у військових оркестрах [47]. Ці конструкції мали інтонаційні недоліки та обмежений діапазон. Зберігся до наших днів тільки один бас-кларнет, який винайшли у 1750 року, і він має лише три клапани. Це також свідчить про те, що крім інтонаційних проблем та малого діапазону ранні бас-кларнети були незручними у використанні в процесі музикування.

Інші ранні приклади, що збереглися, вказують на різноманітність конструкцій. Наприклад, Десфонтенели Лізьо в 1807 році побудував бас-кларнет, форма якого була схожа на пізній саксофон. Він мав тринадцять клапанів, коли більшість сопрано кларнетів мала меншу кількість клапанів [30, с.2]. Додаткові конструкції були розроблені багатьма іншими виробниками. Серед них на увагу заслуговують Дюма Сомм'єра (який назвав свій інструмент «Basse guerrière») у 1807 році; Нікола Папаліні, близько 1810 р. (Дивна конструкція у вигляді

серпантинної серії кривих, вирізаних з дерева) [30, с. 1]; Джордж Кетлін з Хартфорда, штат Коннектикут («кларіон») близько 1810 р.; Заутермайстер з Ліона у 1812 р.; Готліб Стрейтвольф у 1828 році, його кларнети збереглися і в наш час, це свідчить про те, що вони використовувались частіше, ніж попередні конструкції, мали 17 та 19 клапанів, і Каттеріно Каттеріні («глицибаріфоно») у 1830 році. Ці останні чотири та кілька інших того ж періоду мали складчасті форми, схожі на фаготи і більшість з них мали розширені діапазони. Інструмент з прямим корпусом без розширеного діапазону був виготовлений у 1832 році Ісааком Дакостою та Огюстом Буффе [61].

Важлива роль в історії органології бас-кларнета належить майстру з інструментобудування Адольфові Саксу. Він працював над створенням басового кларнета в 30-х й 40-х роках XIX століття. В результаті з'явився інструмент, який можна вважати попередником сучасного бас-кларнета. Інструмент А. Сакса мав акустично добре розподілені тональні отвори, прикриті численними клапанами, що є важливим поліпшенням у порівнянні з попередніми конструкціями. Адже попередні інструменти із системами прямої пальцевої аплікатури вимагали закриття отворів, що були розташовані на великій відстані один від одного. Це створювало певні незручності для виконавця, враховуючи анатомічні властивості рук людини. Між 1835 та 1837 роками А. Сакс випустив свій перший бас-кларнет і отримав бельгійський патент в 1838 році [74]. Цей бас-кларнет мав мундштук із зігнутих есом, який складався з двох частин, 13 клапанів і металевий розтруб. Інструмент був виданий зі штампом «Sax / A Bruxelles». На початку грудня 1843 року два бас-кларнети А. Сакса були успішно використані у 4 симфонії Берліоза. Виконували партії сам А. Сакс та Едуарт Дюпре [75]. В одній із частин композитор використав два бас-кларнети в унісон з двома фаготами, контрафаготом, двома тромбонами та офіклеїдом, партія вимагала певної технічної майстерності. Протягом 1840 та 1850 років бас-кларнети А. Сакса використовувались в брюсельських та паризьких оркестрах.

У 1850-х роках такі виробники, як Буффе, застосовували механізм, який використовувався для інших дерев'яних духових інструментів того часу, до

клавішної системи басового кларнета. Розміщення та розміри тональних отворів та ключова робота цього дизайну були отримані завдяки трохи раніше зробленим інноваціям у дизайні флейти, що належать Теобальду Бьому. Незважаючи на те, що Буффе не копіював флейтову систему Бьома, ім'я Бьома приєдналося до конструкцій кларнета Буффе, які з тих часів називаються «кларнети системи Бьома». Це призвело до створення інструменту, який для всіх цілей і цілей схожий на сучасний бас-кларнет [63].

Адольф Сакс, бельгійський виробник музичних інструментів, перейняв розроблення інструментів від свого батька Чарльза Сакса, який був успішним майстром по дереву та міді. Між 1835 та 1837 А. Сакс розробляє перший бас-кларнет. Майстру було відомо про басові кларнети у формі фагота, але він ніколи не використовував ці принципи конструкції цього інструменту. Суттєвою відмінністю від попередніх примірників бас-кларнета стала винайдена А. Саксом форма басового кларнета з прямим корпусом. Майстер прийняв і розробив базову конструкцію прямого бас-кларнета у 1833 р, розробленим першим кларнетистом Паризької опери Ісаком Франсуа Досолта, в співпраці з Луїсом Аугостом Буфетом. Його інструмент досяг великого успіху і став основою для всіх конструкцій бас-кларнета. У 1940 р. бас-кларнет Сакса був ретельно розроблений та перевершував якість звучання раннього бас-кларнета від Буффе [64].

Слід зазначити, що інструмент, на якому Антон Штадлер вперше виконав концерт В. А. Моцарта для кларнета з оркестром, спочатку називався бас-кларнет, але цей інструмент не був бас-кларнетом у сучасному розумінні; з кінця XVIII століття цей інструмент називають бассетним кларнетом.

На сьогоднішній день існують дві найвидатніші французькі фірми, які випускають бас-кларнети: Buffet Crampon та Selmer. В основному в оркестрі, ансамблях та сольо виконують твори на бас-кларнеті випущеною фірмою Buffet Crampon. Є повні бас-кларнети (сама найнижча нота до, по звучанню сі бемоль, контроктави) та неповні (найжніжча нота мі або іноді мі бемоль, по звучанню ре та ре дієз, великої октави). Краще та повніше і густіше звучать звісно повні бас-кларнети. Тільки на них грають в симфонічних оркестрах, так як часто

композитори використовують самі нижчі звуки. А неповні використовуються для сольних виступів. Оскільки оригінальних творів для бас-кларнета не так багато в композиторській практиці, серед виконавців користуються попитом перекладення творів з різних інструментів. Також в Австрії та Німеччині в оркестрах грають в більшості тільки на німецьких системах. Відома фірма, що виготовляє німецькі бас-кларнети – це «Uebel».

#### *Технічні можливості бас-кларнета*

Робочий діапазон сучасного бас-кларнета по звучанню від ноти ре великої октави ( на багатьох моделях від сі-бемоль контроктави) до сі-бемоль першої октави. Більш вище ноти використовуються у сольному виконанні. Також бас-кларнет має можливість грати в діапазоні альтіссімо і вище. Діапазон на октаву вище альтіссімо до називається «надзвичайно високим діапазоном" і зазвичай позначається як 8-ва над нотами альтіссімо. Техніка майже ідентична кларнету, але через великі розміри, бас-кларнет не є таким віртуозним, як звичайні кларнети in B та in A, тому, наприклад, в нижньому регістрі бас-кларнета складніше використовувати техніку гри стаккато. Динамічні можливості такі ж самі , від ppp до fff. ) [57].

Композитори в XX столітті почали застосовувати розширені техніки для створення нових звуків і ефектів у своїх творах. На бас-кларнеті використовують багато різних технічних можливостей. Багато з цих технік, вважаються розширеними техніками, оскільки вони добавляють фарби в звук, розширюють звучання, інструмента за межі того, для чого він був розроблений; однак, багато ось цих розширених технік зараз вважаються стандартними для бас-кларнета, оскільки важко знайти репертуар без цих технік.

*Слеп (Шльопання язиком)* — це розширена техніка, що використовується виконавцями на бас-кларнеті, яка характеризується ударним звуком плескання. Для виконання цієї техніки виконавець відтягує язиком тростину назад і створює вакуумне ущільнення між язиком і тростиною; коли виконавець швидко відтягує язик назад і відпускає тростину, вона клацає назад і створює характерний звук плескання. Різноманітні звуки слепу можуть бути від ніжних до

агресивних, в залежності скільки виконавець подає повітря, з якою силою він відтягує тростину та відпускає. Слеп особливо ефективний при використанні в низькому регістрі бас-кларнета. Його можна використовувати ритмічно для створення басової лінії або другого голосу, а можна використовувати як спеціальний ударний ефект. Яскравий приклад слепу у творі Девіда Ланга (David Lang) «Press Release» [83]. Але сам автор не писав, що потрібно використовувати слеп. Композиція була написана для Івена Зіпорена (Even Ziporen) і саме він почав грати слепом, тому це було узгоджено з автором твору.

*Flutter tonguing* (фрулято, вид тремоло) – прийом ігри на духових інструментах без тростини. Наприклад, Ріхард Штраус зображує бекання овець в «Дон Кіхоті», використовуючи цей прийом в партіях мідних духових, кларнета і бас-кларнета. Також використовувався у джазовій музиці у XX столітті [75].

*Мультифоніка* — це різнобарвні звуки, що видаються зазвичай монофонічними інструментами. Сара Уотс багато досліджувала і писала про мультифоніку бас-кларнета, класифікуючи їх на дві категорії. Її визначення звучить наступним чином. Мультифоніка першого типу заснована на стандартній аплікатурі низьких нот і створюється гравцем, який маніпулює амбушуром таким чином, що частоти гармонійного ряду збільшуються в чутності, створюючи потужний набір різноманітних звуків [80, с. 56]. Мультифоніка другого типу створюється виконавцем за допомогою спеціальної аплікатури [80, с. 60].

Мультифоніка першого типу, як правило, виробляє більш складні звуки, тоді як мультифоніка другого типу мультифоніка може видавати безліч різних звуків, від чітких до нечітких в звучанні. Ерік Долфі використовував мультифоніку у своїй джазовій музиці для бас-кларнета аж до 1970-х років. Незабаром після цього мультифоніка в сучасній сольній музиці для бас-кларнета з'явилася в музиці, написаній для Гаррі Спарнаая. Композитори зазвичай нотують мультифоніку одним з двох способів. Перший спосіб полягає в тому, щоб писати мультифоніку з певними аплікатурами і висотами, позначеними в партитурі [80, с. 56].

Другий метод написання мультифоніки полягає в наданні певної свободи виконавцю із загальними вказівками щодо того, як мультифоніка повинна бути

відтворена, наприклад, даючи опис якості звучання або висотного діапазону. Приклад цього можна знайти в 1987 року видання «Riflessioni» Арне Меллеса для бас-кларнета або кларнета і магнітофонної стрічки. У партитурі Меллас розрізняє чотири види мультифоніки, використовуючи графічні позначення (Приклад №1).

*Мультифонічне глісандо* — це розширена техніка, що походять від мультифоніки першого типу де виконавець ковзає по різних гармоніях у русі, схожому на глісандо, зберігаючи при цьому основну ноту внизу. Ця техніка може виконуватися в контрольованій манері, а може бути і непередбачуваною [80, с. 12].

*Чвертьтони.* У XX столітті чвертьтонами цікавилися багато західних композиторів-класиків. Хоча бас-кларнет не був розроблений для чвертьтонових п'єс або гам, на бас-кларнеті можна маніпулювати аплікатурою і змінювати її для створення чвертьтонів. Приклад чвертьтонів можна знайти в монолозі Ісанга Юна для басового кларнета соло, написаному для Гаррі Спарнаая (Приклад №2).

*Глісандо та вібрато* широко використовувалися кларнетистами, які грають в джазових жанрах. Вібрато може створюватися за допомогою маніпуляцій або губами, або повітряним потоком і може бути тонким або перебільшеним. Коли кларнетисти використовують вібрато в класичній музиці, це зазвичай не схвалюється але це не так для бас-кларнетистів. Це може бути пов'язано з тим, що репертуар бас-кларнета переважно сучасний і виконавські традиції ще не стали усталеними. Сучасні композитори або використовують символ щоб показати, що вони хочуть вібрато або просто пишуть «з вібрато» [60].

Хоча певні розширені техніки більш ефективні на бас-кларнеті, ніж на кларнеті (наприклад слеп), є й інші техніки, які працюють краще на кларнеті. Одним з таких прийомів є *глісандо*. Кларнети мають відкриті тональні отвори, по яких пальці можуть повільно ковзати, закриваючи їх, допомагаючи створити ефект глісандо. Бас-кларнет не настільки здатний до таких ефектів, оскільки клапани не мають отворів; та навіть якби вони були, то пальці музиканта не змогли б охопити розмір отворів, оскільки фізіологічно таких пальців не буває. Тим не менш, композитори часто вписують глісандо в бас-кларнетові твори. Ефект

глісандо може бути добре виконаний у високому регістрі бас-кларнета за допомогою губ, а в нижніх регістрах його можна імітувати [60].

Композитори зацікавилися розширеними техніками, де виконавець не дує в інструмент звичайним способом. Виконавці можуть вдувати повітря через бас-кларнет без вібрації тростини, в результаті чого виходить імітація вітру. Висоту повітряного звуку можна злегка змінювати, змінюючи аплікатуру під час гри на інструменті.

Звуки клацання клапанів виникають при сильному натисканні на відповідні клавіші на бас-кларнеті. Не всю висотність звуків можна озвучити ударами по клавішах, оскільки деякі ноти вимагають, щоб клавіші були відкриті, а не закриті. Цей ефект також можна поєднувати з технікою імітації повітря. Прикладом цього є твір Маурісіо Кагеля «Schattenklänge» (1995) для бас-кларнета і магнітофонної стрічки [60].

Розглянувши низку різновидів технік виконавства на бас-кларнеті, що стали актуальними в ХХ столітті, можна зробити висновок, що цей інструмент добре підходить для композиторів, які бажають досліджувати та експериментувати зі звуком. І також, що інструмент заслуговує на те щоб повноцінно бути сольним інструментом і конкурувати зі звичайним кларнетом.

## ***1.2 Історія виникнення методики гри на бас-кларнеті***

Відносно недавній великий виплиск популярності бас-кларнета як оркестрового, так і сольного інструмента зумовлює необхідність новітньої інвентаризації популярної методики навчання, педагогічних концепцій, репертуару та принципів базового технічного обслуговування.

Перша опублікована методична книга для бас-кларнет «Методика для бас-кларнета», видана А.П Сент-Марі в 1896 році. Томас Абер його описує як «посібник для аплікатури бас-кларнета, та порівнює бас-кларнет, як орган та фортепіано, історію бас-кларнета» [20, с. 76].

Також в цьому збірнику розглядаються на наш час застарілі технічні питання, які пов'язані з конструкцією клапанів. Вже у 1930 році при модернізації бас-кларнета, це питання було вирішено.

Інші помітні внески з'явилися набагато пізніше і включають в себе публікацію Хімі Воксмана 1952 року *«Вступ до альтового або басового кларнета»* (*Introducing the Alto or Bass Clarinet*) і шість виданих томів досліджень для альтового і басового кларнета Вільяма Е. Радса опублікованих видавництвом Southern Music. Технічні етюди, етюди для технічної підготовки та поглиблені етюди Юліуса Вайсенборна. Видання цієї епохи менш популярні, оскільки вони дотримуються переконання, що бас-кларнети громіздкі і не здатні до технічної досконалості. Як вважає Андреа Вокс-Рошфорт, наступне покоління швидко поховало цей міф, коли Йозеф Горак разом з піаністкою Еммою Коварною, почав виконувати сольні твори на бас-кларнеті, замовляючи нові твори та програмуючи сольні концерти для бас-кларнета [79, с. 3].

Завдяки зусиллям таких віртуозів, як Йозеф Горак, Гаррі Спарнаай, Анрі Бок, Й. М. Вольта та інших, композитори створили значний сольний та камерний репертуар для бас-кларнета і поставили високі технічні вимоги до його виконавців. Музична лексика цих творів, а саме надзвичайно широкий діапазон та часте використання мікротонів, слепів, мутифоніки вимагає спеціальної підготовки [79, с. 4].

Голландський бас-кларнетист Анрі Бок розглянув ці питання у своїй книзі *«Нові техніки для бас-кларнета»* [60]. Жан-Марк Вольта, колишній головний бас-кларнетист Паризької національної опери, опублікував свою книгу *«Басовий кларнет»* в 1996 році (Париж: International Music Diffusion). Цей твір можна вважати прямим нащадком *«Методики»* Сент-Марі, але в набагато більшому масштабі. У ній розглядаються традиційні прийоми гри в усьому діапазоні сучасного інструмента до низької до і містяться детальні вправи на звуковидобування, використання языка, цифрову спритність і перехід між регістрами. Поряд зі схемами, що стосуються аплікатури, постановки пальців та языка, а також технічними вправами, він містить оркестрові пасажі, що

супроводжують кожну тему.

Сучасні ресурси включають «*Vingti studi*» Сауро Берті та «*Щоденні хроматичні етюди для бас-кларнета*» Гаррі Спарнаая.

Для прослуховування в оркестр потрібно зіграти сольно, прочитати з листа, а також оркестрові складнощі. До самих затребуваних оркестрових складнощів відносяться : «На стежці Грюфе з сюїти «Великий каньйон»; Третя симфонія Р. Шумана; «Дон Кіхот» та «Тілл Ейленшпігель» Р. Штрауса; «Вальс та Друга сюїта з опери Дафніс і Хлоя» Равеля, а також Шоста симфонія Малера. Також сольна каденція Мейєрбера з опери «Гугеноти», «Концерт для лівої руки» М.Равеля, «Симфонічні метаморфози» П. Гіндемита та Скрипковий концерт А.Берга.

Читання ключів і транспонування також є важливими аспектів, які мають усвідомлювати всі бас-кларнетисти, оскільки значна частина репертуару написана для бас-кларнета in A або в басовому ключі.

Партії для бас-кларнета нотуються трьома різними способами. Про це розповідає Едвард Паланкер: «Існує три способи нотування бас-кларнета: французький, німецький та їх поєднання, що є плутаниною і неправильним. Французький, використовується тільки в скрипковому ключі, є найпростішим, тому що читається так само, як і партія кларнета, а звучить на октаву нижче. Німецький спосіб нотується в басовому ключі, звучить в тій октаві, в якій він написаний. Тепер про плутанину. Коли композитори хочуть написати високі ноти в басовому ключі замість того, щоб писати багато допоміжних лінійок, пишуть в скрипковому ключі. Але оскільки мелодія написана так, як вона звучить, потрібно зіграти його на октаву вище, щоб звучало так, як нота, яка написана. Проблема в тому, що багато композиторів цього не розуміли і, пишучи в басовому ключі і переходячи до скрипкового вони хочуть, щоб ви грали, як написано, а не на октаву вище. Це може збити з пантелику» [79, с. 12-13].

Неможливо говорити про педагогіку бас-кларнета, не згадавши книгу Жана-Марка Вольти «Басовий кларнет» (1996). Вольта створив методичний посібник, який нагадує відомий посібник для кларнета Г. Клозе. Вольта є головним бас-

кларнетистом Французького національного оркестру з 1977 року. Концепції, викладені в книзі Вольти, ґрунтуються як на оркестровому виконанні, так і на традиційних техніках, що робить її доступною для тих, хто тільки починає грати на інструменті. Вольта детально описує техніку гри на бас-кларнеті і використовує яскраві метафори та образи, щоб додати сенсу сухому викладу технічного матеріалу. Хоча цей метод і корисний і цікавий, він має свої недоліки. По-перше, він дещо громіздкий для читання, оскільки в єдиному існуючому виданні кожен параграф перекладений французькою та англійською мовами. По-друге, апікатури та вправи Вольта є застарілими, оскільки вони стосуються бас-кларнета старих моделей [79, с. 2].

Книга Мартіна Арнольда «Басовий кларнет» (2003) заповнює деякі прогалини, що існують в методичному посібнику Вольта. Арнольд пропонує 151 практичні вправи, призначені для розвитку спритності великого пальця і мізинця, а також включає розширені гами, що нагадують вправи, включені в методику Карла Бермана для сопрано кларнета. Книга Арнольда — гід для покращення техніки, є також вправи які написані в басовому ключі, сприяючи розвитку безцінних навичок читання в іншому ключі. За умови регулярних занять, вправи в цьому посібнику та гамми можуть дати бас-кларнетисту плавність техніки, необхідну для професійної кар'єри. Одним з небагатьох недоліків цього посібника є те, що в ньому використовуються лише дві нижні октави бас-кларнета, рідко піднімаючись вище третьої. Навіть найдавніші зразки басового кларнетового письма піднімаються у високі регістри. Справжній недолік цієї книги, полягає у відсутності музичних прикладів або етюдів. Початківцям бас-кларнетистам не надається ніякої допомоги в питаннях музичного фразування, артикуляції, контрастних стилістичних характеристик або навіть загального репертуару. Ця книга хоч і корисна, але має суто утилітарне значення [79].

Іншим часто цитованим посібником з сучасної техніки гри для бас-кларнетистів є книга Майкла Річардса «Бас-кларнет ХХІ століття». Написана в 1995 році як продовження його попереднього видання «Кларнет ХХІ століття», ця

корисна книга містить розширену аплікатуру для бас-кларнета, в тому числі чвертьтонові гами, і аплікатуру тремоло. Хоча за обсягом вона менша за посібник Бока, «Бас-кларнет ХХІ століття» Річардса представляє цінність для виконавців сучасної музики [79].

Було б упущенням не згадати книгу «Бас-кларнет: Особиста історія» Гаррі Спарнаая. Автор починає свою книгу з детального вступу до бас-кларнета та його історії. Він пояснює складні та різноманітні нотні системи, які бас-кларнетисти-початківці часто мають труднощі з розшифровкою, і містить корисну таблицю аплікатури для альтіссімо. Спарнаай надає ще один посібник з розширених технік і завершує свою книгу списком бас-кларнетистів і композиторів музики для бас-кларнета. Хоча книга Спарнаая є цінною за своєю суттю, вона, як правило, використовується в індивідуальному порядку для тих, хто бажає грати сольні п'єси для бас-кларнета в стилі «нової музики». На жаль, багато творів, перелічених і пояснених у цій книзі, більше не виконуються.

Ці методичні посібники є чудовими ресурсами для бас-кларнетистів-початківців. Існують і менш традиційні ресурси, які є не менш цінними, і використовуються набагато частіше молодим поколінням учнів. Майкл Лоуенстерн має велику кількість педагогічної інформації, доступної на його веб-сайті [56]. Він веде блог на педагогічну тематику із записами відеороликів на YouTube під назвою «Так ви хочете бути бас-кларнетистом» [56]; а також легкодоступний форум, на якому будь-хто в світі може задати питання про техніку гри на бас-кларнеті або обладнання та отримати відповідь за лічені хвилини. Однак цей форум має певні обмеження. Цей педагогічний стиль з добрими намірами не обов'язково працює ефективно для всіх. Невимушений стиль імітаційного викладання Лоуенстерна іноді важко зрозуміти через відео-уроки, тому що в них немає особливо детальних інструкцій. Щодо збірників для бас-кларнета, то є два з них, які мають суттєву цінність. Серія Майкла Драпкіна в трьох томах під назвою «Симфонічний репертуар для бас-кларнета» є необхідним для будь-якого бас-кларнетиста, який шукає роботу в оркестрі. Драпкін зібрав

стандартні сольні пасажі та пасажі tutti, які найчастіше запитуються на оркестрових прослуховуваннях. Хоча це чудовий ресурс, він не містить жодних педагогічних пояснень чи виконавських порад. Ще одна незамінна книга оркестрових труднощів для бас-кларнета — це добірка уривків з творів Вагнера під назвою «Оркестрові уривки з опер і концертних творів для кларнета і бас-кларнета» під редакцією Фредеріка Хінце. Як і в роботі Драпкіна, в цій книзі немає виконавських порад. Кожна з цих книг басових уривків складається виключно з оркестрової труднощів; немає жодних посилань на репертуар духових оркестрів.

Наразі існує лише п'ять дисертаційних робіт, присвячених переважно бас-кларнету. У 1990 році дисертація Томаса Абера «Історія бас-кларнета як оркестрового та сольного інструмента в XIX і на початку XX століть» започаткувала академічний діалог на користь бас-кларнета як самостійного сольного інструмента; цей ресурс містить велику бібліографію творів, в яких задіяний бас-кларнет. «Камерна музика з бас-кларнета» (2000) Даніеля Папроцького — це анотована бібліографія камерної літератури для бас-кларнета. Дві наступні дисертації — це посібники з виконання окремих сольних творів: Дисертація Джона Леопольда 2009 року «The Interloping Beguiler: Для бас-кларнета з оркестром» та Дисертація Міракла 2012 року «Три нові твори для бас-кларнета: Посібник із запису та виконавської практики».

Таким чином, існує декілька цінних ресурсів для бас-кларнетистів: технічні посібники, збірники оркестрових партій для бас-кларнета та дисертації, що стосуються виконавської практики для вибраних музичних творів. Однак у методичних посібниках відсутні аспекти виховання музичності, в оркестрових збірниках бракує виконавських порад і навіть деталей історичного контексту, а про репертуар духових оркестрів взагалі нічого не йдеться. Існує потреба у посібнику, який забезпечить те, чого бракує цим ресурсам.

*Школа гри на бас-кларнеті в Україні*

В Україні немає школи для бас-кларнета і попит ще не такий великий, як в Європі. Окрім цього, як в країнах Європи та США, так і в Україні, знадобилось півстоліття, щоб довести спроможність бас-кларнета займати позицію сольного інструмента із високим технічно-виразним потенціалом. Причину такої «недовіри» до інструмента, на наш погляд, можна знайти в особливості його історичного шляху. В. Апатський [2] відмічає, що «піковий» період виконавства на духових інструментах був у кінці XVIII – початку XIX століть. Окрім зростання їх ролі в оркестрі, збільшувалася їх популярність як ансамблевих та солюючих інструментів. Але вже з другої половини XIX століття відбувається спад активності духових інструментів в якості солюючих через витіснення їх багатоголосним інструментом фортепіано. Це було обумовлено художньо-естетичними тенденціями періоду романтизму. Духові інструменти продовжували активний розвиток в оркестрі; при цьому з'явилися нові інструменти — саксофон, сузафон, корнет-а-пістон, а також було вдосконалено бас-кларнет [2, с. 107]. Саме через виникнення в період спаду сольної активності духових інструментів, функціонування бас-кларнета починалося з оркестрової царини. Слід звернути увагу, що звичайний кларнет періоду романтизму, за висловом З. Буркацького, «зберігав <...> зв'язок з оркестровою установкою класицизму, з його характерною вольовою виразністю» [7, с. 142].

Через відсутність інструментів та викладачів, які спеціалізуються на бас-кларнеті, в Україні майже немає виконавців. На даний момент в нас немає майже літератури та нот у вільному доступі, практики в ансамблях та оркестрах і мало хто практикує сольну гру.

### ***1.3. Становлення семантичного амплуа бас-кларнета***

Протягом еволюційного процесу виконавської практики на бас-кларнеті мало місце розширення спектру його семантичних амплуа. Це пов'язано з більш частим залученням бас-кларнета в оркестровій практиці з в творах багатьох

композиторів, які відчували виразний потенціал бас-кларнета та намагались відтворити більше характерів персонажів в художніх творах, а також різноманітних станів та відчуттів. Семантичне амплуа може бути пов'язане з зображенням певної атмосфери, похмурої, або, навпаки святкової, танцювальної. Наприклад, Верді використовував бас-кларнет частіше за все в третіх актах опер, у найбільш трагічних сценах, коли безвихідна та драматична ситуація. Або в «Аїді» — початок 4-го акту. У Вагнера бас-кларнет втілює образ темних сфер, так званий хаотичний образ. Деякі композитори використовували героїчне амплуа бас-кларнета, деякі просто використовували тембр інструмента для декоративних цілей колористичної розмальовки у партитурі. Також усталена роль бас-кларнета, як і всіх інструментів басової групи — підсилення звукового шару, ущільнення фактури шляхом застосування «педальних» витриманих звуків, чи дублювання партій інструментів струнної басової групи, Дж. Пучіні опера «Турандот». Г. Берліоз перший з романтиків, який використав бас-кларнет. За допомогою низьких нот та густого тембру внизу він заповнює всю фактуру кларнетової групи, вона звучить повно, якби завершено. В основному композитори використовують бас-кларнет для образу драматичних, трагічних героїв або злих сил. Р. Штраус один з перших хто використав бас-кларнет, як образ комічного героя. Також у ФЛіст, Дж.Гершвіна бас-кларнет відіграє більш святкові, фанфарні, динамічні ролі. Тривалий час басові інструменти виконували функцію акомпанементу, в XIX столітті їм почали доручати сольні фрагменти, і лише тільки в наприкінці XIX — початку XX століття для них стали писати виразні та складні оркестрові соло та віртуозні сольні твори. В XX столітті виникла тенденція трактування бас-кларнета як рівноправного віртуозного інструмента.

Одними з відомих солістів XX-XXI століття є Ерік Долфі, Гаррі Спарнаай, Майкл Ловенштерн, Анрі Бок, Лорі Фрідман. Е. Долфі вийшов за рамки технічних здібностей бас-кларнета на той час, розширив робочий діапазон та почав використовувати різні технічні прийоми. Саме він розкрив потенціал інструменту та тим самим вплинув на Гаррі Спарнааая та Анрі Бока. А ті в свою чергу вже проявляли інструмент і різних ансамблях та сольо. Майкл Ловештерн відомий у

XXI як соліст та викладач. Він один з перших хто почав грати твори які написані для більш технічного кларнета на бас-кларнеті. Найвідоміший його виступ це Л. Бассі «Фантазія на тему Ріголетто» для кларнета з оркестром, який він виконав на бас-кларнеті. Також дає практичні поради на своєму ютуб каналі, що дає можливість навчатись з любої точки планети. Лорі Фрідман відома бас-кларнетистка своїми імпровізаційними новаторствами та шоу які вона робить. Це не класичний концерт чи твір з всіма технічними можливостями інструменту. Це провокаційні виступи з зовсім не традиційними техніками бас-кларнета. Записи цих виконавців є у вільному доступі в інтернеті, тому можемо робити висновки з рівня гри та як змінювався з роками тембр бас-кларнета, як розширились його технічні можливостями, що нового кожен виконавець втілював. Себастьян Тоццола аргентинський молодий бас-кларнетист, відомий своїм виконанням сюїт для віолончелі Й.С.Баха та «Танго-етюдами» для флейти на бас-кларнеті. В Україні відомий бас-кларнетист Артем Шестовський. Також часто виконує твори, які написані для кларнета на бас-кларнеті. Багато виконує сучасних творів кінця XX початку XXI століття, учасник кларнетових квартетів та змішаних ансамблів.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Бас- кларнет був винайдений приблизно у середині XVIII століття. З різних статей та підручників відомо, що попередньо до бас-кларнета був бас-шалюмо, а потім інструмент зазнав різних експериментів та був різним за будовою, формою та відповідно різний за тембром. Перші винаходи бас-кларнета приписують

Геліосу Лотту та Генріху Гренсеру. Відомо, що перший бас-кларнет був з трьома клапанами. З огляду на бас-кларнет XIX століття, можна зробити висновок, що перші спроби побудови були невдалими, завдавали багато інтонаційних проблем і діапазон був зовсім маленький. Багато майстрів такі як, Д. Лізьо, Д. Сомм'єра, Н. Папаліні, Г. Стрейтвольф, І. Дакостою та О. Буффе зробили величезний вклад у історію створення бас-кларнета. Через їх постійні пошуки, інтерес та вдосконалення інструменту, він існує і набуває все більш і більше популярності зараз. Але найбільший переворот зробив А. Сакс. Саме його інструменти почав використовувати Г. Берліоз у своїх симфоніях, операх і тим самим надаючи вагомій ролі інструменту в оркестрі. Також після А. Сакса, Буффе вніс корективи в систему клапанів завдяки чому стало простіше грати технічно та виконувати різні прийоми.

Через свої розміри може здатись, що бас-кларнет може виконувати тільки подвоєння басу в tutti, розширити звучання кларнетової групи і грати незначні соло. Але завдяки виконавцям та композиторам, яких зацікавив інструмент, можемо зробити висновок, що бас-кларнет це не просто різновид кларнета, а самостійний інструмент. Його унікальний тембр зачаровував багатьох композиторів. Використовували бас-кларнет в трагічних творах, наприклад в операх Дж. Верді, Дж. Пучіні, як образ злих сил був викоростаний у операх Р. Вагнера, як комічний образ у Р. Штрауса. Бас-кларнет в симфонічному оркестрі також виконує роль як підсилення кларнетової або басової групи, в поєднанні з різними інструментами симфонічного оркестру додає своїм унікальним тембром в різних регістрах нові фарби.

В XX та XXI столітті бас-кларнет досяг статусу повноправного учасника оркестру, має різноманітні амплуа, здатен відтворити соло як кантиленного, так і віртуозно-технічного характеру; може виконувати функцію акомпанементу, педальні звуки, чи остінатний ритм, а може вести контрапунктичні лінії. Отже, можна говорити про універсалізацію бас-кларнета.

Як сольний інструмент бас-кларнет має безліч можливостей: слеп, мультифоніки, фрулято, глісандо, вібрато. Те що бас-кларнет може бути технічним,

з широким діапазоном та на ньому можна виконувати різні технічні прийоми, виявилось завдяки пошукам таких відомих солістів та композиторів як, Ерік Долфі, Гаррі Спарнаай, Майкл Ловерштерн, Анрі Бок та багато інших. Саме вони показали композиторам та публіці, що це не тільки оркестровий та ансамблевий інструмент. І вже в середині ХХ на початку ХХІ століття композитори почали частіше писати твори саме для сольного виконання.

Досить недавній і стійкий сплеск популярності бас-кларнета як оркестрового, так і сольного інструмента, зумовлює необхідність новітньої інвентаризації популярних методик навчання, репертуару, педагогічних концепцій та принципів базового обслуговування. Бас-кларнет вимагає іншого набору навичок, ніж кларнет, і цей факт часто не береться до уваги, коли виконавці та педагоги вперше звертаються до бас-кларнета. Тому поява методичних книг з'явилась наприкінці ХІХ ст. Хоча методика А. П. Сент-Марі застаріла для наших днів, але це дає можливість бачити, що вже тоді цікавились і хотіли вдосконалити навчання на бас-кларнеті. Далі такі композитори, як Х. Воксмана, В. Радса, Й. Горака, А. Бок, Г. Спарнаай, М. Арнольд все більш розширювали методику додаючи нові методики розширення діапазону та розвитку техніки та заповнюючи прогалини попередників.

## РОЗДІЛ 2

### БАС-КЛАРНЕТ В РІЗНИХ АМПЛУА

#### ***2.1 Бас-кларнет та його роль в оркестрі. Екскурс (історія становлення семантичного амплуа бас-кларнета в оркестрі).***

Бас-кларнети спочатку були розроблені для заміни фаготів у духовому оркестрі, але до 1830-х років стала постійною частиною оперного оркестру. Особливий унікальний тембр нижнього регістру часто асоціювався з сумними, похмурими сценами. Найдавніша опера, де використовувався бас-кларнет, це опера

Саверіо Меркаданте<sup>1</sup> «Емма д'Антіохійська», прем'єра якої відбулася у Венеції в 1834 році. Хоча бас-кларнет використовується в першому та третьому актах, найбільш вимогливе соло в опері «Емма д'Антіохійська» відкриває другий акт. (Приклад №3) Більш значущим є соло бас-кларнета в опері Дж. Мейєрбера<sup>2</sup> «Гугеноти» 1836 року. Соло на бас-кларнеті в «Гугенотах» зустрічається в акті V під час похмурої сцени весілля між Раулем і Валентином перед їх неминучою смертю. Сцена починається з каденції для бас-кларнета, що охоплює майже весь діапазон інструменту (Приклад 4). Опера «Гугеноти» мала значну популярність в ті часи та вплинула на багатьох композиторів і, як наслідок, бас-кларнет почав часто асоціюватися із урочистістю. Це соло вплинуло на таких композиторів, як Р. Вагнер і Г. Берліоз [66, с. 47]. Слід зазначити, що партії для бас-кларнета С. Меркаданте і Дж. Мейєрбера відрізнялися складністю та підкреслювали саме індивідуальні особливості інструмента — темброві й технічно-виражальні.

Гектор Берліоз був з перших французьких композиторів епохи романтизму, який ввів бас-кларнет у своїх великих творах: «Велика симфонія», опера «Труани». Г. Берліоз звертає особливу увагу на низький регістр бас-кларнета і використовує його щоб додати глибини до звучання групи кларнетів. У Берліоза використання бас-кларнета суттєво відрізнялося від використання Мейєрбера тим, що Берліоз не використовував інструмент виключно як обов'язково сольний інструмент, композитор розширював виражальні можливості дерев'яних духових інструментів [52].

Під впливом Мейєрбера Р. Вагнер вперше використовує бас-кларнет у своїй опері «Тангейзер» (1845 р). Хоча бас-кларнет використовується лише в першій сцені третьої дії, він відіграє важливу роль під час молитви Єлизавети. Вагнер показав, що бас-кларнет має здатність м'яко грати і плавно переходити з регістра в регістр. «Лоенгрін» — перша опера, де Р. Вагнер використовує бас-кларнет як стандартний інструмент, що використовується у групі дерев'яних духових. Бас

---

<sup>1</sup> Саверіо Меркаданте — італійський композитор (1795-1870)

<sup>2</sup> Джакомо Мейєрбер — німецький та французький композитор (1791-1864)

кларнет у цій опері більш пов'язаний зі злом, але зазвичай в поєднанні з іншими духовими інструментами, такими як валторна, інструмент отримує унікальний тембр. Ще одним важливим твором в плані демонстрації різноманітних функцій бас-кларнета в оркестрі є опера «Трістан та Ізольда», створена у 1857-1859 роках, де бас-кларнет використовується як голос в ансамблі з іншими духовими інструментами, так і має визначні соло. Вагнер вперше з композиторів використав темне, похмуре тембральне забарвлення інструменту, зокрема в низькому регістрі, щоб відобразити смуток і меланхолію. Композитор зробив інструмент постійним членом оперного оркестру [58].

Густав Малер, Ріхард Штраус використовують бас-кларнет як невід'ємну частину групи дерев'яних духових інструментів, їх приваблює інструмент із унікальним тембром, широким динамічним діапазоном та технічними характеристиками. Г. Малер долучав бас-кларнет до всіх своїх симфоній. У перших 5 симфоніях Г. Малер пише партії в терцію з кларнетом, або подвоює голоси у групі дерев'яних духових. Але починаючи з симфонії № 6 Г. Малер пише соло для бас-кларнета. (Приклад 5) Зазвичай композитор поєднує бас-кларнет з іншими духовими, такими як фагот, валторна. В тонкій музичній тканині бас-кларнет підкреслює динамічний діапазон, (особливо у динаміці *p* та *pp*) і темний тембр, додаючи особливу фарбу у групі дерев'яних духових інструментів. Подібне сполучення тембрів цінував також П. Гіндеміт, про що свідчить його успішний твір — Септет для флейти, гобоя, кларнета, бас-кларнета, фагота та валторни [48, с. 253].

Ріхард Штраус вніс певні зміни до трактування семантичного амплуа бас-кларнета. Цікавими в цьому плані є симфонічні поеми «Веселі пустощі Тіля Ейленшпігеля» (1895) і «Дон Кіхот» (1898). Композитор асоціював бас-кларнет з легкими мелодіями, а не з темами розпачу та меланхолії, як це робили ранішні композитори. Зокрема в «Дон Кіхоті» бас-кларнет представляє комічного друга Санчо Панса. Соло є технічно вимогливим з широкими інтервальними стрибками та розширеними межами діапазону інструменту до ре третьої октави; (Див.

Приклад №6) проте роль Санчо зображена не лише за допомогою бас-кларнета, але й за допомогою альту і туби. Туба зазвичай грає в унісон з бас-кларнетом [19].

У той час як МеркадANTE, Мейербер і Вагнер усвідомили значний виражальний потенціал бас-кларнета, розкрили його технічні та темброві особливості та залучили інструмент на постійній основі до оркестру, а Г. Малер, Р. Штраус, розширили репертуар та семантичне амплуа, інші композитори також визнали чіткий характер і глибину тембру, який може дати бас-кларнет.

Джузеппе Верді використав інструмент вперше у своїй опері «Ернані» (1843) і особливо виразну роль надав бас-кларнету в опері «Аїда» (1871) (Приклад №7). В опері «Отелло» бас-кларнет виступає в одному із своїх перших амплуа — зображає урочистість (кінець другого акту).

Інші твори, які мають важливі партії для бас-кларнета — це «Учень Чародія» Поля Дюка (1897), «Violinkonzert» Албана Берга (1936), «Симфонічні метаморфози» Пауля Гіндеміта (1943), та «Дафніс і Хлоя» Моріса Равеля (1909-1911).

Звучанням бас-кларнета також цікавилися композитори із джазовим стилістичним мисленням. Джордж Гершвін написав визначні партії для бас-кларнета в творах «Рапсодія в стилі блюз» (1925) і «Американець у Парижі» (1928), а Леонард Бернстайн звертається до тембру бас-кларнета у «Симфонічних танцях» із мюзіклу «Вестсайдська історія» (1960).

#### *Бас-кларнет in A*

Збереглося шість басет-кларнетів 18 століття в строї А; можна припустити, що вони грали в дуетах або тріо, а також з іншими духовими інструментами, такими як кларнети *D'amore*, басет-горни, фаготи або валторни. Кларнети *D'amore*, що передували басет-кларнетам, були вперше виготовлені близько 1740 року, а басет-горни — близько 1760 року. Ранні басет-кларнети мають дві форми: 1) форма басет-горна з вигнутим або кутовим корпусом; 2) форма альт-кларнета з вигнутим латунним мундштуком, прямим корпусом і дерев'яним розтрубом.

Бас-кларнет в строї in A був введений Р. Вагнером в опері «Лоенгрін» в 1848 році. Цікаво що стрій бас-кларнета змінювався з А на В протягом всієї опери.

(Приклад №8).

На відміну від басових інструментів в строї in C та in B, невідомо, що він має історію в духових оркестрах. Протягом наступного століття його використовували понад двадцять інших композиторів у понад шістдесяти творах [30]. Останніми творами, в яких використовується бас-кларнет в строї in A, є Сонатина для Базера Р. Штрауса (1942 р.) та «Турангаліла-симфонія» О. Мессіана (1948 р., переглянута в 1990 р.), а також «Соната для кларнета та бас-кларнета» Гюнтера Шулера (1949 р.). Інструмент майже зник з оркестрового використання, й у світі залишилося мало його екземплярів. Зараз його часто називають застарілим.

Існує декілька причин використання композиторами бас-кларнета в строї in A. По-перше, бас-кларнет in A використовували з метою уникання труднощів, пов'язаних із виконанням тональностей із великою кількістю дієзів (якщо тональність має більше ніж 4 дієзи). По-друге, композитори використовували інструмент в цьому строї для видобуття більш низьких нот, ніж передбачає кларнет in B. По-третє, акустичні характеристики бас-кларнета in A дозволяють досягти більш виразного колористичного ефекту завдяки густому насиченому тембру із великою кількістю низьких обертонів. Також кларнети in C, in A та in B дуже відрізняються за характером звучання, і це необхідно враховувати в композиції. Жоден посібник з інструментознавства та оркестровки не акцентує уваги на відмінності тембру. В усіх посібниках про бас-кларнет вказано: «Пишіть так, як ви пишете для звичайного кларнета, але на октаву нижче, і пам'ятайте, що бас-кларнет не такий віртуозний» [30, с. 7].

Є підстави вважати, що композитори усвідомлювали який має бути тембр у творі. Берліоз зауважує: «як правило, виконавці повинні використовувати лише інструменти, які зазначені композитором. Оскільки кожен з цих інструментів мають свій особливий характер та тембр, тому композитор віддає перевагу одному або іншому інструмент заради певного тембру, а не з простої примхи» [30, с. 7].

Більшість композиторів використовували бас-кларнет в строї in B, це вважалося за стандарт. Було знайдено лише один твір (А.Берга), для якого потрібен бас in A. У XIX та на початку XX століть вибирати між цими двома

кларнетами було абсолютною нормою. Цю традицію продовжили багато композиторів у ХХ столітті. Його часто використовували для написання більш низьких нот. Цікаво, що у Франції, Росії та Великій Британії використання басу in A зберігалось довше (Франція — М.Равель, О.Мессіан, Росія — С.Рахманінов, Ірландія — А. Бакс), ніж у Німеччині, де він був створений.

У соло в опері «Трістан та Ізольда» в акті II, сцені 3, Вагнер обрав саме бас-кларнет in A, а не in B. Інструмент саме в цьому строї було обрано через його звучання. Композитор використовував бас-кларнет in A в опері «Лоенгрін», до створення опер Трістан та Ізольда та Валькірії (див. Приклад №9).

Ференц Ліст використав бас in A в симфонії «Данте». Хронологічно цей твір є наступним після «Валькірій», де Р. Вагнер використовував бас-кларнет in A. Композитор в цьому творі використовує два кларнети сопрано in B і бас-кларнет in A. Це соло займає значне місце в оркестровому репертуарі бас-кларнета.

А. Дворжак використав бас-кларнет у цьому строї в своїх пізніх симфонічних поемах «Polednice» за баладою К.Я. Ербена (1896). Інструмент не використовується протягом майже всього твору. Лише наприкінці бас-кларнет in A грає сольний пасаж з валторною, у скорботній коді, після епізоду вбивства дитини злим духом. Найнижча нота в даному фрагменті — це ля, і вона могла б бути написана для бас-кларнета in B. Партія бас-кларнета триває усього 17 тактів, в тональності фа мажор, але це зручна тональність саме для бас-кларнета in A, як в плані аплікатури, так і за звуковими характеристиками. Також інструмент здатен відтворити необхідну плавність із м'якими переходами від звуку до звуку, темброве забарвлення; це було б дуже важко досягти на інструменті in B, адже тоді мала б використовуватись тональність Мі мажор, що є не зовсім зручною для створення плавних пасажів, особливо на бас-кларнеті.

Густав Малер робить складний вибір у своїй оркестровці групи кларнетів. У симфонії № 4 (1892) композитор використовує бас-кларнети in B та in A. Іноді Г. Малер одночасно використовує кларнети in C, in Es, in B, що свідчить про те, що він обирав ретельно тембри для симфонічних творів. Адже всі ці кларнети мають особливий тембр [30, с. 8].

Ріхард Штраус був вибагливим у виборі кларнетів; наприклад в опері «*Кавалер троянди*» (1910), три кларнетисти змінювали інструменти in E<sub>♭</sub>, D, C, B, A, бассетгорн та бас-кларнет in B та in A. В своїх посібниках інструментовки він писав, що абсолютно неприпустимо замінювати кларнет in A та in B на інструмент in C. [30, с. 8] Наприкінці свого життя Р. Штраус написав Сонатину для духових інструментів. В даному творі використовуються бас-кларнети in A та in B. Р. Штраус, очевидно, не враховував, які труднощі можуть спіткати виконавців-кларнетистів через такі часті зміни інструментів.

У *Сюїті* (1921) Бели Бартока, використовує бас-кларнет in A, це одне з видатних соло *andante* без супроводу оркестру в третій частині. Соло написано в до мажорі, що є більш складним для виконання, у порівнянні із бас-кларнетом in B. Враховуючи певні технічні моменти, можна припустити, що це був свідомий вибір композитора [30, с. 9].

Гюнтер Шулер у своїй сонаті (1949) для дуету кларнетів використав також кларнет in A. В одному з своїх інтерв'ю, композитор сказав, що під час написання твору він вважав бас in A цілком розумним вибором, оскільки він часто чув його в групі кларнетів в Метрополітен-опера, в якій він грав на валторні. [30, с. 9] Він справді думав, що є якась різниця у звучанні, але в його творчості тембри не були ключовою ідеєю. На теперешній час навіть самі кращі оркестри світу не використовують бас-кларнет in A, також фабрики майже не випускають цих інструментів. На питання, чи можна вважати правильною таку заміну інструментів — ми не можемо дати точну відповідь, адже це зазвичай вирішує диригент. Але варто зауважити, що звукові показники (тембр, динаміка тощо) бас-кларнета in A суттєво відрізняються від бас-кларнета in B. Такий самий принцип діє і стосовно кларнетів сопрано. Фактично партії, які написані для бас-кларнета in A зазвичай легші й зручніші для виконання, ніж на бас-кларнеті in B, оскільки вони зазвичай написані в більш зручнішій тональності.

Варто зазначити про бас-кларнет у Дж. Пуччіні. У Пуччіні бас-кларнет застосовується не фрагментарно, а протягом всього твору. Тож, можна вважати, що в XX столітті композитори вважали бас-кларнет інструмент не лише в певних

епізодах для вирішення конкретних творчих завдань, але й вплетати його тембр в партитуру цілого твору.

### ***Бас-кларнет в українському музикуванні***

Українські композитори також використовували бас-кларнет у своїх творах. Оскільки композитори вивчали музику і європейських композиторів, тому це також вплинуло на них. Наприклад у своїй опері «Тарас Бульба» використовувався бас-кларнет, опера написана Миколою Лисенком. Також К. Шимановський у своїй 2 та 3 симфонії використовував бас-кларнет. Л. Колодуб та М. Леонтович у своїх операх використовували бас-кларнет. Всі зазначені вище композитори використовували інструмент більше для підсилення групи кларнетової та басової лінії. Але є ще один композитор, який використав бас-кларнет у різних амплуа у своїх симфоніях та симфонічних поемах – це Б. Лятошинський. Яскравий приклад видатного соло для бас-кларнета у 3 симфонії. Інструменту доручено багато різних соло в різних частинах. Ліричне соло присутнє у II частині, яке написане майже на весь діапазон інструменту. Композитор спочатку доручив соло кларнету, а потім перехоплює бас-кларнет в тій самій теситурі, що для виконавця додає складнощів, адже задум композитора полягав в тому, щоб це велике соло забезпечувало єдиний непомітний зв'язок між інструментами (Приклад 10).

### ***Бас-кларнет у духовому оркестрі***

«La Fiesta Mexicana» Оуена Ріда містить одне з найбільш знакових соло для бас-кларнета в літературі для духових оркестрів. Цей твір був написаний у 1954 році, після того, як композитор перебував у Мексиці і був натхненний звуками місцевої культури. «La Fiesta Mexicana» є програмним твором. Перша частина «Прелюдія і Танець ацтеків» починається з хору церковних дзвонів, що сповіщають про початок релігійного свята. Коли дзвони стихають, соло бас-кларнета починається похмурим, первісним звучанням, що нагадує про часи, коли католицизм ще не був поширений у цьому регіоні [49] (див. Приклад № 11). Це складне соло, на кларнеті це набагато легше виконати, ніж на бас-кларнеті. Для

бас-кларнета необхідна більший обсяг дихання, тому що повітря повинне проходити набагато більшу відстань вниз по більшому інструменту.

«Lincolnshire Posy» Персі Грейнджера твір заснований на народних піснях Лінкольнширу, які Грейнджер записав і занотував сам під час подорожі по англійській сільській місцевості. Третя частина «Браконьєри парку Рафффорд» («Браконьєрська пісня») заснована на народній пісні, яка розповідає криваву історію про банду браконьєрів, що потрапила у засідку до невеликої групи місцевих єгерів. Історія закінчується смертю одного нещасного. Вступне соло цієї частини є складним для виконання, оскільки написані для 4 інструментів на відстані трьох октав одна від одної. Є дві версії вступу версія А призначена для соло флюгельгорна з пікколо, сольним кларнетом, мі-бемоль кларнетом і бас-кларнетом, а версія Б — для соло сопрано саксофона з пікколо, гобоєм, альт-кларнетом і фаготом. Зараз альт-кларнети втратили свою популярність в оркестровому світі з часів Грейнджера, а справні інструменти часто складно знайти. Тому загальною виконавською практикою «Браконьєрів Руфффорд Парку» є гра версії В з басовим кларнетом, який виконує партію альт-кларнета. (Приклад №12) [76].

Також є визначні соло у творах Френка Тічелі «Blue Shades», у Першій симфонії для оркестру Вільяма Болкома, (Приклад №13) та «Світла фантастика» Ендрю Ріндфляйш (Приклад №14).

### ***Бас-кларнет у джазі***

Більшість музикантів приписує популярність інструменту у джазі Еріку Долфі. Хоча інструмент використовувався у ранньому джазі Джеллі Ролла Мортон та Бенні Гудмена.

Руді Махалл, німецький імпровізатор, найбільш відомий завдяки своїй співпраці з піаністом Александром фон Шліппенбахом. Махалл трактує бас-кларнет частіше як саксофон. У своїх альбомах партії бас кларнет він пише на рівні з трубою та ритм-секцією, тобто він також виконує головні партії.

«Terra» Акілле Суччі — ще один альбом, де бас-кларнет виконує головну роль, в даному випадку разом з трубою або тромбоном. 13 оригінальних п'єс

альбому розділені на дві частини: вісім п'єс під заголовком «Terra» і п'ять у складі сьютти «Flatland». Суміш звуків — басовий кларнет, згармонізований з похмурими переливами тромбона чи туби та контрабас нерідко створює відчуття похоронної атмосфери.

Джейсон Стайн — новий учасник багатой чиказької сцени і ще один музикант, який грає виключно на бас-кларнеті. Його дискографія невелика: диски з Кеном Вандермарком, Кайлом Брукманом та Кіфом Джексоном, але «A Calculus of Loss» — амбітний лідерський дебют. Оскільки Стайн є композитором його підхід також полягає у використанні бас-кларнета як саксофона, використовуючи його універсальність. Це майже прототипний джазовий запис, який можна було б очікувати від чиказьких джазових ансамблів; це означає вільну музику, яка є динамічною і водночас роздумливою.

«Simpratico» — це дует Ендрю Робсона та Пола Катлана, перший з яких є альт-саксофоністом, а другий грає на трьох інструментах Мі-бемольному кларнеті (дві композиції), тенор-саксофоні (чотири композиції) та бас-кларнеті (п'ять композицій). Пара познайомилася у складі двох різних австралійських ансамблів — сакс-квартету та світового джазового колективу, а потім вирішила втілити свої інновації та багатий досвід у повністю імпровізоване музичну дію. 11 п'єс на 50-хвилинному альбомі є досить жвавими. Імпровізації за участю альту і бас-кларнета, можливо, найбільш вдалі, оскільки вони передбачають найширшу розбіжність тембрів.

Французький гурт «Le Trio de Clarinettes» — Арман Ангстер, Сільвен Кассап, Жан-Марк Фольц — демонструють, що бруклінські The Clarinets або тріо кларнетів Гебхарда Ульмана — не єдині імпровізаційні колективи, які працюють у цьому складному форматі. Всі учасники створюють матеріал з різними виконавцями та інструментами (від малого до контрабасового кларнета), яким надаються сольні партії.

Едмунд Уеллс найамбітніший бас-кларнетист. Бас-кларнет відомий своїм особливим звучанням, а також чотириоктавним діапазоном; Едмунд Уеллс майстерно демонструє і те, і інше у кларнетовому квартеті. «Це 12 окремих

композицій, які по черзі бувають тривожними, маніакальними, ритуальними або несамовитими. Концепція гурту полягає в тому, що кожен гравець може виконувати різні функції в традиційному квартеті, включаючи ритмічну та мелодійну лінію, роблячи інші інструменти несуттєвими. Результатом є повністю реалізована музика, якій не бракує тонального розмаїття чи фактурної мінливості» [24].

Також бас-кларнет використовують у своїх мультфільмах та фільмах такі композитори як: Скот Бредлі (Том і Джері), Джон Уільямс, Патрік Дойл, Ніколас Хупер, Олександр Деспла (Гаррі Поттер), Ханс Ціммер (Гладіатор, Шерлок Холмс, Мадагаскару і т.д). Майже кожен композитор ХХІ століття який писав і пише музику до кінофільмів та мультфільм, використовує бас-кларнет як головний інструмент, довіряючи йому безліч сольних партій, які абсолютно різні по стилю, тембру, техніки. Можна зробити висновок, що це невід'ємний інструмент сучасного симфонічного, духового та джазового оркестру.

## ***2.2. Бас-кларнет в сфері ансамблевого музикування***

Бас-кларнет не є типовим учасником класичних камерних ансамблів, як кларнет. В основному інструмент задіяний в експериментальній музиці ХХ-ХХІ століть. Композиторів приваблює його тембр, особливо в поєднанні з різними нетиповими по тембру інструменти. Бас-кларнет використовують не тільки в поєднанні з духовими чи струнними інструментами, його ще додають в ансамблі з перкусією, голосом, акордеоном. Незважаючи на те що кларнет те зустрічається в такому поєднанні з інструментами, бас-кларнет звучить цікавіше в плані новаторства. Він має більше низьких частот та більше обертонів і це те, що шукали багато композиторів 100 років тому назад і зараз. Далі приведено приклади найпопулярніших та неординарних ансамблів ХХ століть.

*Арнольд Шенберг «Місячний П'єро»* — мелодрама, що складається з 21 поеми з однойменної збірки Альберта Жиро у німецькому перекладі О. Е. Гартлебена, написана для вокалу та інструментального ансамблю:

флейта, флейта-пікколо, кларнет, бас-кларнет, скрипка, альт, віолончель та фортепіано. Прем'єра твору була виконана у Берліні у 1912 році.

На момент свого створення «Місячний П'єро» був унікальним жанром, який об'єднав у собі ознаки ансамблевості. Ансамбль — то камерна група, то мініатюрний оркестр. Використовувався голос, що говорить, і п'ять виконавців у змінному інструментарії, тобто в різних комбінаціях: флейтист грає також на пікколо, кларнетист — на бас-кларнеті, а скрипаль — на альті; крім того, є піаніст і віолончеліст. У соло, дуетах, тріо, квартетах і квінтетах різного складу композитор створив космос звукових барв навколо голосу, що говорить. Зовсім нетипово для ансамблю, так це те, що більшість пісень навіть не включають повний ансамбль. Ансамбль Шенберга з різними варіаціями став звичним камерним ансамблем для композиторів 20 століття. Часто до нього додають перкусію для ще більшого колориту. Також це дає економічну вигоду: він забезпечує широку палітру для дослідження найдаальших тембральних можливостей з відносно невеликою кількістю музикантів.

Бас-кларнет з'являється у 5, 6, 8, 11, 13 піснях. Тільки у 5 пісні спочатку грає кларнет, а потім виконавець швидко змінює інструменти. (Приклад №15) Дуже часто бас-кларнет грає однаковий ритмічний малюнок з флейтою або віолончеллю. Цікаве поєднання тембрів виходить у поєднанні флейти та бас-кларнета, Це полярні інструменти в поєднанні дають більш менш меланхолічні та дещо космічні звуки. З віолончеллю тембри гарно поєднуються, це більше підсилює нижні частоти, що теж додає цікавості в звучанні [38].

*Леопольд Яначек (1854-1928)* чеський композитор написав сюїту «Молодість» для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни та бас-кларнета в липні 1924 року, коли йому виповнилось 70 років. Сюїта відображає молодість композитора, коли Яначек, як молодий хорист Кралова монастиря в Старому Брно (1865-1874) разом зі своїми друзями хористам робив всі можливі шалості та музичні жарти. Вся сюїта наповнена буйним, юним запалом в перемішку з мрійливо-меланхолічним характером, як в другій частині. Сюїта вперше була виконана на концерті 70-річчя Яначека в консерваторії в Брно 21 жовтня в 1924 року.

Бас-кларнет не відіграє в цьому ансамблі головну роль. В нього майже немає соло, тільки у 4 частині пару тактів. В основному він дублює партію фагота або валторни, а також виконує функцію педалі і підголосків. Також додає підсилення звучання басу в поєднанні з фаготом та додає новизну в тембрі в поєднанні з валторною. Цей ансамбль написаний не в стандартному складі дерев'яної духової групи. В основному в класичному секстеті солюють всі інструменти по черзі. В цьому ансамблі є два солюючих інструмента флейта та гобой, інколи підключається кларнет. А валторна, фагот і бас-кларнет відіграють роль акомпанементу.

*Волден Стенлі (1932-). Подвійна соната для кларнета і бас-кларнета.*

Стенлі Волден – американський композитор і кларнетист. Хоча слово «соната» фігурує в назві, структура сонати не зовсім відповідає опису стандартної сонати. Цей твір вимагає сучасних прийомів, таких як чвертьтони, глісандо та мультифоніки. На останній сторінці партитури Волден подає детальні виконавські вказівки, які допоможуть виконавцям успішно виконати твір. Перша частина містить багато нерегулярних хроматичних арпеджіо в тризвуках, а метр змінюється між 4/4, 3/4, 4/8, 2/4 і 3/8. Друга частина написана у формі рондо. Широкі стрибки в обох частинах, особливо в партії бас-кларнета, вимагають відмінного контролю амбушура і гарним володінням дихання. У цій частині також необхідна знати аплікатуру мультифонік та глісандо, а метр змінюється між 4/4, 9/8, 3/4, 2/4, 5/4, 3/8 та 6/8. Третя частина, як зазначив композитор у своїх виконавських вказівках, є сучасною джазовою п'єсою, яка вимагає легкого вібрато. Метр у цій частині варіюється між 4/4, 6/4, 5/4 і 3/2. У четвертій частині два інструменти звучать як "єдиний протяжний інструмент". Кларнети повинні завершувати фрази один одного так, ніби грає лише один інструмент. У цій частині не вказано метр, її слід трактувати як каденцію. П'ята частина містить багато нерегулярних хроматичних гам і арпеджіо, а також розділ 3/8 (кларнет) проти 4/8 (бас-кларнет). В цій сонаті бас-кларнет розкривається зі всіх технічних сторін, тому для виконання цього твору бас-кларнетист має володіти всіма новими прийомами гри на бас-кларнеті, технікою та диханням [81].

Якоб Дракман (1928-1996) — ще один американський композитор. Цікаво, що саме Дракман придумав фразу «новий романтизм», але відкидав її застосування до своєї творчості. Дракман визнає, що основний вплив на нього справили епохи бароко та класицизму, тож не дивно, що його роботи також тяжіють до досить суворої формальної структури. Архетипним прикладом є «*Come Round*», твір, що використовує традиційну тему та варіаційну форму. *Come Round* написаний для флейти/альт-флейти, кларнета/бас-кларнета, скрипки, віолончелі, ударних та фортепіано. Письмо Дракмана дуже ідіоматичне, але в той же час він експлуатує крайні регістри та спектральну звукову картину, яку надає це цікаве інструментальне поєднання. Відтінки світла і темряви досягаються завдяки регістровим і фактурним комбінаціям і контрастам, завдяки поєднанню логічного з непередбачуваним, традиційного з новаторським [40].

П. Гіндеміт (1895-1963) *Септет для флейти, гобоя, фагота, кларнета, бас-кларнета, труби та валторни (1848-1849)*. Гіндеміт створив свій Септет у 1948 році, під час візиту до Європи, який був здебільшого присвячений диригентським виступам в Англії, Німеччині та Італії.

Септет складається з п'яти частин, хоча він побудований таким чином, що здається єдиним цілим, розділеним на окремі частини. Основна тема септету — це п'єса «Марш старого Берна».

Перша частина, *Lebhaft* (Жвава), є енергійною та доброзичливою, написана в сонатній формі. Її головна тема, в якій беруть участь усі дерев'яні духові одночасно (але не мідні), настільки саркастична, що можна уявити, ніби вона супроводжує мультиплікаційний фільм. Наступне *Intermezzo: Sehr langsam, frei* (Дуже повільно, вільно) звучить імпровізаційно, а вказівка композитора грати його вільно ще більше наближає його до рапсодики. Третя частина складається з дев'яти варіацій на ліричну мелодію, кожна з яких має виразний ритмічний характер. Друге коротке *Intermezzo*, таке ж плавне, як і перше (знову *Sehr langsam*), веде до фіналу, в якому Гіндеміт поєднує наукову та популярну сторони своєї музичної особистості. Він пише його як «розумну фугу» — і справді, окремі частини є подвійною фугою, з двома темами, що звучать одночасно. Раптом труба

виривається на волю з грубою, чотиритактовою головною фразою п'єси, мелодія, яку потім підхоплюють і розвивають інші інструменти, і навіть сама перетворюється на маленьку фугету. Труба грає в розмірі 2/2, в той час як всі учасники ансамблю грають у розмірі 12/8. Гіндеміт використовував такий же прийом в останній частині своєї симфонії «Симфонія in B».

Септет не викликав особливого резонансу аж до чотирьох років після прем'єри, коли його включили до програми концерту камерного оркестру «Нові друзі музики» в нью-йоркській ратуші 7 грудня 1952 року. Нью-Йоркське коло музичних критиків назвало цей твір найкращим новим камерним твором 1952 року. Це був цікавий вибір, адже прем'єра твору вже відбулася чотирма роками раніше [48, с. 254].

Розглядаючи партитуру, помітно, що Гіндеміт писав для типового класичного квінтету дерев'яних духових з додаванням труби та бас-кларнета. (Приклад №16) Цей підтекст класичного інструментарію може бути безпосередньо пов'язаний з неокласицизмом Гіндеміта. Можна вважати, що додавання труби безпосередньо пов'язане з сольним виконанням трубою традиційного *Alter Berner Marsch* у п'ятій частині. Бас-кларнет, можливо, був доданий як нижній голос, щоб допомогти фаготу і надати йому іншого тонального забарвлення.

Під час аналізу партитури виявилось, що бас-кларнету не доручено великі соло, що не скажеш про кларнет, який грає постійно. В першій частині часто бас-кларнет грає в унісон або в октаву з кларнетом і флейтою. Під кінець першої частини грає соло. В технічному плані це соло не складне. В другій частині грає разом з фаготом. В третій частині як і всім учасникам ансамблю доручена своя мелодія, яка переплітається у варіативній формі. У четвертій та п'ятій частині в основному також грає з фаготом у різні інтервали, інколи доручена партія середнього голосу.

В цьому септеті бас-кларнет не відіграє головну роль, як наприклад у класичному кларнетовому квартеті. Інструмент добавлений в цей склад скоріше

через свій тембр у поєднанні з кларнетом, це посилює звучання, у поєднанні з фаготом також, але додає родзинки в звучанні.

*Гюнтер Шулер (1925-2015) — соната для кларнета та бас-кларнета (1949).* Г. Шулер – американський композитор, диригент, педагог, письменник, видавець і звукорежисер. Сонату для кларнета і бас-кларнета було завершено в 1949 році, а прем'єра відбулася 23 жовтня 1953 року в театрі Макміллана Колумбійського університету. За словами Шулера, композиційна техніка першої частини сонати нагадує Шенберга і Берга, а друга і третя частини — Пуленка і Гіндеміта.

Перша частина складається з двох тематичних розділів, з поверненням до першої теми наприкінці. У третій частині обидві партії потрібно грати на кларнетах in A. Басовий кларнет in A зараз рідко зустрічається, але оскільки Шулер не використовував найнижчу ноту на басовому кларнеті in A, то всю партію басового кларнета можна без проблем транспонувати в стрій in B. Наступні рецензії показують, що Соната для дуету кларнета і бас-кларнета чудово передає блиск обох кларнетів і є чудовим вибором для виконавських цілей: «Соната Шулера для кларнета і бас-кларнета ... це веселий маленький опус, блискуче написаний для цих інструментів...» [30, с. 9].

Ця соната чудово розкриває потенціал двох інструментів, тому що партії написані рівноцінно. В першій частині чудово розкривається тембр бас-кларнета, його густота. У другій частині бас-кларнет виконує більш функцію акомпанементу, всю частину грає один ритмічний малюнок у вигляді постійних восьмих і з різними інтервальними стрибками. Хоч у другій частині бас-кларнет не має мелодичної лінії, але в цьому і полягає складність тримати постійно ритм та виконувати постійні стрибки різних інтервалів. В третій частині бас-кларнет переплітається з партією кларнета, також задіяний майже весь робочий діапазон бас-кларнета.

#### *Бас-кларнет у кларнетовому квартеті*

Історично не відомо коли були написані перші твори для такого складу ансамблю та були зроблені перші аранжування для квартету. Але в наш час,

неможливо уявити квартет кларнетів без бас-кларнета. Саме він доповнює всю фактуру та квартет звучить більш густіше.

Наприклад відомий французький квартет «Quatuor Anches Hantees» грає різну музику. Вони мають два дуже вдалих альбоми: «Malinconia» (2020) та «Opera Sans Diva» (2021). Перший альбом квартет уявляє ніби Л. ван Бетховен та В. А. Моцарт мали доступ до сучасних кларнетів. Бас-кларнету доручили звісно грати партію віолончелі. Інший альбом складається з аранжування номерів з різних опер. Оскільки всю велику партитуру перекладали для 4 кларнетів, то бас-кларнету було доручено партії як віолончелі так і фагота. В цих аранжуваннях бас-кларнет і всі інші кларнетисти відіграють різні ролі, виконують як і відомі соло, так і виконують функцію контрапункту та басу. Також є альбом сучасної музики «Suite et Funk» (2015) — це поєднання невідредагованих транскрипцій та неопублікованих оригінальних композицій кінця 20-го та початку 21-го століття. Це ідеальний компроміс між французькою музичною традицією та американським фанком, геній старшого покоління — Дебюссі, Равеля — у поєднанні зі свіжим звучанням нової хвилі — Коннесона, Дюбюньона [62].

В оригінальних творах та аранжуваннях бас-кларнет відіграє таку ж роль як і кожен учасник квартету. Є задіяним весь діапазон, в творах розкрито його тембральні та технічні можливості.

Ще один популярний квартет нашого часу – «Vienna Clarinet Connection» — австрійський квартет який складається з двох кларнетів, басетгорна та бас-кларнета. Існують з кінця ХХ століття. Вони грають в основному джазові пісні або класику в джазовому аранжуванні. В їх виконанні можна почути інколи не властивий звук бас-кларнета, оскільки ансамбль грає більш в джазовій манері, тому відповідно і манера виконання у бас-кларнетиста більш джазова, звук не такий зібраний, як при грі класичних творів [77].

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Огляд низки примірників оркестрового та ансамблевого репертуару бас-кларнета від початку XIX століття до сучасності дозволив виявити наступне:

1. Бас-кларнет є важливим інструментом в *симфонічному* оркестрі, який відіграє різноманітні ролі в музичних композиціях. Його роль і значення в оркестрі еволюціонували протягом історії. На початку свого існування бас-кларнет був розроблений для заміни фаготу у духовому оркестрі. Але до 1830-х років інструмент став постійною частиною симфонічного оркестру.
2. Бас-кларнет є важливою частиною *духового* оркестру і виконує різноманітні ролі та функції. Ось декілька з них:

*Басова лінія:* Бас-кларнет забезпечує фундаментальну басову лінію в оркестровому звучанні. Він грає нижній реєстр, що додає глибину та тілесність до загального звуку оркестру.

*Гармонічна підтримка:* Бас-кларнет часто виконує аккордові та гармонічні партії, підтримуючи гармонічну структуру композицій. Він може грати акорди або додавати глибину до мелодій, створюючи повноцінне гармонічне звучання оркестру.

*Сольні партії:* Бас-кларнет також має можливість виконувати сольні партії, демонструючи свою музичну виразність та технічні можливості. Він може мати видатні соло в творах для духового оркестру, додаючи унікальний тембр та виразність до виконання.

*«Кольорові» можливості:* Бас-кларнет має характерний тембр, який може надати особливий колорит та настрій музиці. Він може виконувати м'які та виразні мелодійні лінії, а також додавати насиченість та глибину до оркестрового звучання.

*Басова підтримка ритму:* Бас-кларнет відіграє важливу роль у підтримці ритму і структури композицій. Він може грати басові лінії, які акцентують ритмічний пульс та співвідношення в оркестровій музиці.

Загалом, бас-кларнет є незамінним елементом духового оркестру, який додає глибину, гармонію, кольоровість та технічну складність до оркестрового звучання. Його роль може варіюватись в залежності від конкретного твору, але завжди важливою є його внесок у створення повного та збалансованого звуку оркестру.

3. Вплив бас-кларнета на музику не обмежується лише класичними та оперними композиціями. Його тембр і характер також привертають увагу джазових композиторів і аранжувальників. У джазі бас-кларнет використовується як сольний інструмент або як частина секції кларнетів. Він додає неосяжну глибину і багатство звучання до ансамблю. Композитори, такі як Джордж Гершвін і Леонард Бернстайн, використовували бас-кларнет для створення особливо насичених і виразних музичних образів.

Значення бас-кларнета в музиці постійно розширюється. Він знаходить застосування не лише в оркестрових і оперних композиціях, але й у сучасних жанрах, таких як джаз, ф'южн, блюз і багатьох інших. Його глибокий, меланхолійний тембр робить його унікальним і відрізняє від інших інструментів.

Бас-кларнет дійсно часто використовується у сфері ансамблевого музикування, особливо в експериментальній та сучасній музиці XX-XXI століть. Його унікальний тембр і можливості звучання привертають увагу композиторів, які шукають новаторські звукові ефекти та поєднання з іншими інструментами.

Такі ансамблі з бас-кларнетом дають композиторам можливість досліджувати різні тембральні комбінації та створювати нові звукові ефекти. Вони відкривають широку палітру для експериментів і дозволяють розширити можливості звучання класичних ансамблів.

4. Кларнетовий квартет залежно від композицій може мати різні функціональні ролі для бас-кларнета. Він може бути супроводом для інших кларнетів, створюючи глибокий та стабільний фундамент для звучання ансамблю. Також бас-кларнет може виконувати сольні партії, що висвітлюють його специфічні характеристики, а також може брати участь у поліфонічних та контрапунктичних взаєминах з іншими кларнетами.

Завдяки своїй великій обертовості, бас-кларнет може мати багато різноманітних ролей у кларнетовому квартеті, розширюючи звукові можливості ансамблю і створюючи багатий та насичений звуковий образ.

Отже, протягом своєї історії від початку виникнення до сьогодення бас-кларнет пройшов низку еволюційних етапів, що позначилися на зміні його функцій в оркестрі та ансамблі, збагаченні семантичних амплуа даного інструменту та розширенні його технічно-виразних можливостей. Окрім статусу паритету разом з іншими інструментами оркестру та ансамблю, бас-кларнет у другій половині XX століття зарекомендував себе як віртуозний *сольний* інструмент. Характеристики бас-кларнета як сольного інструмента буде продемонстровано в наступному розділі пропонованого магістерського дослідження.

### РОЗДІЛ 3

## БАС-КЛАРНЕТ СОЛЬНИЙ: ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ ВІД XVIII СТОЛІТТЯ ДО СЬОГОДЕННЯ

### ***3.1 Екскурс в історію сольних виступів на бас-кларнеті***

Найперший відомий виступ на бас-кларнеті відбувся в Стокгольмі в 1794 році, виконавцем був шведський кларнетист Йоганн Ігнац Страненський. Він грав тоді на бас-кларнеті, який розробив Генріх Гренсер у 1793 р. Бас-кларнет цього майстра був у формі фагота з восьми клапанами, мундштук на той час був відсутній. Його називали «Кларнет-Фагот». Слід зазначити, що інструмент Генріха Гренсера 1793 року був найпершим бас-кларнетом, придбаним для придворного оркестру.

У 1785 році фаготист Готліб Рангшток виконав найперший документований виступ у Скандинавії на басетгорні. Йоганн Страненський використовував бас-кларнет Гренсера 1793 року, який зараз знаходиться в Стокгольмському Musikmuseet [65].

Про Йоганна Страненського відомо досить мало. Він був диригентом шведського полку живої гвардії з 1792 по 1805 рр. Він також працював бас-кларнетистом у придворній капелі в Стокгольмі. Як і багато інших інструменталістів XVIII століття, він грав на кількох інструментах, що зробило його більш оркестрантом для гри в придворній капелі. Був також композитором. У 1808 році він написав «Марш» Ернста фон Вегезака, який виконують і донині, особливо в Скандинавії. Він також написав подвійний концерт для кларнета та фагота, який був виконаний у 1794 році в Тухольмі, Швеція. Також написав Партиту для 2 гобоїв, 2 кларнетів, 2 фаготів і 2 валторн. Для цього ж складу є симфонії мі-бемоль мажор у чотирьох частинах.

Томас Ліндсі Вілман (1784-1840) – британський кларнетист та басетгорніст німецького походження. В 1817 році був запрошений на місце концертмейстера в симфонічний оркестр у Лондоні. Виступав часто як соліст, але також дуже часто грав у складі різних камерних ансамблів на басетгорні. Вілман був найбільш відомий за виконання камерних творів, особливо з оперними виконавцями [82]. Особливий інтерес публіки викликали спільні концерти Вілмана з провідними оперними співаками того часу, серед яких Марія Малібран, Генрієта Зонтаг, Анджеліка Каталані та інші. Хоча він не мав професійних навичок гри на бас-кларнеті, його здібності на інструменті були заслуговують на увагу, зокрема, перше виконання «Поспішай, Боже» Сигізмунда Нойкомма 11 квітня 1836 р., у якому він акомпанував місіс Альфред Шоу, контр-альту, на бас-кларнеті in C, побудованому Джорджем Вудом. Це перший камерний твір, у якому бас-кларнет використовувався для супроводу голосу. Партія має діапазон трьох октав і вимагає музичної чутливості та технічного володіння інструментом [82].

Вернер Рейнхарт (1884- 1951) — швейцарський купець, філантроп, кларнетист-аматор, покровитель композиторів і письменників, зокрема Ігоря

Стравінського та Райнера Марії Рільке [80]. Найбільш значущою була підтримка Рейнхартом «Історія Солдата » Стравінського (1918), «Три п'єси» (1919) для кларнета соло, ці твори присвятив композитор Рейнхарту . Інші твори які також присвятили : «Сонатина» Артура Хонеггара (1921), квінтет для кларнетів Поля Гіндеміта, (1923) і «Сюїта» Ернста Кренка (1923). Для Рейнхарта було створено два значущі твори для бас-кларнета; Соната Отмара Шока (1928) та Сюїта Адольфа Буша для бас-кларнета соло (1926). Хоча соната Шока була присвячена Рейнхарту, він її не виконував на прем'єрі. Натомість прем'єру влаштував Вільгельм Арнольд 22 квітня 1928 року. Ця соната є найважливішим камерним твором для бас-кларнета першої половини двадцятого століття.

Йозеф Гóрак (1931-2005) – чеський бас-кларнетист. Навчався у консерваторії Брно по класу кларнета у Франтішека Горака та Долежала (1945-1951), потім грав у філармонічному оркестрі того ж міста до 1963 року. В 1955 почав кар'єру як сольний виконавець на бас-кларнеті. Спеціально для нього Пауль Гіндеміт створив бас-кларнетову версію своєї сонати для фагота, Горак також грав переклади творів Богуслава Мартіна та Франка Мартена. У 1960 році Горак став одним з організаторів ансамблю «Musica Nova» у Брно, ще через три роки заснував ансамбль «Sonatori di Praga». В цей же час він починає виступати з піаністкою Емою Коварновою (їх дует отримує назву «Due Voemi di Praga»), активно гастролює та дає майстер-класи по всьому світу, виконуючи твори, спеціально написані для нього Софією Губайдуліною, Анрі Пуссером, Анестісом Логотетісом та численними чеськими композиторами. Горак сприяв утвердженню бас-кларнета як сольного інструменту, допоміг розвитку його репертуару, розширив діапазон до чотирьох з половиною октав та запровадив сучасні прийоми виконання (багатоголосність та ін.) [78]. У його репертуарі – понад дві тисячі творів, він охоче грає сучасні композиції з використанням магнітофонної плівки. Горак вважається, першим хто виконав сольний концерт для бас-кларнета 23 березня 1955 року. До того часу, бас-кларнет ніхто не брав до уваги як сольний інструмент, на якому можна давати великі концерти. Сольний концерт Горака у 1955 року включав дві оригінальні композиції. Першою була Соната Шока для

бас-кларнета та фортепіано, а друга — «Начерки» Йозефа Масти, написані спеціально для сольного концерту Горака 1955 року. Решта концерту складалася з транскрипцій «Джироламо Фрескобальді, Бенедетто Марчелло, Ян Кріттель Ванхала, Бенджамін Годара і Ріхарда Вагнера.

Незабаром такого ж успіху досяг і ще один вже джазовий бас-кларнетист Ерік Долфі (1928 – 1964). Американський джазовий виконавець. Грав на кларнеті, бас-кларнеті, флейті, флейті-пікколо, альт-саксофоні. Відомий своєю виразною грою, Долфі почав свою кар'єру в квінтеті Чіко Гамільтона в Лос-Анджелесі, а в 1960 році переїхав до Нью-Йорка, приєднавшись до групи Чарльза Мінгуса. Унікальний підхід Долфі до джазу розсунув межі гри на бас-кларнеті. Він досліджував діапазон інструменту, включив мультифоніку та вплинув на бас-кларнетистів, таких як Анрі Бок та Гаррі Спарнаай. Ерік Долфі та його виконання на бас-кларнеті стали ключовою фігурою на ранній передовій сцені Нью-Йорка. Долфі вивів бас-кларнет на зовсім інший рівень виконання та сприймання його в джазі та і в цілому як сольний інструмент. Бас-кларнет почав звучати так, як ніколи раніше не звучав. Стилль Долфі, випереджав на багато років свій час. Цей стилль, включав величезні інтервальні стрибки в несподіваних місцях, знайшов найбільше вираження на бас-кларнеті. Долфі повністю володів інструментом, регулярно роблячи 2- і 3-октавні стрибки з легкістю і часто граючи в дуже швидкому темпі. На той час, це було неймовірним стрибком вперед у історії виконавства на бас-кларнеті. Він також скористався тим фактом, що тембр інструменту можна легко спотворити, і він міг миттєво переключитися з класичного виконання на гарчання та вереск і повернутись назад на класичний звук бас-кларнета [36].

Гаррі Спарнаай (1944-2017) – нідерландський бас-кларнетист. На думку багатьох критиків, вважається кращий виконавцем на цьому інструменті. Розпочав свою кар'єру як акордеоніст і саксофоніст у юності. Він перейшов на кларнет, щоб вступити в Амстердамську консерваторію, де навчався у Ру Отто. Саме в цей час він почув і був натхненний джазовими записами Еріка Долфі і вирішив зайнятися бас-кларнетом. Після закінчення навчання почав спеціалізуватися на бас-кларнеті,

а в 1972 році став першим бас-кларнетистом, який переміг на престижному міжнародному конкурсі Gaudeamus. Спарнаай став фундаментом у формуванні репертуару бас-кларнета, завдяки своїй роботі з композиторами та його пропаганді бас-кларнета як сольного та камерного інструменту. Більше 650 композицій написали для нього композитори, серед яких Лучано Беріо, Франко Донатоні, Мортон Фельдман, Браян Ферніхау, Гельмут Лахенманн, Янніс Ксенакіс та Ісанг Юн. Він також був професором бас-кларнета та сучасної музики в консерваторіях Амстердама та Утрехта, а в 2011 році опублікував книгу «Бас-кларнет: особиста історія» про своє життя та досвід як виконавця нової музики. Ця публікація також служить посібником для сучасних бас-кларнетистів, які цікавляться новою музикою.

Ще один геній, який зробив великий вклад та розвинув бас-кларнет на новому рівні в історії бас-кларнета –це Анрі Бок (1950). Активно розвиває бас-кларнет, як ансамблевий інструмент. Бас-кларнету він присвятив своє життя як виконавець, викладач, імпровізатор і композитор. Його унікальне насичене тепле звучання можна почути на численних записах у різноманітних інструментальних комбінаціях та музичних стилях.

Анрі Бок відомий створенням камерних ансамблів унікальних інструментів, таких як бас-кларнет і маримба/вібрафон, бас-кларнет і акордеон, бас-кларнет і гобой. Він працював професором бас-кларнета в Роттердамі, у Вищій школі музики (Нідерланди) та в Musikene (Сан-Сабастьян, Іспанія), а також запрошений професор у Вищу школу музики Роберта Шумана (Дюссельдорф, Німеччина). У 1989 році він написав і видав книгу «Нові техніки для бас-кларнета». Книга містить інформацію про ключі та нотні знаки, інструкції щодо розширених прийомів та таблицю аплікатур мультифоніків. Бок ініціював першу Всесвітню конвенцію бас-кларнета в 2005 році і був художнім керівником.

Майкл Ловенштерн (1968) американський бас-кларнетист, один із провідних виконавців нашого часу, він виступає із різноманітними музичними ансамблями, включаючи такі групи, як Klezmatics та Orpheus Chamber Orchestra. Як композитора, його інтерес до електронної музики дозволив йому створювати

власну таку музику, як *Spasm* (2013) і *Trip* (2013) для бас-кларнета та електроніки. Ловенштерн дає багато знань іншим бас-кларнетистам через свій веб-сайт «Earspasm». Сайт містить блог про проблеми, характерні для гри на бас-кларнеті, а також дописи на YouTube, які варіюються за темами: від обслуговування бас-кларнета, вибору мундштуків, роботи з тростинами, демонстрацій літератури та виконання етюдів, оркестрових уривків та різні відомі аранжування для бас-кларнета. Він розповідає як правильно займатись, щоб подолати ту чи іншу проблему при виконанні. Вніс великий вклад у американську школу бас-кларнета, якої практично майже не було. Вивчав кларнет і бас-кларнет у Чарльза Нейдіча, Гаррі Спарнаая, Річарда Макдауелла і Джон Брюса, а також композицію з Деніелом Веймутом.

Лорі Фрідман (1958) французька бас-кларнетистка є членом міжнародної групи людей, які нині називають «музикантами Відродження». Мистецька практика Фрідмен охоплює весь спектр. В сучасних і імпровізованих музичних потоках вона відома на весь світ своїми провокаційними та креативними виступами. Як інтерпретатор написаної музики для кларнета, їй присвячені сотні творів. Керуючи повним графіком виступів (більше 75 концертів на рік), записуючи, гастролуючи та ведучи майстер-класи, Фрідман також отримувала замовлення на написання музики для еkleктичної групи артистів: Arraymusic Ensemble, Ensemble Transmission, Continuum Contemporary Music Ensemble та багато інших відомих груп.

У 2017 році вона була обрана членом Королівського товариства Канади за «видатні мистецькі досягнення» через двадцять років після отримання премії Фредді Стоуна (1998) за «демонстрацію видатного лідерства, чесності та досконалості в області сучасного мистецтва». музика та джаз». Окрім бас-кларнета грає на кларнетах, та кларнеті-пікколо та контрабасі. Вона створила власну групу під назвою Ensemble Transmission, секстет (флейта, кларнет, скрипка, віолончель, ударні інструменти та фортепіано).

Сара Уоттс — ще одна відома британська бас-кларнетистка, яка викладає бас-кларнет у Королівському Північному музичному коледжі та кларнет у

Ноттінгемському університеті. Вона та фаготист Лоуренс Перкінс розпочали чотириденну програму на острові Расаай у Шотландії, яка пропонує курси бас-кларнета, які викладає Уоттс, та курси фаготу, які викладає Перкінс. Курси відкриті для всіх бас-кларнетистів з різною підготовкою та зосереджених про вдосконалення всіх аспектів гри на бас-кларнеті.

Себастьян Тоццола — аргентинський бас-кларнетист. Брав уроки у Давіда Латтуада (Королівський концертний оркестр Амстердама), Венсана Пено (Оркестр Паризької опери) та Ренати Руше (Гамбурзький філармонічний оркестр «Ельб»), а з 2013 року є бас-кларнетистом філармонічного оркестру Театро Колон у Буенос-Айресі. Він є учасником септету сучасного танго контрабасиста Хуана Пабло Наварро, а також активно виступає в аргентинській популярній музиці як інструменталіст і композитор. З французькою піаністкою Анаїс Крестін створив дует Barífono, присвячений авторській музиці для бас-кларнета і фортепіано, записавши свій перший альбом «Bajo Templado». Як композитор пише музику для різних жанрів та ансамблів, віддаючи перевагу бас-кларнету. Окремі його роботи видаються та реалізуються американським видавництвом «Alea Publishing and Recording».

В Україні є один відомий бас-кларнетист це Артем Шестовський. Випускник ХНУМ, навчався у В. М. Алтухова. Виступає як соліст з різними оркестрами України, Національним Симфонічним Оркестром України, Президентським симфонічним оркестром, Національним духовим оркестром. Грає сучасну музику та аранжування різних композиторів.

### ***3.2. Сольне виконавство на бас-кларнеті на прикладі творів композиторів XX-XXI століть Ежена Боцца та Джонатана Рассела.***

Для більш повного огляду особливостей сольного виконавства на бас-кларнеті в XX-XXI столітті слід звернутися до виконавського аналізу показових творів для даного інструмента.

*Ежен Боцца «Балада для бас-кларнета та фортепіано»*

Ежен Боцца (1905-1991) французький композитор XX століття. Боцца прожив практично ціле століття і мав змогу спостерігати та реагувати на появлення різноманітних музичних течій, таких, як експресіонізм, футуризм, об'єктивізм, серіалізм, мінімалізм, максималізм. Але жоден з них не припав йому до душі, і, схоже, його це цілком влаштовувало. Він писав музику без жодних сюжетів. Композитор писав музику насамперед для камерних виконавців, а саме такі твори в його творчості: сонатина для флейти та фаготу, соната для тромбону та фортепіано, п'єси для кларнета та фортепіано, п'єса для контрабаса та фортепіано, «Сиціліана і Рондо» для фаготу та фортепіано та інші, включаючи «Баладу для бас-кларнета і фортепіано» [32].

«Балада для бас-кларнета і фортепіано» була написана в 1949 році. Вона написана для бас-кларнетиста Жана Нуеля, який був відомим виконавцем сучасної музики на той час. Нуель був учнем відомого французького бас-кларнетиста Жака Леклерка, який дуже вплинув на розвиток бас-кларнетового мистецтва. Балада була написана в стилі музики XX століття, що було для Боццою характерною рисою. Твір містить довгі, плавні мелодії, які дуже підходять для бас-кларнета, а також складні гармонії, які надають глибини та виразності музиці. Твір має віртуозну складність, що вимагає від виконавця високого рівня майстерності.

«Балада для бас-кларнета і фортепіано» стала дуже популярним твором серед бас-кларнетистів і часто використовується як конкурсна композиція. Вона стала однією з найбільш відомих творів Боцци і досі виконується на концертах, фестивалях та конкурсних прослуховуваннях.

Твір написаний у повільному темпі, який складається з трьох частин: Вступ, Балада та Каденція.

Вступ відкривається медитативними акордами у фортепіано у сі-бемоль мажорі.



Потім вступає партія бас-кларнета, який пропонує головну тему твору. Характер вступу можна порівняти з початком розповіді повісті. Пунктирний ритм у фортепіано та інколи зустрічається в партії бас-кларнета характеризується як заклик до слухачів, щоб звернули увагу на «оповідь» яка далі буде звучати.

Починається наступний розділ «Lento», де і проходить головна тема твору. Головна тема дуже лірична та мелодійна, з напівтонами і повільними лініями. Фортепіанна партія супроводжує не менш мелодійними і ліричними арпеджіо. Під кінець цієї частини повертаємось до темпу який був на початку.

Після цього фортепіано і бас-кларнет повертаються до головної теми, що завершує твір.



Потім починається 3 частина — швидка. Розвивається головне тема в більш героїчному характері. І заключна частина — каденція — ще в більш швидкому темпі.

Особливістю «Балади» Е. Боцца є те, що це оригінальний твір, який написаний саме для бас-кларнета. Не дивлячись на те що до XX століття писались твори також для бас-кларнета, твір Е. Боцца став найпопулярнішим серед бас-кларнетистів. Цей твір є показовим для виконавців. По-перше постійно змінюється характер, від героїчного до спокійного, від спокійного до фанфарного. Також є технічні складнощі, що також розкриває потенціал бас-кларнетиста. Задіяний майже весь робочий діапазон інструменту. В першій частині використовуються дві з половиною октави, всі арпеджіо, хроматичні ходи виконуються на легато, що додає інколи труднощів на початку розбору твору. Через габаритні розміри інструменту є важкими переходи між першою октавою нотам ля-ля бемоль-сі-бемоль до нот сі-до-до дієз-ре. Але в нашому столітті, виконавці і школи гри на бас-кларнеті наскільки розвинулися, що це вже не є дуже великою проблемою. Повільна частина вимагає дуже розвинутого дихання та плавності пальців, щоб виконати її дуже плавно. До того ж динаміка майже всієї повільної частини знаходиться в межах *p*, і це також складно виконувати на бас-кларнеті. Швидка частина та кода вимагає спритності та синхронізації пальців і язика. Багато секвенційних ходів на легато та стакато, пасажів на легато. Кода написана в гармонічному соль мінорі і складається з пасажів соль мінору, що не є дуже важкою задачею для виконавця, але все ж таки вимагає точності та плавності переходів. Часто цей твір дають студентам які опанували на достатньому рівні інструмент і вже володіють гарним звуковидобуванням у всіх регістрах.

*Концерт для бас-кларнета та симфонічного оркестру Джонатана Рассела (2014).*

Джонатан Рассел (1979) американський кларнетист та бас-кларнетист, композитор. Хоча в його творчості є твори для багатьох інструментів, особливо багато уваги приділено творам для бас-кларнета. Його численні твори для бас-кларнета включають сольні твори: сонати, концерти, дуети, тріо, квартети, камерні твори та великі ансамблі бас-кларнетів. Довгий час був учасником квартету бас-кларнетів Едмунда Веллса. Разом з Джеффом Андерле він є учасником дуету бас-кларнетів «Sqwonk», який протягом останніх 15 років присвятив себе створенню нового репертуару виразної, життєвої, радісної музики для двох бас-кларнетів. Він також є засновником і керівником «Improbable Beasts», професійного ансамблю бас-кларнетів з Бостона, що складається з 15 музикантів. Цей ансамбль є кульмінацією композиторського шляху на бас-кларнеті, що дозволило йому повністю реалізувати багату за фактурою, гармонійну, несамоовиту музику його мрії. Дж. Рассел також має багато творів для кларнета, саксофона та інших духових інструментів. Композитору подобається фізична якість звуку, що створюється диханням, широкий спектр кольорів, які можуть відтворювати духові інструменти, а також широкий спектр музичних жанрів, до яких вони можуть пристосуватися.

Представлений до аналізу концерт для бас-кларнета є віртуозним, але не обов'язково у типовому концертному розумінні. Замість того, щоби нагромаджувати постійними пасажами, бас-кларнет демонструє віртуозно широкий діапазон кольорів і підходів до інструмента, від агресивного груву до ліричного виконання і плачу у високому регістрі. «Як і багато виконавців-композиторів до мене, я прагнув використати власні сильні сторони та особливості як музиканта, щоб створити музику, яка водночас з технічною віртуозністю була б комфортною та приємною для виконання. Особливо приділено увагу пасагам у високому регістрі альтіссімо, де інструмент регулярно грає в діапазоні, який вважався б високим навіть на «звичайному» кларнеті сі-бемоль» [67].

Твір концертного жанру за своєю концепцією, з відчуттям діалогу та взаємодії між солістом та ансамблем. За структурою він подібний до Концерту для кларнета з оркестром Аарона Копленда 1948 року: повільна, лірична перша частина переходить у сольну каденцію, яка завершується швидкою та енергійною другою частиною [67].

Концерт атональний, одночастинний за структурою. Починається з повільного вступу бас-кларнета та супроводом струнного оркестру з перкусією, потім додаються по чергову духові інструменти. В основному бас-кларнет грає половинні та цілі ноти у високому регістрі, що потребує великої витримки та витривалості амбушуру від виконавця. Також є невелика кульмінація, до якої підводить пасажі бас-кларнета перед каденцією. Каденція технічно складна не тільки для бас-кларнета, а навіть якби це було написано для кларнета. Пасажі які написані в основному в середньому регістрі і є дуже незручними у виконанні, потрібно мати гарну технічну підготовку для їх реалізації.

**Cadenza**

170

Solo B. Cl.

176

Solo B. Cl.

117

Solo B. Cl.

---

10

120

Solo B. Cl.

127

Solo B. Cl.

Також є прийом мультифоніків. Хоча це не є новим прийомом для бас-кларнета в ХХІ столітті, але протягом усього концерту цей прийом зустрічається часто. І такі часті мультифоніки є складні навіть для кларнета, вже не кажучи про бас-кларнет.

A musical score for a concert. The top staff is for Bass Clarinet (B. CL.). Below it are staves for Oboe 1 & 2 (Ob. 1+2), Oboe 3 (Ob. 3), Bass Clarinet (B. CL.), Horns 3 & 4 (Hr. 3+4), Percussion (Perc. 1), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The score shows complex, multi-phonetic passages for the bass clarinet, with many notes beamed together. The other instruments have more traditional melodic and harmonic parts. The page number 212 is visible at the bottom left.

В кінці каденції бас-кларнет повертається до теми початку каденції і робить *accelerando*, що підводить до умовно другої швидкої частини концерту. Друга частина емоційна-агресивна здебільшого, є деякі моменти схожі на стиль року. Знову ж таки вже з оркестром використовується мультифоніки, це я пік самого концерту. Далі йде різкий перехід у більш повільний темп, чим був до цього. Музика більш медитативна, задумлива, наче йде до завершення твору, але після цієї маленької частини починається знову швидка частина, тема у бас-кларнета використовується яка була і раніше, повторяється початок концерту, тільки в транспозиції. Також в цьому концерті використовується прийом губного вібрато.

Концерт завершується тією ж темою, що звучала на початку концерту.

Концерт є технічно складним, хоча і немає постійних пасажів, але ті що виписані в концерті є технічно складні, також потрібно виконавцю мати розвинену фізичну витримку та амбушур, тому що концерт триває близько 22-23 хвилин. мультифоніки використовується досить часто в концерті, що знову таки вимагає гарної підготовки виконавця. В концерті композитор часто змінює скрипковий ключ на басовий і навпаки, що передбачає чітке володіння читанням нот в будь-якому

ключі. Тому концерт можна вважати, досить складним, не для початківців і можливо в наступні десятиріччя стане конкурсним твором на конкурсах або на прослуховування у досить професійні оркестри світу.

### ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

З історії сольних виступів на бас-кларнеті знаємо, що вже у 1794 році був найперший виступ, який задокументований. Якщо взяти історію кларнета, то звісно там набагато раніше почались сольні виступи, але й сам кларнет винайдений раніше. В XIX столітті бас-кларнет подеколи намагались включати, як сольний інструмент, але оскільки тоді ще бас-кларнет постійно видозмінювався, тому сольні виступи на цьому інструменті були не часті. А от XX століття стало розквітом для інструменту, як ми знаємо і в ансамблях та оркестрах, але бас-кларнет став проявляти себе як і сольний інструмент на рівні з кларнетом. Завдяки майстрам і виконавцям які також досліджували можливості бас-кларнета, інструмент «вийшов на арену слави». Такі виконавці як Йозеф Горак, Ерік Долфі, Гаррі Спарнаай, Анрі Бок перевернули бачення про бас-кларнет. Як на кларнеті так і на Бас-кларнеті почали експериментувати з різними технічними засобами виразності. Слепи, фрулято, мультифоніки, це все стало можливим і на бас-кларнеті. Так є деякі технічні засоби, які через те як побудований бас-кларнет не такі можливі, або не так звучать як на кларнеті. В XIX столітті вважалось, що бас-кларнет не може бути технічним інструментом, через свої розміри. Але ці всі виконавці та композитори, розвіяли цей міф. А XXI століття ще більше розвіяло міфи, що бас-кларнет це більш оркестровий інструмент та для ансамблів. Десятки виконавців показують інструмент в новому амплуа. Ще у XX столітті почали писати перекладення творів для бас-кларнета. Спостерігається така тенденція, що кларнет грає часто перекладення з скрипкових творів, а бас-кларнет з віолончельних. Якщо взяти оригінальні твори написані для бас-кларнета, то можна побачити надзвичайний прорив. Для кларнета композитори почали відразу писати технічно складні твори, в яких були віртуозні пасажі, гнучка динаміка. Бас-кларнет не відразу розкрив такий потенціал. Часто йому писали легкі мелодії та пасажі, хоча на той час це вважалось важким. В роботі представлена п'єса «Балада

для бас-кларнета та фортепіано» та «Концерт для бас-кларнета та фортепіано». Хоч ці твори різні за формою, але можна в них побачити як змінився підхід композиторів у написанні творів для цього інструменту. Від обернень тризвуків, до надзвичайно складних пасажів, від задіяного діапазону в дві октави, до використання чотирьох октав, використання мультифоніків у великій кількості. Навіть на кларнеті використання високих регістрів та частих мультифоніків є технічно складним.

Тому враховуючи всі перелічені факти, можна зробити висновок, що бас-кларнет в духовому музичному мистецтві XX століття функціонує вже не просто як член сімейства групи кларнетів, а самостійний сольний інструмент.

## ВИСНОВКИ

Бас-кларнет — інструмент, історія якого сповнена цікавих подій, періодів спадів та піднесень, а також із певним протиріччям. З одного боку він повноправний член «сімейства» кларнетів, постійний усталений учасник оркестрів та ансамблів, з іншого — в українській дослідницькій царині він досі залишається осторонь. Окрім цього, як в країнах Європи та США, так і в Україні, знадобилось півстоліття, щоб довести спроможність бас-кларнета займати позицію сольного інструмента із високим технічно-виразним потенціалом. В пропонованому магістерському дослідженні було здійснено історичний екскурс створення бас-кларнета. Зазначено, що еволюційний шлях бас-кларнета починається приблизно між 1730-1750 роками. Попередником бас-кларнета, так само, як і звичайного кларнета, був інструмент шалюмо, так званий бас-шалюмо.

Найпершими винахідцями інструмента вважаються майстри Геліос Лотта та Генріх Гренсер. Але вагомий внесок в зміну конструкції бас-кларнета зробив Адольф Сакс. В результаті з'явився інструмент, який можна вважати прототипом сучасного бас-кларнета. Також в магістерській роботі було охарактеризовано технічні можливості, тембр та семантичне амплуа бас-кларнета, варто зазначити його різноманітність та широкий спектр: від ліричного та пасторального до драматичного та навіть, гумористичного. Травалий час, якщо партії бас-кларнета й були присутніми в оркестрових партитурах, вони були викладені в основному в tutti, або інструмент виконував функцію акомпанементу. І тільки наприкінці XIX на початку XX століття виникла тенденція трактування бас-кларнета як рівноправного віртуозного учасника оркестру, багато композиторів писали великі визначні соло. Роль бас-кларнета в оркестрі досить значна. Спочатку його замислювали з метою заміни фаготу у духових оркестрах. Але завдяки збільшенню виконавського та композиторського інтересу до цього

інструмента, з одного боку — відбулося підвищення рівня майстерності гри на бас-кларнеті, з іншого — зросли композиторські вимоги до виконавців. Таким чином, бас-кларнет став повноправним учасником симфонічного оркестру. Варто також зазначити наступну магістральну тенденцію в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століття: відбувається не лише відновлення потенціалу духових інструментів як сольних, але й стрімке зростання інтересу композиторів до виведення на рівень сольних інструментів, які раніше були «периферійними» - альтової флейти, бас-кларнета, малого кларнета (in Es), англійського ріжку, альтової труби тощо. В. Громченко [9] вважає, що цей процес відбувався завдяки докорінній зміні естетичних уявлень стосовно академічного духового інструментарію. «Нові спектрально-темброві грані оздоблення звука формувались уже внаслідок звернення композиторів до відносно нового духового інструментарію <...>, водночас у результаті конструкційного оновлення традиційних академічних духових інструментів» [9, с. 117-118]. В магістерській роботі було продемонстровано динаміку стосовно зростання дидактичного матеріалу, що присвячений виконавству саме на бас-кларнеті. Визначено, що з моменту виходу першого навчального посібника для бас-кларнета (1896 рік) до 1952 року (дата виходу наступного збірника) інтерес до методичної бази щодо цього інструмента не проявлявся активно. Але з другої половини ХХ століття кількість навчальних збірок для бас-кларнета почала стрімко зростати.

Також в роботі здійснено дослідження функціонування бас-кларнета у симфонічному та духовому оркестрі. Визначено, що бас-кларнет у духовому оркестрі відіграє також різну роль. Інструмент і підсилює кларнетову групу і дублює басову, а також є твори, в яких бас-кларнету доручено визначні соло. Також було відмічено універсальність бас-кларнета стосовно його застосування не лише в академічному, але й в неакадемічному (зокрема, в джазі) музикуванні. Окрім цього, одним із завдань магістерського дослідження полягало у представленні сольного репертуару бас-кларнета, що також було здійснено. В результаті аналізу творів «Балади для бас-кларнета та фортепіано» Ежена Боцца

та «Концерту для бас-кларнета та симфонічного оркестру» Джонатана Рассела було продемонстровано не лише надзвичайний технічно-виражальний потенціал бас-кларнета, але й важливу роль цього інструмента в аспекті композиторсько-виконавської комунікації. Значне місце в магістерському дослідженні займає висвітлення сучасної «картини» виконавського мистецтва на бас-кларнеті. Серед кращих виконавців ХХІ століття слід назвати Майкла Ловенштерна, Лорі Фрідман, Сару Уотс, Себстьяна Тоццолу. Кожен з них зробив значний внесок в мистецтво гри на бас-кларнеті, підтвердили унікальність тембру та різноманітність виразних можливостей бас-кларнета та сприяли ще більшому інтересу до цього інструмента як з боку виконавців, так і з боку композиторів. Зацікавленість М. Ловенштерна електронною музикою стала результатом створення власних творів для бас-кларнета та електронних музичних інструментів.

Л.Фрідман — бас-кларнетистка, відома своїми провокаційними та потужними креативними виступами. Український виконавець Артем Шестовський популяризує бас-кларнет в Україні, здійснює сольні виступи з різними оркестрами, виконує перекладення відомих творів для кларнета, а також твори сучасних українських композиторів.

Підбиваючи підсумки викладеного в магістерському дослідженні матеріалу, слід зазначити наступне:

1. Починаючи з ХІХ століття бас-кларнет стає об'єктом інтересу з боку таких майстрів з інструментобудування, як Дюма Сомм'єр, Нікола Паліні, Джордж Кетлін, Готліб Стрейтволь, Каттеріно Каттеріні, Адольф Сакс. Кожен з них вносив зміни до конструкції інструмента з метою покращення інтонації, тембру, більш зручного звуковидобування та аплікатури. Завдяки цим майстрам композитори починають цікавитись бас-кларнетом і вводити в склад симфонічного та духового оркестру, а згодом і в джаз-бенди.

2. Еволюція бас-кларнета як оркестрового інструменту демонструє певні етапи його становлення - від звичайної басової функції, що передбачає акомпанемент чи дублювання партій інших інструментів басової групи оркестру

до виконання масштабних сольних фрагментів та представлення у різних семантичних амплуа.

3. За період останніх 100 років у музичному мистецтві бас-кларнет зарекомендував себе як повноцінний сольний інструмент, що здатен втілювати найскладніші композиторські художньо-технічні завдання.

4. Історія появи методичних видань та шкіл для бас-кларнета свідчить, що виконавці вже давно почали професійно підходити до виконавства на бас-кларнеті. Виникнення методичних посібників сприяло збільшенню інтересу кларнетистів до опанування бас-кларнета, а також вивело виконавську майстерність бас-кларнета на якісно новий рівень.

5. У XX столітті місце та роль бас-кларнета в музичному мистецтві зазнало кардинальних змін. Цьому сприяли виконавці, що стали «першопрохідцями» в підтвердженні статусу бас-кларнета як сольного інструмента. Таким майстрам виконавства на бас-кларнеті, як Йозеф Горак, Анрі Бок, Гаррі Спарнаай належить створення значного репертуару для інструмента, видання методик для покращення розуміння технічного вдосконалення гри та виконання різних технік, а також «задали тон» високих технічних вимог для наступних виконавців. Нова генерація виконавців — бас-кларнетисти Майкл Ловенштерн, Лорі Фрідман, Сара Уотс, Себастьян Тоццола не лише відмінно впоралася з поставленими творчими завданнями, але й привнесли ще багато цікавих виконавських ідей. Таким чином, вони довели, що бас-кларнет за всіма показниками може функціонувати як *віртуозний* сольний інструмент та набуває паритету із кларнетом.

6. Розширення кола побутування бас-кларнета з академічної сфери музикування до джазової, рок-та поп-музики свідчить про універсальність акустичних та технічних характеристик цього інструменту, а також лабільність у виконанні різних принципів організації музичного матеріалу — як академічного, так і неакадемічного. Все це дозволяє вважати бас-кларнет унікальним духовим інструментом, потенціал якого ще не вичерпано. Цей потенціал буде й далі розкриватися у творчості нової молодшої генерації композиторів та виконавців.

## СПИСОК ВИКОРАСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алтухов В. М. Гами та вправи для розвитку віртуозної техніки гри на кларнеті. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. 128 с.
2. Апатський В. М. Духові інструменти в музичному житті людства. *Мистецькі обрії : альманах*. Київ : 2000. Т. 2. С .105–115.
3. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.
4. Богданов В.О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.
5. Буркацький З. П. Характерні види техніки у творах пограниччя класицизму й романтизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 262–266.
6. Буркацький З. П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста. Одеса : Друкарський дім, 2010. 166 с.
7. Буркацький З. П. Досвід віртуозного інструменталізму XIX століття у формуванні майстерності сучасного кларнетиста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. Вип. 1. С. 138–143.
8. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.
9. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст.(тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Дніпро : Ліра, 2020. 302 с.

10. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті XX сторіччя): дис... канд. мист : 17.00.03. Київ, 2006. 183 с
11. Драч І. С., Чернявська М. С. Музична україністика: історичний, теоретичний та освітньо-педагогічний виміри. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. р. 271-293. Режим доступу: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/126>, \_\_\_\_\_ дата звернення 27. 04. 2022
12. Жарков О. Музичний синтаксис та тембр : теоретичні аспекти *Науковий вісник*. Вип. 88. Ч. 1. Київ, 2009. С. 71-81.
13. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 32с.
14. Коханик І. М. (2017) Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця // Київське музикознавство. В. 55., 2017. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2017\\_55\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9). , дата звернення: 5. 11. 2022.
15. П. Круль. Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей. - К., 2005. - Кн. 11. - Вип. 47. - С. 230-236.
16. Очеретовська Н. Л. (2012) До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 34. - С. 183–194. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2012\\_34\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_34_20). Дата звернення 21. 04. 2022
17. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. В. Слупський // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: зб. наук. праць. К. : НМАУ П. Чайковського, 2004. - Вип. 83, - С. 108 - 113.

18. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. Посіб.. Київ.: Заповіт, 1998. 368 с.
19. Aber T. A history of the bass clarinet as an orchestral and solo instrument in the nineteenth and early twentieth centuries and annotated, chronological list of solo repertoire for the bass clarinet from before 1945. Warensburg : Conservatory of Music. University of Missouri-Kansas City, 1990. 167 p.
20. Aber T. The First Published Method for the Bass Clarinet. *The Clarinet*. 2015. № 42 (3). P. 76-79.
21. Adler S. The Study of Orchestration New York : W. W. Norton, 2002. Third Edition. 852 p.
22. Adelson R. Reading between the (Ledger) Lines: Performing Mozart's Music for the Basset Clarinet. URL: <https://docplayer.net/80049122-Reading-between-the-ledger-lines-performing-mozart-s-music-for-the-basset-clarinet.html> (Last accessed: 14.11.2021).
23. Amoid M. Bass clarinet scale book. URL: <https://www.worldcat.org/title/bass-clarinet-scale-book/oclc/55097937?fbclid=IwAR3ED2Mra2KYZ9q-4m0yqg3DBVs1U0MvuKqwAnEqMUayA1EFFmpDN-6tlBQ> (Last accessed: 2.12.2021).
24. All About Jazz. URL : <https://www.allaboutjazz.com/bass-clarinet-die-enttauschung-eponymous-achille-succi-jason-stein-andrew-robson-paul-cutlan-le-trio-de-clarinettes-and-edmund-welles-by-andrey-henkin> (Last accessed 12.12.2022).
25. Barz M. A Contextual Analysis of Solo Bass Clarinet Music by Irish Composers : research thesis. Dublin : Technological University, 2017. URL: <https://arrow.tudublin.ie/aaconmusthe> (Last accessed: 28.11.2021)
26. Berlioz H. New Edition of the Complete Works. Kassel: Bärenreiter, 2003.

27. Black D., Gerou T. *Essential Dictionary of Orchestration : the Most Practical and Comprehensive Resource for Composers, Arrangers and Orchestrators*. Harlow : Alfred Music, 1998. 352 p.
28. Boer B. van. *Music in the Classical World: Genre, Culture, and History*. New York; London : Routledge, 2019. 343 p.
29. Brakket D. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2016. 102 p.
30. Bowen K. The Rise and Fall of the Bass Clarinet in A. URL: [https://www.circb.info/sites/default/files/The\\_Rise\\_and\\_Fall\\_EN.pdf](https://www.circb.info/sites/default/files/The_Rise_and_Fall_EN.pdf) (Last accessed: 14.11.2021).
31. Bozza E. Ballade. URL: [https://www.circb.info/?q=node%2F4655&fbclid=IwAR1SVFzaEb8J78ylQn0F-VtFNVjiOHYQzg9-Ur02w1WyRyZTBsDRqvd\\_D3Q](https://www.circb.info/?q=node%2F4655&fbclid=IwAR1SVFzaEb8J78ylQn0F-VtFNVjiOHYQzg9-Ur02w1WyRyZTBsDRqvd_D3Q) (Last accessed: 14.11.2021).
32. Bozza E. Ballade : bass clarinet and piano. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RBFr2Hxqhjg> (Last accessed: 14.11.2021).  
Eugène : biography. URL: [https://www.eugenebozza.com/?fbclid=IwAR0wU51Vg3lfVMoe\\_3NZzxmKFHh5tnk\\_RXnCBJC9YNNA6\\_Llu2xSn8Sm0KU](https://www.eugenebozza.com/?fbclid=IwAR0wU51Vg3lfVMoe_3NZzxmKFHh5tnk_RXnCBJC9YNNA6_Llu2xSn8Sm0KU) (Last accessed: 15.12.2021).
33. Bukofzer M. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. Von Elterlein Press, 2013. 765 p.
34. Burns L., Lacasse S *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2018. 384 p.
35. Carr A. *A history of the Bass Clarinet as an Orchestral and Solo Instrument in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries and an Annotated, Chronological List of Solo Repertoire for the Bass Clarinet from Before 1945*. D.M.A : Dissertation, University of Missouri-Kansas City, 1990. 167 p.

36. Dolphy E. Blue note. URL: <https://www.bluenote.com/artist/eric-dolphy/> (Last accessed: 25.05.2022).
37. Ducasse E. A. Physical mode of a single-reed wind instrument, including actions of the player. *Computer Music Journal*. 2003. № 27(1). P. 59–70. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00869242/document> (Last accessed: 14.11.2021).
38. Dunsby, Jonathan. Schoenberg: Pierrot Lunaire. Cambridge. Cambridge University Press, 1992. 84 p.
39. Feller D. Comparison of the Oehler and Boehm clarinet fingering systems. *The Clarinet*. 1984. Vol. 11. № 4. P. 24–30.
40. Johnson B. The Light and Dark: contrasts in the music of Jacob Druckman, Tempo. *New Series*, № 191, 1994. 22 p.
41. Henkin A. Cherry, Redman, Haden And Blackwell: Opening The Doors Of Perception. URL : <https://www.allaboutjazz.com> (Last accessed 15.10.2022).
42. Holt F. Genre in Popular Music. Chicago. London : University of Chicago Press, 2007. 224 p.
43. Howard D. M., Angus, J. S. Acoustic and Psychoacoustic. New York; London : Routledge, 2016. 5 edition. 510 p.
44. Iles J. B. The Changing Role of the Bass Clarinet: Support for Its Integration into the Modern Clarinet Studio : Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones. URL: <http://dx.doi.org/10.34917/76c45923>. (Last accessed: 10.11.2021)
45. Hargrove V. The evolution of the clarinet and its effect on compositions written for the instrument. Columbus : Columbus State University. 2016. 15 p.
46. Heaton R. The Versatile Clarinet. London : Routledge. 2005. 152 .p

47. Kalina D. L. The Structural Development of the Bass Clarinet. PhD diss. Columbia : Columbia University, 1972. 502 p. URL: <https://www.circb.info/?q=node/10010> (Last accessed: 12.11.2021).
48. Keller J. Chamber Music : a listener's guide. Oxford. Oxford University Press, 2010. 1 edition. 517 p.
49. Knight J. An interpretive analysis of «La Fiesta Mexicana». *The Instrumentalist*, 2008. 53 (2). 32 p.
50. Kovárnová, E. Due Boemi Di Praga. *History&Today*. Режим доступа: [http://www.horakbasscl.cz/\\_historie\\_e.htm](http://www.horakbasscl.cz/_historie_e.htm) (Last accessed: 15.11.2022)
51. Lawson C. p. The Early Clarinet A Practical Gui. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 144 p. URL: <https://ru.scribd.com/document/319648817/Colin-Lawson-the-Early-Clarinet-a-Practical-Gui-BookSee-org> (Last accessed : 14.11.2021).
52. Macdonald H. Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation and Commentary. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 428 p.
53. McClary S. Conventional Wisdom: The Content of Musical Form. Berkeley : University of California Press, 2000. P. 413-417
54. Meyer J. Acoustics and the Performance of Music. Lansing, Michigan : Michigan State University, 2009. 425 p.
55. Melissa Sunshine Simmons. The Bass Clarinet Recital: The Impact of Josef Horák on Recital Repertoire for Bass Clarinet and Piano and a List of Original Works for that Instrumentation : PhD diss / Northwestern University. Evanston 2009. 51 p.
56. Michael Lowenstern : biography. *Manhattan School of Music*. URL: <http://www.msmnyc.edu/FacultyBio/FID/101901729> (accessed 27.01.2021).
57. Miller J. Contemporary Orchestration: a practical Guide to Instruments, Ensembles, and Musician. London: Routledge, 2014. 484 p.

58. Millington B. Wagner. New Jersey: Princeton University Press, 1984. P. 45-48.
59. Moore Allan F. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music & Letters*, 2001. Vol. 82, No. 3. P. 432—442.
60. New Techniques for the Bass Clarinet. Rotterdam : Henri Bok, 1989. URL: <https://ru.scribd.com/document/418084812/New-Techniques-Bass-Clarinet-Henri-Bok-pdf> (Last accessed: 14.11.2021).
61. Palanker E. «Bass Clarinet 101: Bass Clarinet for Dummies» *The Clarinet* 31, № 4 ( September, 2004): P. 79-81. URL: [https://mhsband.org/uploads/3/4/0/2/34026096/bass\\_clarinet.pdf](https://mhsband.org/uploads/3/4/0/2/34026096/bass_clarinet.pdf) (Last accessed: 26.04.2022)
62. Quatuor Anches Hantees. URL : <https://www.quatuorancheshantees.com/le-quatuor/> (Last accessed: 20.04.2023).
63. Rice A. From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass: A History of Large Size Clarinets, 1740-1860. New York: Oxford University Press, 2009. 463 p. URL: <https://academic.oup.com/book/7882> (Last accessed: 16. 12. 2021)
64. Rice A. The clarinet in the classical period. Oxford : Oxford University Press. 2003. 316 p. URL: <https://www.twirpx.com/file/2723881/> (Last accessed: 14.11.2021).
65. Rise A. The Earliest Bass Clarinet Music (1794) and the Bass Clarinets by Heinrich and August Grenser. In: *The Clarinet*, 38. 2011. №. 3, p. 54-58. URL: <https://vdocuments.mx/the-earliest-music-for-bass-clarinetpdf.html?page=4> (Last accessed: 2.12.2021).
66. Reuter C. Die auditive Diskrimination von Orchesterinstrumenten Verschmelzung und Heraushörbarkeit von Instrumentalklangfarben im Ensemblespiel / Christoph Reuter. - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris; Wien : Lang, 1996
67. Johatan Russel. URL : <https://jonrussellmusic.com/works/bass-clarinet-concerto/> (Last accessed: 25.04.2023).

68. Scavone G. An Acoustic Analysis of Single-Reed Woodwind Instruments With an Emphasis on Design and Performance Issues and Digital Waveguide Modeling Techniques : Phd thesis. Departamento of Music. Stanford : Stanford University, 1997. 248 p. URL: <https://ccrma.stanford.edu/files/papers/stanm100.pdf> (Last accessed: 14.11.2021).
69. Simmons M. The Bass Clarinet Recital: The Impact of Josef Horák on Recital Repertoire for Bass Clarinet and Piano and a List of Original Works for that-Instrumentation : (diss. D.M.A.). Evanston : Northwestern University, 2009. 51p.
70. Shackleton N. Bass clarinet : the New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. 1980. Vol. 2. P. 254–256.
71. Shackleton N. Chalumeau. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. 1980. Vol. 4. P. 111–112.
72. Schuller G. Musings: the Musical Worlds of Gunther Schuller. Oxford : Oxford University Press, 1986. 303 p.
73. Sparnay H. El clarinet bajo. una historia personal. Barcelona: Pereferia Sheet Music, 2011. 256 p.
74. Strauss R. Don Quixote. International Music Score Library Project, [http://imslp.org/wiki/Don\\_Quixote, Op.35 \(Strauss, Richard](http://imslp.org/wiki/Don_Quixote,_Op.35_(Strauss,_Richard)) (accessed: 14.09.2022).
75. The Bass Clarinets of Adolphe Sax and their Historical Importance : celebrating the Collection of Sir Nicholas Shackleton. Edinburgh: Edinburgh Collection of Historic Instruments, 2012. P. 84–99. URL: [https://www.academia.edu/33665527/ The Bass Clarinets of Adolphe Sax and their Historical Importance Proceedings of the Clarinet and Woodwid Collo-](https://www.academia.edu/33665527/The_Bass_Clarinets_of_Adolphe_Sax_and_their_Historical_Importance_Proceedings_of_the_Clarinet_and_Woodwid_Collo-)

- quium 2007 Celebrating the Collection of Sir Nicholas Shackleton ed A Myers 84 99 Edinburgh Edinburgh Collection of Historic Instruments 2012 (Last accessed: 14.11.2021).
76. Thompson K. «Historical and Analytical Issues Related to Percy Grainger's Folk-song Compositions for Band» (PhD diss). Iowa : The University of Iowa, 2004. 248 p.
  77. Vienna Clarinet Connection. URL : <https://viennaclarinetconnection.org/> (Last accessed : 21.04. 2023).
  78. Volta J.-M. The clarinette basse : [methode]. URL: [https://www.worldcat.org/title/la-clarinette-basse-methode-the-bass-clarinet/oclc/179919401?referer=di&ht=edition&fbclid=IwAR0wU51Vg3lfVMoe\\_3NZzxmKFHh5tnk\\_RXnCBJC9YNNA6\\_LIu2xSn8Sm0KU](https://www.worldcat.org/title/la-clarinette-basse-methode-the-bass-clarinet/oclc/179919401?referer=di&ht=edition&fbclid=IwAR0wU51Vg3lfVMoe_3NZzxmKFHh5tnk_RXnCBJC9YNNA6_LIu2xSn8Sm0KU) (Last accessed: 15.12.2021).
  79. Vos-Rochefort, Andrea. The Bass Clarinet: A Collection of Pedagogical Materials and Approaches. URL: [https://www.academia.edu/34204766/The\\_Bass\\_Clarinet\\_A\\_Collection\\_of\\_Pedagogical\\_Materials\\_and\\_Approaches](https://www.academia.edu/34204766/The_Bass_Clarinet_A_Collection_of_Pedagogical_Materials_and_Approaches) (Last accessed: 10. 02. 2022).
  80. Watts S. Spectral Immersion Ruisbroek-Puurs : Metropolis Music Publishers, 2015. 223 p. URL: <https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/8296971--sarah-watts-spectral-immersions> (Last accessed: 7.12.2021)
  81. Walden S. Double Sonata for Bb Clarinet and Bass Clarinet Malvern. Presser Company, 1989. 16 p.
  82. Weston P. Clarinet Virtuosi of Today. Royston Road : Egon Publishers Ltd., 1989. 352 p.
  83. Ziporyn E. David Lang: press release. URL : <https://evanziporyn.bandcamp.com/track/david-lang-press-release> (Last accessed: 20.09.2023).

## ДОДАТКИ

### Приклад №1

55

$E \downarrow 1'15$

$\downarrow = 60$

3/4

4/4

60

$p$   $mf$   $p$   $f$

5

4 different types of multiphonic sounds:

|                |                     |              |                   |
|----------------|---------------------|--------------|-------------------|
|                |                     |              |                   |
| Complex/shrill | less complex/shrill | complex/mild | less complex/mild |

### Приклад №2

$J = \text{ca. } 52$

$ff$   $ff$   $ff$   $ff$

$\ast \circ = 1/4 \text{ de ton } \uparrow$   
 $\circ = 1/4 \text{ de ton } \downarrow$

Emma d'Antiochia  
Act two  
Scena, Duetto, Terzetto, e Finale

Saverio Mercadante  
(1834)

Andante

capriccio

a piacere

a piacere

Bass Clarinet  $\text{B}\flat$ 

## 12. Les Huguenots (1836)

Giacomo Meyerbeer

*Molto maestoso*

*p Cantabile*

*cresc.*

*f*

*string.*

*f*

*pp*

*rall.*

*f*

*2*

*3*

*1*

*2*

## Приклад №5

## Bass Clarinet

**MAHLER: Symphony No. 6**

## Movement 1

*Allegro energico, ma non troppo.*

*2<sup>a</sup> in A*

*Solo. p repr.*

*pp*

*p*

*2*

BASS CLARINET

Strauss – Don Quixote

Introduktion  
Mäßiges Zeitmaß

Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt  
Maggiore (Sancho Pansa)

14 Mäßig

Var. II  
Gemächlich

(Cello)

Gr. VERDI  
AIDA

ATTO QUARTO  
Andante sostenuto

in Sib SOLO *allarg.*

pp

p

1

pp

poco string.

string.

# Richard Wagner

## Lohengrin

**CLARINETTO di BASSO.**

## AKT I.

**in A.  
VORSPIEL.  
Langsam.**

Viol. I.

Viol. I.  
Langsam.  
17

18 19

*p* *dim.* *p* *dim.* *p* *p*

*dim.* *p* *dim.* *p* *p*

*p* *p* *dim.* *p* *sempre p*

*p* *dim.* *p*

*p* *f* *f* *ff*

*ff* *dim.* *pp* *pp*

1 2 3

**SCENE I.**

**Herrn**

El - se, er, schrei-ne hier zur Stell! Bassi

in B.  
**SCENE II.**  
Mässig langsam.

Ob. I.

**Einsam langsam.**  
Obl. I

4 1 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

TRISTANO E ISOTTA

R. WAGNER

CLARINETTO  
BASSO

www.adrianoamore.it

(SCENA III.)

(SCENA III.)  
Lento moderato, sempre molto espress.  
in La



## Приклад

№10

The first system of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker' features the following parts and markings:

- Flute 1 (Fl. 1):** Plays a melodic line in the right hand, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand plays a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The melody is marked *pp* and *espressivo*.
- Flute 2 (Fl. 2):** Remains silent.
- Oboe (Ob.):** Remains silent.
- Clarinet (Cl.):** Remains silent.
- Bassoon (Fag.):** Remains silent.
- Violin I (Vcl. I):** Plays a melodic line in the right hand, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand plays a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The melody is marked *pp* and *espressivo*.
- Violin II (Vcl. II):** Remains silent.
- Viola (Vla.):** Remains silent.
- Cello (Vcl. III):** Remains silent.
- Double Bass (Vcl. IV):** Remains silent.
- Timpani (Timp.):** Remains silent.
- Triangle (T. 4):** Remains silent.

## Приклад №11



## Приклад №12



### Приклад № 13



# Приклад №14

46 solo  
*ff* aggressive, funky

49 *sfzp* molto *ff* *sfzp* molto

54 *ff*

57 gliss.

61 gliss.

64 *sfzp* molto

68

Detailed description: This musical score is for a solo piece, spanning measures 46 to 68. It is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The piece begins at measure 46 with a rest, followed by a melodic line starting on G4. The first staff (measures 46-48) is marked 'solo' and 'ff aggressive, funky'. The second staff (measures 49-53) features a melodic line with a 'molto' dynamic marking and a 'ff' (fortissimo) marking. The third staff (measures 54-56) continues the melodic line with a 'ff' marking. The fourth staff (measures 57-60) includes a 'gliss.' (glissando) marking. The fifth staff (measures 61-63) continues the melodic line. The sixth staff (measures 64-67) features a 'molto' dynamic marking. The piece concludes at measure 68 with a final melodic line.

Klarinette-Baußklarinette

-2-

20 *a tempo* *steigernd*

*p*

Wie ein blasser Tropfen Bluts färbt die Lippen ei-ner Kran-ken.

*pp* *pp*

25 *poco rit.*

*f*

Heiß und jauch-zend, süß und schmach-tend,

*cresc.* *f*

nimmt Bauß-Klarinette in B

30 *ruhiger*

me-lan-cho-lisch dü-strer Wal-zer kommst mir nim-mer aus den

*Bauß-Klar. in B*

*p*

35

Sin-nen, ha-ftest mir an den Ge-dan-ken wie ein blasser Trop-fen Bluts!

40 *rit.* *molto rit.*

*p*

folgt ohne Pause:  
Madonna

# Septett für Blasinstrumente

## I

Paul Hindemith 1948

Lebhaft (♩ 108)

Flöte

Oboe

Klarinette in B

Trompete in B

Horn in F

Bass-Klarinette in B

Fagott