

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА  
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

**Кафедра оркестрових духових інструментів  
та оперно-симфонічного диригування  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ТВОРЧИСТЬ ДЛЯ КЛАРНЕТА ПОЛЯ ЖАНЖАНА ТА МІКЕЛЕ  
МАНГАНІ: ВИКОНАВСЬКИЙ ПІДХІД**

**Магістерська робота**

**Цзен Цянь**

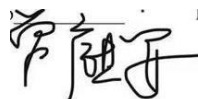
**Науковий керівник:**

**доктор мистецтвознавства,  
професор**

**Ніколаєвська Ю.В.**

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

Цзен Цянь



**Харків – 2022**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ ДЛЯ КЛАРНЕТА В СИСТЕМІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА: ХРОНОЛОГІЯ ТА ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ</b>	
<b>1.1Аспекти вивчення історичних шляхів розвитку виконавства на кларнеті .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2Основні засади явища кларнетових шкіл.....</b>	<b>20</b>
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>30</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ТВОРИ ДЛЯ КЛАРНЕТА ПОЛЯ ЖАНЖАНА ТА МІКЕЛЕ МАНГАНІ: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ</b>	
<b>2.1. Кларнетові твори П. Жанжана: жанрово-стильовий та виконавський аспекти.....</b>	<b>32</b>
<b>2.2. Стильова взаємодія у творах для кларнету М.Мангані.....</b>	<b>52</b>
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>58</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>60</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>62</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** У ХХ–ХХІ століттях мистецтво гри на кларнеті й технічні можливості інструменту досягли небувалих висот, але й зараз постійно з’являється безліч різноманітних прийомів гри, нові види артикуляції, можливість змінювати насиченість тембру, велика різниця виникає між крайніми значеннями динаміки, багатоголосся вже стало звичайним явищем. Нові опуси для кларнету демонструють нові можливості, що отримали композитори для втілення найрізноманітніших за масштабом ідей.

Слід пам’ятати, що всі ці надбання були закладені та знайшли відбиття в процесі розвитку виконавських шкіл. Зосереджуючись на творчості ХХ–ХХІ ст., в межах дослідження ми зупинимося на деяких з них. Зокрема звернемо увагу на творчість та особистість Поля Жанжана (Paul Jeanjean), французького кларнетиста, композитора та викладача Паризької консерваторії на межі ХІХ–ХХ ст., коли саме Париж став осередком стабільних рис у творчості для духових інструментів. П. Жанжан написав досить багато творів для кларнету (серед них – інструктивного характеру, які ще й досі визнаються виконавцями) та творів, що презентують різні семантичні амплуа кларнету початків ХХ ст.

Ще одна постать музиканта, творчість якого варта уваги – італійський кларнетист, диригент та композитор Мікеле Мангані (Michele Mangani) – представник нового покоління кінця ХХ– початку ХХІ ст., відомий своїми опусами для духових, ансамблів, оркестру, творами, що поєднують академічну та джазову стилістики.

Автор дослідження є виконавцем деяких їхніх творів, тому в дослідженні обрано саме виконавський підхід. Важливо, що це стало поштовхом до вивчення сучасних шкіл гри на кларнеті. Окрему увагу в пропонованій роботі приділено Валерію Алтухову, який створив власну школу у Харкові та яка є

знаною у світі; та школі кларнету, яка вже є у Китаї та розквітає, зокрема, творчості таких музикантів, як Фань Вей, Фань Лей, Бай Тай, Донг Деджун.

**Об’єкт дослідження** – творчість для кларнета композиторів ХХ-ХХІ ст.,  
**предмет** – відбиття взаємодії виконавської та композиторської творчості у творах для кларнета у ХХ-ХХІ ст.

**Мета дослідження** – відбиття взаємодії виконавської та композиторської творчості у творах для кларнета у ХХ-ХХІ ст.

**В завдання дослідження** входить:

- висвітлити історичні етапи розвитку інструменту;
- сформулювати основні засади явища виконавської школи;
- виявити риси, що характеризують французьку виконавську школу початку ХХ ст. та сучасні світові виконавські школи;
- проаналізувати основні твори Ж. Жанжана та М. Мангані в аспекті жанрової стилістики та виконавської специфіки.

**Матеріал дослідження.** Твори для кларнету П. Жанжана, зокрема *збірки етюдів* (18 Etudes for the Clarinet, Vade Mecum Du Clarinettiste, 16 Etudes Modernes), «Венеціанський карнавал», «Арабески», Clair matin, Концертний дует для кларнету та бас кларнету, Андантіно та Скерцо); твір «Кольори з Китаю» (Colors from China) М. Мангані, оглядово його ж: Концерт для кларнету з оркестром, «Блюз», джазові дуети, Листки з альбому/Pagina d/album, «Вердіана» та окремі виконавські інтерпретації. Похідно долучені інші твори, що віддзеркалюють становлення виконавських кларнетових шкіл у ХVІІІ–ХХ ст.

**Методологія дослідження** включає:

- *системний* метод – спрямований на осмислення комплексу сформованих в композиторсько-виконавській практиці засобів виразності при грі на кларнеті;
- *композиційно-драматургічний* – пов'язаний з аналітичним описом вибраних творів П. Жанжана та М. Мангані;

- *метод виконавського аналізу* – залучається при аналізі виконавської специфіки творів.

**Теоретична база.** Корпус музикознавчої літератури про кларнет є доволі великим. Зокрема основним джерелом інформації в галузі органології кларнету, історії його репертуару, окремих аспектів виконавства слугують збірник Cambridge Companion to the Clarinet (1995), монографія Еріка Хоупріха The Clarinet (2008). Однак у цих виданнях, що охоплюють всю історію музики для кларнету, текстів, що приділяються окремим композиторам, невелика кількість. Окремо слід вказати на напрацювання українських виконавців (зокрема магістерських [5; 11; 17] та дисертаційних робіт [10; 15]), що з'являються останнім часом.

В роботі використані наукові джерела за наступними напрямками:

- *методологія кларнетового виконавства* – В. Алтухов [3-4], В. Апатський [6], І. Вятоха [9], В. Скороходов [20], Oskar Kroll [33].

- *творчість для кларнета композиторів та виконавців XVIII-XXI ст.* – Д. Злотніков [13], В. Метлушко [15], О. Пришляк [18], Ю. Усов [23], A. Baines [24], Lindsay Taylor Braun [26], Victoria A. Hargrove [31], C. Lawson [34], Janice Louise Minor [38], Albert R. Rice [40–41], зокрема, про діяльність педагогів Паризької консерваторії межі XIX–XX ст. [27–30; 32; 36; 39];

- *інтерпретологія та виконавський аналіз* – О. Варданян [8], І. Єргієв [12], О. Катрич [14], Ю. Ніколаєвська [16], Т. Сирятська [19], І. Сухленко [21], К. Тимофєєва [22].

**Наукова новизна отриманих результатів даного дослідження** пов'язана з першим досвідом системного опису творчості Ж. Жанжана та М. Мангані в аспекті досягнень європейського кларнетового виконавства.

**Практична значимість отриманих результатів.** Пропоноване дослідження може бути залучене в якості матеріалу в курсах «Історія виконавства», «Музична інтерпретація» для студентів III–IV рівнів.

**Апробація.** Результати роботи були викладені у доповіді на конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022).

**Структура роботи.** Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Основний зміст викладено на 61 сторінці, загальний обсяг – 65 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ТВОРЧИСТЬ ДЛЯ КЛАРНЕТА В СИСТЕМІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА: ХРОНОЛОГІЯ ТА ІСТОРІОГРАФІЯ ПИТАННЯ

#### 1.1 Аспекти вивчення історичних шляхів розвитку виконавства на кларнеті

Історія кларнетового виконавства – об’єкт дослідження багатьох авторів. У пропонованій магістерській роботі її виклад необхідний для виокремлення комплексу виражальних засобів, що склалися протягом історії розвитку кларнета.

Більшість дерев’яних духових інструментів, які ми знаємо сьогодні, є вдосконаленими версіями своїх давніх предків. Більшість з них можна побачити на картинах і фресках, деяким з яких сотні, а іноді і тисячі років. Ці зображення і рідкісні артефакти дозволяють нам уявити як звучала музика у той час. До стародавніх родичів кларнету можна віднести такі інструменти як зуммара і аргул, відомі ще в 2700 р. до н.е. у Східному Середземномор’ї. Звідти вони потрапили на схід, до Індії і Малайзії, і на захід, до Європи, на хвилі мусульманської експансії в 7-13 ст. У народі їх часто називали «інструментом пастухів». Інструментом пастухів також називали передвістника кларнета – французьку сопілку шалюмо. Шалюмо була широко поширена по всій Європі, проте інструмент залишався безінтересним для більшості композиторів і професіональних музикантів, так як в ньому не було необхідного професіоналам тембру і співвідношення тонів.

А. Vaines [24] вбачає, що історія безпосередньо кларнетового мистецтва знаходить свій початок в не настільки далекому з точки зору світового мистецтва часу. На межі 17-18 ст. (як припускається, у 1701 р.) нюрнберзьким майстром дерев’яних духових інструментів І.К. Деннером (1655-1707) було зроблено перетворення старовинної французької сопілки шалюмо, в новий, більш досконалий інструмент – кларнет. Вирішальним моментом на шляху до повного перетворення шалюмо в кларнет, було

рішення додати дуодецимний клапан, який дозволив би розширити регістр нового інструменту. Діапазон кларнету досяг майже трьох октав, але їх звучання було нерівним, а регістри інструменту мали специфічний для кожного з них тембр. Наприклад, верхній регістр, що видобувається шляхом передувания ноти на дуодециму, нагадував тембр труби кларіно. Втім, назва самого інструменту «кларнет» походить від колористичної схожості тембрового забарвлення з трубою кларіно, а доданий у ході подальших змін раструб на кларнеті, нагадує раструб труби, котрий ще більше підкреслив наближеність одного інструменту до іншого. Історія розвитку і трансформації кларнета налічуватиме ще безліч десятиліть в минулих століттях, але навіть в наш час інструментальні майстри працюють над тим, щоб кларнет досяг повної досконалості у своєму звучанні.

З виникненням нового самодостатнього інструменту композитори звернулися до кларнету в своїх творах<sup>1</sup>.

З точки зору *семантичного амплуа* композитори епохи бароко, які писали для кларнета, такі як Телеман і Йоганн Валентин Ратгебер, використовували стиль письма для кларіно, що характеризується повторюваними нотами, арпеджіо, тріольним ритмом та уникненням нот нижче с1. Стилістично вона ідентична трубній музиці. Французький композитор Рамо також пише в цьому стилі в увертурі до своєї опери 1751 року «Acante et Céphise». Однак у десяти з тринадцяти частин із кларнетом Рамо об'єднує два кларнети з двома валторнами, із струнним акомпанементом та без нього, утворюючи докласичний стиль, який підкреслює діатонічні мелодійні лінії, наприклад, у «Un chasseur» (Мисливець) у 2-му акті Acante. Протягом вісімнадцятого і до дев'ятнадцятого століття багато композиторів використовували комбінацію кларнета і валторни і тему полювання-сигналу в опері, концертах і духовій

---

<sup>1</sup> Як відомо, першим випадком застосування кларнету в оркестрі був 1720 р.: капельмейстер собору в Антверпені Ж. Фабер включив його в свою месу. У двох збірках арій невідомого автора (1712-1715), ораторія «Горжество Юдифь» А. Вівальді 1716 г. також в партитурі автор занотував використання двох інструментів, названих як *clageni*. Передбачається, що автор мав на увазі кларнети, таким чином, ця ораторія може бути першим відомим випадком застосування кларнета як оркестрового інструменту.

музиці. Наше розуміння використання кларнета в оперній музиці здебільшого впливає з аналізу партитур, завдання, яке ускладнювалося різноманіттям публікацій того часу. У Парижі видавці зробили доступними повні партитури опер відразу після першої вистави. У Лондоні публікація більшості повних партитур припинилася після 1762 року. Іноді для духових, зокрема для кларнета, публікувалися окремі частини. У багатьох оперних центрах, таких як Берлін, Дрезден, Мілан і Неаполь, опери, як правило, не публікували, але партитури та партії розповсюджувалися в рукописних копіях.

Л. Браун [26] вказує, що бухгалтерські книги Ospedale della Pietà у Венеції показують, що 13 березня 1740 року відбувся обмін оплати за ремонт двох кларнетів. Це показує, що кларнети були доступні в Pietà з невизначеного часу, що передувало цьому запису. Визначення кларнета, для якого Вівальді створив декілька творів, можна розумно досягти, дослідивши лише два збережених барокових кларнети, один з Нюрнберга, а інший з Амстердама. Ерік Гепріх припустив, що з двох збережених барокових кларнетів тільки той, на якому зображена марка Джейкоба Деннера з Нюрнберга, міг би виконати твори Вівальді. Інший бароковий кларнет має печатку Voeckhout з Амстердама і не має діапазону, необхідного в роботах Вівальді для кларнета. Ця інформація, у поєднанні з записаною попередньою роботою в Pietà викладача шалюмо та гобоя з Нюрнберга, припускає, що був би використаний кларнет, еквівалентний або дуже схожий на ранню модель Деннера. Точний рік, коли був винайдений кларнет, був темою дискусій. Музикознавці вважають датою створення кларнета 17 січня 1692 року і Німеччині (Деннер). Йоганн Крістоф Деннер, швидше за все, був винахідником кларнета, який він розробив як удосконалення вже існуючого *chalumeau*. З задокументованих угод між сином Деннера, Якобом і нюрнберзьким герцогом Гронсфельдським, видно, що і кларнет, і *chalumeau* були продані одночасно ще в 1710 році. Найбільша відмінність між цими двома інструментами полягала в тому, що Деннер підняв реєстровий клапан ближче до мундштука, завдяки чому який розширився діапазон *chalumeau*,

дозволивши йому легко здійснювати передування на дуодециму. Перші кларнети існували в строї C ті D і могли виконувати хроматичний звукоряд, за винятком кількох нот. На найдавніших іконографічних зображеннях тростина зображена зверху. Середній регістр мав найбільш бажаний тембр, тоді як Бонанні описав верхній регістр як «високий і енергійний». Нижній регістр залишався не сфокусованим, та не стійким за інтонацією, доки не були внесені зміни. До кінця 18 століття *chalumeau* практично зник, замість нього прийшов кларнет. Єдиний слід від *chalumeaux*, що залишився, це назва нижнього регістра кларнета.

Відомо, що А. Вівальді неодноразово використовував кларнети в своїх творах. Вони так само використані в концертах RV556 «Святий Лоренцо» (перша редакція), RV559 і RV560. Всі ці концерти написані у тональності до мажор, у двох останніх творах кларнети використовуються лише в якості дублюючих голосів гобоїв. Можна зробити висновок, що автор навмисно поєднує два різних інструментальних тембру, додаючи в досить різкий тембр гобоя м'якший за кларнетовий. У першій половині XVIII століття кларнет, будучи технічно недосконалим інструментом з невеликим робочим діапазоном і нерівним звучанням регістрів, з'являвся в оркестрі лише епізодично. Надалі кларнет став активніше використовуватися композиторами в своїх творах. Так вже у 1751 р Він з'являється в героїчній пасторалі «Акант і Кефис» Жанна-Філіпа Рамо, а в 1753 з'являється в партитурі опери «Оріон» І.С. Баха.

А. Райс [40] зазначає, що принаймні сто композиторів написали концерти для кларнета протягом XVIII століття, і популярність інструменту зросла на початку дев'ятнадцятого століття. Тітус повідомляє, що близько 85 відсотків усіх концертів, які він досліджував, були написані для кларнета В; інші були написані для кларнетів ля і до. Цікаво, що майже 70 відсотків концертів мають тональність сі-бемоль мажор і близько 15 відсотків мі-бемоль мажор. Найпершими композиторами концертів були Йоганн Стаміц

для кларнета Сі-бемоль (1754–1754). 55), Майкл Гайдн для кларнета ля (1764), і Карл Стаміц для кларнета С (бл. 1771).

К. Стаміц (Carl Stamitz) був одним із найплідніших композиторів з Мангейма. Він написав десять концертів і один подвійний концерт або симфонічний концерт для двох кларнетів (або кларнета і скрипки), усі для кларнета in B, крім Концерту № 1. , що для кларнета in C. У 1770 році Стаміц переїхав до Парижа, а наступного року став придворним композитором і диригентом герцога Луї Ноайського. Там він почав складати концерти для кларнета для кларнетиста Йозефа Біра. Як соліст, Бір вперше грав ці концерти на Concerts Spirituels у 1771 та 1772 роках, тобто, богемець Бір є найпершим всесвітньо відомим солістом-кларнетистом. Він популяризував німецький стиль гри, який характеризується м'яким виразним звучанням та тембром і блискучою технікою. (діяльність 1763 – 1809 рр.).

Б. Крусел (Bernhard Henrik Crusell) – фінський кларнетист, композитор і відомий соліст, який більшу частину свого життя прожив у Швеції. У 1788 році грав на кларнеті у військовому оркестрі в Свеаборзі; у 1791 році був переведений до Стокгольма і залишив армію. У 1793–1833 роках він був кларнетистом у придворному оркестрі.<sup>192</sup> У 1798 році він зміг поїхати до Берліна, де кілька місяців навчався у Тауша. Після цього Крусел давав концерти в Берліні та Гамбурзі, перш ніж повернутися до Стокгольма. АМЗ позитивно оцінив один із гамбурзьких концертів; фактично, у більш ніж п'ятдесяти наступних оглядах концертів не знайдено жодного негативного коментаря.<sup>193</sup> У 1803 році Крусел поїхав до Парижа, де виступав і брав уроки гри на кларнеті у Лефевра та уроки композиції у Анрі-Монтана Бертона та Госсєка. У Парижі Крусел грав або купив мундштук Амлінга та кларнети С, В і А Баумана з шістьма клапанами.

Також для кларнету в цей час писали Л. Кожелуха, а також Ф. Крамарж. Саме перу Ф. Крамаржа належать не тільки концерти для кларнету, а й кілька ансамблів з його участю.

Популярність кларнета стрімко зростала, що привело до того, що в 1755 р. кларнет вводиться в духові оркестри Франції. Йому відводилася роль головного мелодійного голосу, так як завдяки приємності свого звучання в середньому і нижньому регістрі і технічній рухливості кларнет міг поєднувати в собі мелодійну віртуозність гобоя, а завдяки пронизливому верхньому звукоряду фанфарно епічність труби. Для кожної з викладеної вище ролі темброобразу кларнета, крім різного за характером і змістом матеріалу, також, безумовно, потрібне вміння виконувати певну музику в певній манері. Для закріплення вище викладеної ідеї наявності в практиці двох різних манер гри, наведемо приклад з книги Ю. Усова [46]. У розділі, який присвячений віденським класикам, Ю. Усов, констатує той факт, що кларнет в творах Й. Гайдна використовується вкрай рідко і обережно, але найцікавіше, що образна сфера його застосування повністю протилежна. Така амбівалентність в партитурі Й. Гайдна до деяких з «Лондонських симфоній» викладена так: в першому матеріалі кларнети грають з флейтами, гобоєм і фаготом, що підкреслює ніжність і співучість дерев'яної духової групи, а інший, протилежний кларнет разом з валторнами виконує головну тему енергійного фанфарного характеру (Симфонія № 103, 4 частина).

До оркестру кларнет увійшов в 1750-х роках переважно як необов'язковий інструмент, який можна було замінити гобоєм або флейтою. Оскільки кларнети не були широко доступні до 1780-х і 1790-х років, його статус помітно не покращився до симфоній Моцарта 1780-х років. Кларнет нарешті досяг паритету з флейтою та гобоєм у симфоніях Бетховена першого десятиліття XIX ст. Найпершими симфоніями, що включали кларнет, є три Йоганна Стаміца (№ 1 ре мажор і № 3 і 5 ми-бемоль мажор), опубліковані Venier (Париж) у 1758 році як частина збірки з шести творів кількох композиторів.

Симфонія F-dur Френцля (1767 або раніше) містить партії кларнета у всіх частинах, крім другої частини. За стилем він схожий на симфонії Стаміца, де кларнет в основному подвоює струнні і заповнює гармонійну

текстуру. Теодор фон Шахт був іншим придворним композитором Регенсбурга. Шахт включає кларнет принаймні до семи симфоній та до (1772–73, 1779) і одного концертного симфонічного концерту ми-бемоль мажор (1783).

У Симфонії 100 (1794) Й. Гайдн залишає кларнети лише для другої частини, *Allegretto*. Використання Л. Бетховеном *C*-кларнетів у ре-мінорному скерцо Дев'ятої симфонії (1826) свідчить про його прагнення до певного тонального кольору. Близько 1770 року Шіролі написав найранішу сонату для кларнета, можливо, після візиту до Мілана, де Моцарт написав дивертименто 1771 року, К. 113, для двох кларнетів, валторн і фаготів. На титульній сторінці написано: «Соната/кларнетто/et/Basso/Del Sig: Gregorio Sciroli».

Знаменитий французький кларнетист і соліст Жан Ксав'є Лефевр написав найперші опубліковані сонати для кларнета з нефігурованим басом, надруковані в 1793–1794 роках Джанет (Париж) як *Trois grandes sonates pour clarinette et basse*, op. 12.296 Перша частина *Allegro moderato* Першої сонати для кларнета *B*, написана до мажор, чудова за своїми технічними вимогами.

Геній у особі Вольфганга Моцарта відкрив світові всю палітру фарб і образів, які на той час міг зобразити кларнет. Г.В. Аберт [] відзначив, що справжньою перлиною в жанрі концерту для кларнету є твір Вольфганга Амадея Моцарта (1756-1791). Це один з останніх творів в житті композитора. До кларнету Моцарт звертався в ті часи, коли він відвідував Мангейм в 1777 році, але використовував його не часто у своїх творах. Періодично він застосовував інструмент в своїх симфоніях в основному пізнього періоду. Свій концерт для кларнету з оркестром *A-dur* (KV 622 1791 г.) композитор написав для знаменитого віденського віртуоза Антона Штадлера (1753-1812), для якого також написаний автором Квінтет для кларнета, двох скрипок, альту і віолончелі (KV 58). А. Штадлер грав на особливому кларнеті, специфіка якого до сьогодні так і не розгадана. У 1788 році виконавець за допомогою австрійського кларнетиста і музичного майстра Т. Лотца виготовляє кларнет, який відрізнявся своїм збільшеним діапазоном. Цей

інструмент мав розширений в нижньому регістрі хроматичний звукоряд до малої октави і загнутий вгору розтруб. Перше виконання А. Штадлером концерту для кларнету з оркестром Моцарта відбулося 16 жовтня 1791 року у Празі. Життя і композиторська діяльність зазначених вище музикантів припадають на середину – другу половину XVIII століття. Перші спроби в жанрі концерту для кларнету були зроблені Мольтером в ранній період інструментального концерту, Моцарт же в свою чергу, своїм творінням підводить підсумок в розглянутому жанрі в XVIII столітті. З цього моменту композитори стали поступово застосовувати цей інструмент в оркестровій партитурі.

Підходячи до шедеврів Л. Бетховена, можливо відмітити, що творча спадщина композитора не має творів, написаних для кларнета соло. Хоча він все ж використав кларнет, і дуже успішно, як в своїх симфоніях, поручаючи йому чудові соло, так і в складі різних ансамблів, як класичних з точки зору складу, так і в ансамблях орієнтованих на пошук нової якості звучання. Бетховен як геніальний симфоніст писав твори для складу класичного симфонічного оркестру, затвердив кларнет в групі дерев'яних духових, а так же заклав основи для формування великого, який остаточно сформується в епоху симфонічного розквіту Г. Берліоза, К. М. Вебера, Р. Вагнера і Й. Штрауса.

Епоха романтизму в музиці, й ознаменувалася не тільки зміною музичного мислення і, отже, стилю, але і поліпшенням технічної можливості музичних інструментів, в тому числі і кларнету. На кларнеті грати було досить складно, так як передування в октаву, як на інших дерев'яних духових, на ньому не виходило. Передування на кларнеті проводиться відразу на дуодеціми, тобто на октаву плюс квінту. Це збільшує кількість голосових отворів, і для того щоб заповнити звукоряд в такому великому інтервалі, була потрібна дуже важка аплікатура. Особливо складно було грати в тональностях, далеких від ладу інструменту. Тому в практику входили кларнети різних розмірів і строїв, але з однаковою аплікатурою.

Щоб грати в іншій тональності, музикант просто брав інший кларнет, більш відповідний за строем. Першим значним реформатором кларнету був уродженець Риги Іван Мюллер. Він поставив перед собою завдання, яке пізніше в повній мірі вдалося вирішити тільки Т. Бему. Мюллер, збільшуючи діаметри голосових отворів і розташовуючи їх у відповідності з вимогами акустики, ввів додаткові клапани, збільшивши їх загальну кількість до тринадцяти. Інтонція інструменту стала більш точною, полегшилася гра в тональностях, далеких від ладу інструменту, а також спростилося виконання трелей. Кларнет системи Івана Мюллера народився близько 1810 року і його система аплікатури, звичайно, з великими удосконаленнями, використовується і понині. В середині ХІХ століття на кларнеті був застосований бьомівський клапанний механізм, згодом значно ускладнений через акустичні особливості кларнету. Композитори звернули свою увагу на вдосконалений інструмент і створили ряд творів, які склали золотий фонд кларнетового виконавського мистецтва. Тембр кларнету відразу ж привернув увагу композиторів і став своєрідним музичним символом романтизму. Соло кларнету тепер сміливо звучать в операх К.М. Вебера і Р. Вагнера, в симфоніях Г. Берліоза і П. Чайковського, а також як повноцінний солюючий інструмент.

Композитори епохи романтизму остаточно затвердили склад симфонічного оркестру, ввели в нього нові голоси та темброві фарби.

Неймовірний вплив на розвиток виконавського мистецтва на духових інструментах і зокрема на кларнеті, зробила творча спадщина К. М. Вебера. Цей композитор, крім того, що був творцем німецької романтичної опери, увійшов в історію музики як основоположник концертної романтичної п'єси, шість його творів для кларнета до сих пір є визначними та популярними в кларнетовому репертуарі. Професор білоруської академії музики В. Скороходов включив більшу частину з них в свій список «одинадцяти шедеврів музичного мистецтва для кларнету». Його твори, за словами автора, «дали потужний імпульс до вдосконалення конструкції інструментів» [20,

с.77]. Він пояснює це тим, що технічна недосконалість кларнету того часу не дозволяла виконавцям грати віртуозно твори К.М.Вебера і навіть найвидатніші музиканти не завжди могли впоратися з поставленими технічними завданнями.

Представник німецько-романтичної школи Л. Шпор написав 4 віртуозних за своїм складом концерти для кларнету. Важливо, що Шпор звертається до цього інструменту як до *концертуючого*, який в період розвитку стилю *briliant* виходив на провідні позиції в концертному музикуванні, конкуруючи зі скрипкою, віолончеллю і фортепіано. Як і твори Вебера, концерти Шпора відрізняються технічною віртуозністю, але, на відміну від Шпора з його «чоловічою» сентиментальністю і романтизмом, Вебер в напористості музичного матеріалу, більш ліричний.

Найбільш яскраві сторінки німецького романтизму належать Р. Шуману. Його руці належать шедеври, що розкривають усі барви кларнетового романтичного звучання та насиченого тембру. Емоційно різноманітні образи, що ховаються за нотним текстом, які вимагають вершин майстерності володіння інструментом, до сих пір підкорюють слухачів і виконавців своєю довершеністю і витонченістю. Три «П'єси фантазії» для кларнета і фортепіано, чотири «Казкових розповіді» для кларнета, альту і фортепіано на наш погляд вершина розкриття тембрового образу кларнету в ключі романтичного напрямку в світовому мистецтві.

Ф. Мендельсон у 1833р. одним з перших композиторів створив дві концертні п'єси для двох кларнетів і фортепіано – два Концертштюки ор. 113, ор. 114, Такий вид ансамблю (два кларнета) використовувався тільки в камерному музикуванні. Можна сказати, що Мендельсон вивів його на новий рівень – концертного виконання, посиливши фактуру ансамблю партією фортепіано. Характер цих творів героїчний і імпульсивний, з поетичними повільними розділами. Хоча обидва твори і написані для кларнету і бассетгорну, в наш час вони виконуються на двох кларнетах, що ще більше

полегшує і додає легкості в звуковий образ творів. Не можна не сказати про відоме та досить складне соло для кларнету з увертюри «Сон в літню ніч».

Ще один шедевр камерно-інструментальної творчості – «Квінтет для кларнету і струнного квартету» сі мінор. Ці два твори та ще декілька таких шедеврів написані приблизно в один і той же час, під кінець життя композитора. Можливо тому образи, що народжуються звуками кларнету, володіють неймовірним спектром почуттів і емоцій, однак, незважаючи на це створюється враження, що на все, що відбувається, на всі мирські проблеми Брамс дивиться через призму прожитих років, з мудрістю і відчуженістю. Особливо вражає в цьому відношенні друга частина першої сонати. Можна відмітити, що по відношенню до технічних можливостей кларнету композитор використовує всі можливості інструменту. Він чудово зіставляє верхній і нижній регістри, використовує стримане звучання, можливість висловлювати різноманітні емоції від радості до щемливої ніжності.

Продовжуючи тему ансамблів за участю кларнету, згадаємо творчість К. Сен-Санса. Першим твором подібного жанру в його творчості є «Тарантела» для флейти, кларнету і оркестру. У ній кларнет проявляє себе як яскравий, повний нестримної енергії і блиску інструмент. Тим не менш, найбільш відомим камерно-інструментальним ансамблем залишається сюїта «Карнавал тварин». Бездоганно створені асоціації, з гумором проілюстровані в партитурі створюють вражаючі і найголовніше зрозумілі звукові ефекти. Наприклад, ні у кого не виникає сумніву, що № 9 «Зозуля в глибині лісу» це передається саме образ зозулі, й одразу виникає образний зміст твору. А все завдяки точно підбраному тембральному образу, який кларнет як чудово відтворює своїм звучанням.

До ряду сонат, які композитор завершив в останні роки свого життя, відноситься також «Соната для кларнета і фортепіано» Es-dur. Сам автор говорив, що «присвячує цим творам останні сили», і напише сонати, щоб інструменти мали змогу показати себе. Говорячи про сонати для кларнету, можна відзначити, що К. Сен-Санс поклав початок новому, переосмисленому

звучанню кларнету. Ця соната вже вимагає більш витонченої манери гри, що властиво французькій музиці. Образ кларнету вже сприймається не як епічно піднесений, а як невагомо м'який, трохи тужливий і ліричний. У третій частині сонати автор дуже осмислено розриває два абсолютно різних за змістом реєстри. Він створює образ задушливої ходи, похоронної процесії, в першому розділі відокремлюючи стриманими коментарями фортепіано, як вищим, хто стоїть поза проблеми гласом. Другий розділ цієї частини автор доручає виконати кларнету вже в високому реєстрі, на тому ж музичному матеріалі. Створюється враження, що сама душа, підносячись до небес (згідно християнської традиції), спостерігає те, що відбувається зі свого боку.

Особливо щодо репертуару для кларнету слід відмітити внесок французької композиторської школи ХХ ст.

Так, дослідниця Janice Louise Minor [38], зосереджуючи на неокласицистичних тенденціях композиції, звертається до творів композиторів французької «шістки». Зокрема, в «Сонатині» Онеггера авторка знаходить як неокласичні елементи, так і елементи, що не є неокласичними. Для Онеггера це, мабуть, найближчий до неокласицизму твір, в якому втілено естетику французької музики ХХ століття. Порівнюючи неокласичні та не-неокласичні елементи твору, слід зазначити застосування Онеггером: 1) реалізацію традиційних форм нетрадиційними способами, 2) підхід до тональності — застосування терцових опорних звуків, відсутність тонального центру, відсутність традиційного викладення вертикалі та розподілу функцій гармонії 3) використання хроматизмів та цільнотонового звукоряду, що апелює до більш сучасних музичних впливів, 4) композиційні прийоми з минулого, такі як гомофонія, остінато, використання мотивів і тематичного розвитку, фуги, стретто, канону, імітації і повторення, але при цьому дані елементи звучать у поєднанні з елементами музики двадцятого століття; 5) єдність навіть тоді, коли немає міцної формальної структури, 6) стислість, легкість, конспірологія, а також джазові елементи в дусі французького кафе-концерту і музичних залів. Сонатина Онеггера є

значущим твором композитора та продуктом французького неокласичного стилю свого часу.

Соната для кларнета соло Marcelle Germaine Taillefesse (Г. Тайфер) була засобом для композитора застосовувати новий спосіб вираження; однак від її природного «класичного» стилю композитор не відмовився. Цей твір демонструє наступні неокласичні якості: 1) загальний консервативний, простий стиль; 2) стислість і лаконічність; 3) бездоганний контроль над формою і структурою фраз; 4) використання репетитативної техніки та імітації; 5) мінімальний розвиток музичних ідей; 6) присутність «тонального» забарвлення в основі твору, легкі доступні мелодії і лірична чутливість. Соната для кларнета Solo була досить вдалою спробою серіалізму, однак інстинктивний композиційний стиль Г. Тайфера залишався «класичним».

Завдяки багатьом подорожам різними країнами світу в творчості Д. Мійо проявляються різноманітні елементи і впливи. Сонатина для кларнета Д. Мійо дійсно відображає деякі неокласичні риси, але такі аспекти, як гармонія, текстура і ритм, роблять проблемним ствердження, що цей конкретний твір уособлює французький неокласичний стиль. У неокласичному сенсі Д. Мійо використовував наступне: 1) невеликі традиційні форми; 2) методи з минулого, такі як гомофонія, контрапункт, канон, імітація, тематичний розвиток, остинатні та циклічні елементи для об'єднання; 3) короткі моменти функціональної гармонії та тональних областей; 4) ритмічні та гармонійні джазові елементи, засновані на популярних сучасних для композитора творах.

Незважаючи на використання таких неокласичних засобів виразності, загальний характер Сонатини не відповідає неокласичним очікуванням. Деякі видатні неокласичні елементи складаються з: 1) грубо керованих ритмів; 2) різких дисонансів, інтервальних зіткнень і хроматизму; 3) довільного використання традиційної, функціональної гармонії в поєднанні з незручними нетрадиційними модуляціями; 4) використання бітоніальності, політональності, бімодальності і пандіатоники; 5) загальної щільності і

складності. Мійо зміг використати так багато аспектів свого унікального композиційного стилю в одному творі. Однак легковажна простота, що свідчить про французький неокласичний стиль, відсутня саме в цій композиції.

Вважається, що соната для кларнета і фортепіано Ф. Пуленка залишається вірною естетиці французького неокласицизму. Дійсно, Ф. Пуленк був сильним прихильником неокласицизму і залишався вірним йому завдяки використанню наступних композиційних прийомів: 1) гомофонія з мелодією, підтримуваною акомпанементом; 2) діатонічні мелодії, засновані на тризвуках 3) традиційний гармонійний рух без значного використання хроматизмів; використання тризвуків, вторинних доміант, збільшених сектакордів; 4) простих ритмічних малюнків, що включають стійкі, моторні і пунктирно-ритмічні фігури; 5) формальні тернарні структури; соната заснована на стилі сонати XVIII століття; 6) структурований діалог викликів-відповідей між інструментами ансамблю; 7) використання первинного і вторинного тематичного матеріалу, 8) збалансована структура фраз, 9) об'єднуючі фактори, такі як остінато, повернення мотивів і тематичного матеріалу і циклічних елементів, 10) легковажні, гумористичні елементи, засновані на популярній музиці того часу.

## **1.2 Основні засади явища кларнетової школи**

На наш погляд, основними чинниками формування виконавської школи є: інструмент, що впливає на тембр (органологічний вимір), система досягнення виконавської майстерності (технологічний вимір); система репертуару (художній вимір).

*Огранологія.* Як відомо, двома найпоширенішими ключовими системами для кларнету сьогодні є система Oehler (німецька) і система Boehm (французька). Система Oehler є дуже вдосконаленою моделлю системи Мюллера. Оскар Елер (1858-1936) був кларнетистом Берлінської філармонії, коли вирішив відмовитися від своєї виконавської кар'єри, щоб стати виробником інструментів. За ці роки він змінив положення і форму практично кожного клапана на кларнеті. Він переробив механічну систему клапанів, щоб вона була зручною та пристосованою до руки музиканта, а також досяг максимальної досконалості в плані акустики. Це призвело до кількох доповнень і змін у старій системі механіки. Він додав пальчикову пластину, яка регулює звуки сі-бемоль та сі малої октави (фа - фа- дієз другої октави при застосуванні клапана дуодецими) (права рука, 4 палець), що дозволяє отримувати більш чисте звучання цих нот в даному регістрі. Окрім цього Елер додав допоміжні клапани, які забезпечують плавні трелі legato, але також зручним було те, що клапани розташовувались з боку інструмента та не заважали під час використання основної аплікатури. Система Oehler складається з двадцяти двох клапанів, шести кілець і однієї пластини для 4 пальця правої руки. Кларнети системи Oehler в даний час найчастіше використовуються в Німеччині та інших німецькомовних країнах.

Система Boehm складається з двадцяти клапанів і шести кілець. Кларнети системи Boehm розповсюджені та використовуються майже в кожній іншій країні світу. Незважаючи на те, що будівництво інструменту досягло свого найбільш ефективного стану до цих пір, були спроби вирішити конкретні проблеми, які все ще існують на інструменті. До них відносяться додавання додаткового тонового отвору біля дуодецимного клапана, що регулює регістр, з метою створення кращого резонансу і чистоти в інтонуванні, зокрема при видобуванні звука сі-бемоль першої октави. Також на сучасних інструментах виробляють додатковий клапан мі-бемоль малої октави, що на півтону розширює стандартний діапазон інструмента, а ще існують додаткові свердлення в нижньому коліні кларнета із відповідним

клапаном для покращення інтонації під час видобування звуку “фа” третьої октави. Цей звук відкриває 2 концерт К. М. Вебера (1 частина) та має бути чистим та стійким інтонаційно. Багато років кларнетисти шукали аплікатури та застосовували регулювання амбушюра під час виконання даного звуку. Але сучасні технології допомогли вирішити цю тривалу проблему.

Мундштук разом з механічними системами також доволі сильно був реконструйований до модерного стану. Мундштук тепер набагато більший за довжиною і шириною, ніж класичний мундштук. Отвір мундштука йде від кінчика до половини вниз по мундштуку, а не по всій довжині, а наконечник отвору менш вузький. Стандартним матеріалом для виготовлення мундштуків є ебоніт. Стосовно лігатури, з допомогою якої тростина фіксується на мундштуці, зараз немає стандартного лігатурного матеріалу, але деякі з використовуваних матеріалів – це, в основному, метал та шкіра. Сучасні виробники лігатур пропонують широке різноманіття спеціальних «насадок», які притискають тростину різними способами та дозволяють отримувати різну якість звучання. Також це допомагає вирішити проблему незручного відчуття, коли тростина стає більш «легкою» для звуковидобування — тепер виконавець може просто змінити насадку в лігатурі та керувати тростиною стає набагато зручніше.

Зазначимо, що факт створення кларнетів «французької системи» є одним з найважливіших чинників зростання всіх виконавських можливостей кларнету.

Натхнення і амбіції кларнетистів в тісній колаборації з великими композиторами дали кларнетистам репертуар, багатий на прогресуючі можливості інструменту протягом десятиліть. Цей прогрес триває не тільки завдяки вивченню, опануванню та експериментам виконавців нової музики, але і завдяки новим пошукам майстрів інструментів, що продовжують працювати над вдосконаленням інструменту для комфорту виконавця.

Колін Лоусон [34] вказує на те, що на початку XIX століття з'явилась модель кларнета із тринадцятьма клапанами, розроблена Іваном Мюллером.

Г. Рендалл вирішує важливе питання про те, чи справді існує різниця в звукових та акустичних показниках між кларнетами систем Бьома та Мюллера, припускаючи, що їх, «безумовно, менше, ніж між французькими та німецькими фаготами; деякі гіперчутливі вуха можуть виявити більш відкритий тон у Бьома і більш завуальований тон у Мюллера через його аплікатурні властивості та більшу кількість закритих отворів» [34, с. 27]. Г. Рендалл визнає, що зараз є загальноприйнятним фактом, що в середньому існує певна різниця між тембральними характеристиками кларнетів типів Мюллера та Бьома, які шляхом наукового аналізу можна простежити у конфігурації отвору та розташування та обробки отворів. Очевидно, що різницю в стилях і школах гри також слід враховувати.

Робота О. Кролла [33] пропонує цікаву точку зору німецького дослідника, прописуючи недоліки системи Бьома на основі тембру, який, за його словами, яскравіший, тонший, водночас більш згладжений та однорідний. Загалом німецькі кларнетисти (за його словами) віддають перевагу трохи менш однорідному, але темнішому, круглішому звучанню німецьких кларнетів. Існує важлива різниця між широким мундштуком кларнету Бьома з його відносно відкритим отвором і легкими, широкими тростинами, і більш вузькими мундштуками та тростинами більшої щільності, що мають місце в німецькій системі.

Колін Лоусон [34] вказує, що тринадцятиклапанні французькі кларнети in C, in B та (рідше) in A збереглися в невеликій кількості. У трактаті Берліоза [7] схвально відзначалося зростання витонченості механізму, зазначивши, що «виробництво цих інструментів, яке так довго залишалося в зародковому стані, нині знаходиться в стані прогресу, який не може не принести найцінніших результатів» (посилання). Г. Берліоз був також прибічником кларнетів, розроблених А. Саксом та схвалював ідею розробки металевих мундштуків. Але були також прихильники матеріалу самшит. Е. Бейнс [24, с. 332] зауважив, що «без винятку індивідуальної майстерності, ці старі тринадцятиклапанні кларнети з самшиту майже неперевершені за

звук, якщо з ними використовується правильний мундштук і маленька тверда тростина». Тонка інтонація та тональність кларнетів німецької системи були визнані Г. Рендаллом — «їх насправді ніколи не перевершили» [цит. за 34, с. 30] — і, загалом кажучи, значно перевершували сучасну систему Бьома. Лише зростаючі технічні вимоги композиторів переконали виконавців перейти на систему Бьома. Е. Бейнс [24] зазначив, що це порівняння продовжилося набагато пізніше, після широкого поширення кларнета Бьома в Англії.

*Тембр.* Г. Берліоз в монументальній праці «Трактат про інструменти» дає наступні коментарі з приводу кларнету: *«Кларнет мало придатний для ідилії - це інструмент епічний, подібно валторни, труби і тромбону. Його голос – голос героїчної любові; і якщо маса мідних інструментів, у великих військових симфоніях, будять думку про безліч воїнів, покритих блискучими обладунками, крокуючих назустріч славі або смерті, то звучання в цей же час численних унісонів кларнетів як би уявляють улюблених дружин, коханих з гордим поглядом і глибокою пристрастю, натхнених дзвоном зброї, які співають під час битви, увінчують переможців або вмирають разом з переможеними. Я глибоко схвилюваний жіночним тембром кларнетів, і мною оволодівали образи, подібні до тих, що виникають при читанні античного епосу. Це прекрасне інструментальне сопрано, таке дзвінке, таке багате проникливим звучанням, коли його застосовують масою, solo виграє всі тонкощі, в швидкоплинних відтінках, з прихованою лагідністю, хоча і втрачає в силі і блиску. Немає нічого більш цнотливого, більш чистого, ніж колорит, якої надає деяким мелодіям тембр кларнету, коли на ньому грає в середньому регістрі майстерний віртуоз. З усіх духових інструментів саме на кларнеті звук найкраще зароджується, зростає, послаблюється і зовсім завмирає. Звідси ця дорогоцінна здатність інструменту створювати враження віддаленості, луни, відгомону луни, сутінкового звучання»* [7, с.263]. Р. Штраус вважав, що кларнет, при правильному використанні регістрів і відповідним поєднанням з іншими інструментами може передати

велику кількість відтінки почуттів, що не завжди вдається іншим інструментам.

*Технологія.* Американська дослідниця Victoria Hargrove [31] вважає, що кларнет швидко еволюціонував протягом періоду романтизму і досяг свого сучасного стану. У ХХ столітті композитори і виконавці працювали разом, щоб розширити можливості в звучанні з інструменту. Чисельні експерименти з інструментом призвели до появи нових засобів виконавства на кларнеті, до яких інструмент не був пристосований при формуванні його остаточної конструкції. Механіка кларнета та особливості конструкції мундштука та розташування тростини не були призначені для виконання, наприклад, прийому «подвійного стаккато». Дуже часто мають місце випадки, коли композитор тісно співпрацює з виконавцем, щоб знайти унікальний звук та досягти широту можливостей інструмента, щоб виконавець міг втілити композиторський задум. Однак трапляється і так, що композитори пропонують виконавцеві той чи інший технічний ефект, і виконавець має знайти спосіб опанувати незвичайні методи гри та створення сучасних ефектів. Це може призвести до того, що виконавець експериментує зі своїм власним інструментом, щоб з'ясувати найкращий спосіб отримання необхідного звучання. Більшість цих «розширених» прийомів були експериментально винайдені в 1950-ті роки. Деякі зі стандартних розширених (новітніх) методів включають: виконання мультифоніків (видобування на кларнеті декілька звуків одночасно), виконання чвертьтонів (зараз для цього розроблена спеціальна аплікатурна таблиця), володіння технікою «подвійного стаккато», «перманентного дихання» (тип виконавського дихання, техніка, що дозволяє виконавцю підтримувати постійний повітряний струм без перерви на вдих. Це дозволяє виконувати великі за обсягом музичні фрази протягом тривалого періоду часу), фрулато, а також застосування вокалізації паралельно із звучанням інструмента (один голос виконавець має співати, інший — грати). Незважаючи на те, що багато композиторів знайшли використання цих методів розширенням виконавської

та композиторської свободи, існує велика кількість суперечок з приводу використання цих прийомів в музиці. Прийоми можуть здатися довільно написаними, але більшість робіт наполягають на художніх міркуваннях для розміщення новітньої техніки. Більшість сучасних творів, які використовують ці методи, дають інструкції про те, як видобувати потрібний звук. Наприклад, деякі твори забезпечують альтернативні пальцеві аплікатури для здійснення мультифоників. Деякі виробники інструментів намагалися уникнути незвичайних аплікатур пальців, наприклад, є відомою спроба на початку ХХ століття винайти кларнет четвертого тону, але механіка в нього була не такою зручною, і попит на нього був низьким, враховуючи, що на цьому інструменті існувала можливість грати лише чвертьтони (винахідник Фріц Шюллер, Німеччина, 1933 рік). В 1972 році Е. Денисов написав Сонату саме для чвертьтонового кларнета. Незважаючи на це, в практиці виконавців-кларнетистів цей твір реалізується на звичайному кларнеті із допоміжними аплікатурами чвертьтонів.

Усталені виконавські школи, що склалися у ХХ ст. завдячуючи окремим педагогам та виконавцям, набувають власних оригінальних рис.

Зазначимо основні засади кларнетової школи на прикладі школи Валерія Алтухова (Україна).

*Виконавська школа В.Алтухова: нотатки*

Автор дослідження навчався у класі В. Алтухова 1,5 роки (з листопада 2019). Все, що викладено нижче, є результатом обміркування тих важливих моментів, які складають основи школи цього без перебільшення великого музиканта.

*Інструмент.* Так, В. Алтухов завжди звертав увагу на інструмент, на якому грає студент і це завжди повинен був бути найкращий з можливих французької системи – це була принципова позиція. Навіть діти, які приходили до класу, не могли грати на будь-якому. В. Алтухов вважав, що «кларнети німецької системи», які були розповсюджені в Німеччині, не надто підходили за звучанням французьким музикантам і вишуканій французькій

публіці. І музичні майстри Франції в середині ХІХ століття вдосконалюють інструмент і створюють кларнет «французької системи», який дозволяє виконавцю з набагато меншими зусиллями досягати результатів, планка яких стає все вище» [2, с. 4].

1. На нашу думку, це давало певну необхідну базу, коли на хорошому інструменті деякі речі виходять самі по собі і не треба спеціально навчати цьому.

2. *Технологічний вимір.* В. Алтухов мав багаторічний багатий педагогічний досвід, тому він знав, що потрібно кожному студенту. Зокрема, він вважав за потрібне постійно закріплювати основні навички, багато практикуватися, а також вдосконалювати кожен звук, шукати тембри інструменту. Базою була техніка, яка викладена у авторському підручнику «Гами і вправи для розвитку техніки гри на кларнеті» [3]. Зокрема В. Алтухов вчив, що оволодіння основною технікою гри на кларнеті – це тривалий, монотонний і доволі «нудний» процес, який неможливо здійснити за одну ніч. Він наводив слова Д. Баренбойма, що музична освіта «не терпить пориву, агресії та поспіху; тож треба її удосконалювати природним шляхом». Те ж саме стосується гри на кларнеті, навчання гри на якому вимагає терпіння та наполегливості, а також певної сили волі, щоб контролювати себе. В. Алтухов наполягав, що кожна з освоєних технік для досягнення успіху вимагає багаторазових вправ: лише шляхом оволодіння основними принципами виконання на кларнеті, крок за кроком можна досягти високого рівня продуктивності.

*Ще однією технологічною настановою В. Алтухова було досягнення розслабленої постави.* Так, особливо В. Алтухов вказував на те, що можна зберегти розслаблену поставу на початку гри, але потім при налаштуванні процесу рухів може виникати деформація, нестабільний ритм і відсутність узгодженості звуку.

*Пальцевій техніці* В. Алтухов також приділяв увагу. Наприклад, для того, щоб досягти при швидкості гри гарного звучання, вчитель

рекомендував тримати пальці безпосередньо над відповідним звуковим отвором або позицією клавіші. При дотику до клавіш він рекомендував використовувати подушечки, а не кінчики пальців, а пальці повинні бути зігнуті природним чином та виконувати найменші рухи. Щоб запобігти непотрібним рухам пальців, пальці повинні бути розслаблені та підняті природним шляхом, а не механічними рухами. Зазвичай середній і безіменний пальці лівої руки схильні до надмірної сили, а вказівний палець правої руки недостатньо розслаблений. Над цим В. Алтухов працював особливо ретельно. Тобто, рівність різних пальців при грі та економія рухів в його системі завжди були важливими факторами.

Важливою також була робота над *ритмом*, зокрема, коли студент грав неточно, використовував спосіб кроків вліво -вправо, щоб стабілізувати відчуття ритму та засіб імітації.

3. *Емоції виконавця* повинні бути інтегровані з рухами тіла і розумінням музики – ще одна важлива теза навчання у Валерія Миколайовича. Дехто, говорив він, каже, що музика — це голос душі і природний потік душевного стану. Але для кожного твору виконавець повинен ретельно відчувати художню концепцію твору та зрозуміти емоцію, яка має бути виражена, щоб подати твір красиво та яскраво, інакше він буде безживним, а зміст оригінального твору буде втрачено.

4. Щодо *репертуару*, з яким працював В. Алтухов, то варто сказати, що він завжди спирався на класичний репертуар для кларнету, але й був відкритий до нового. Наприклад, майже обов'язковим було проходження таких етюдів для напрацювання техніки, як «Clarinet etudes» С. Роуза (Cyrille Rose), концертів для кларнету з оркестром, як оп.36 E-flat major Ф. Кроммера (Franz Krommer), K622 in A major В.А. Моцарта, Концерту №2 К.М.Вебера. З концертних п'єс основним репертуаром стали Фантазія на теми з опери «Ріголетто» Л. Бассі (Rigoletto Fantasia) та Introduction, Theme and Variations Дж. Россіні, з сонатного жанру – соната Ф. Пуленка та взагалі, творчість французьких композиторів.

В цілому наостанок відмітимо, що талановита педагогічна робота В. Алтухова дозволила у Харкові дійсно сформувати виконавську школу, відому у світі. Багато його учнів зараз грають в США, країнах Європи, студенти з КНР, які навчалися у нього, продовжують його справу у Китаї. Велике щастя навчатися у такого педагога та зростати під його керівництвом.

Цікаво також проаналізувати стан однієї з сучасних світових шкіл – китайської, бо вона презентує мікст усталених традицій та шкіл. Так, у китайську музичну культуру цей інструмент увійшов наприкінці ХІХ століття. Відомим є перший кларнетист Му Чжицін; серед композиторів, хто писав для кларнету – Цін Лецзюнь, Тао Сюйгуан; Чжао Куньхоу, Цінь Пенчжан, Ван Дуаньвей, Чжан У, Фань Лей. Професійне навчання гри на кларнеті в Китаї відбувалося в консерваторіях та військових оркестрах. Зараз основними центрами розвитку кларнету є Шанхай, Пекін, Тяньцзін, Сичуань (Ченду), Хубей та інші. Серед найвідоміших кларнетистів сьогодення – Лі Сін<sup>2</sup>, викладач Сіаньської консерваторії. Він навчався у Сабіни Мейєр та Райнера Велера і є одним з тих, хто відомий у Німеччині, працював першим кларнетистом Любекської філармонії та опери, в Німеччині закінчив докторантуру і є дійсним новатором у галузі виготовлення кларнетів (зокрема йому належать публікації методичних робіт з проектування та виготовлення різноманітного допоміжного обладнання для кларнета, як то машинка для виготовлення язичків для кларнета, вимірювальний інструмент для кларнета тощо). Можна сказати, що він в Китаї є реформатором у напрямку отримання нового звучання інструменту.

Не менш відомими є Фань Вей, Фань Лей, Бай Тай, Донг Деджун, які зараз є керівниками професорів і докторантів Центральної музичної консерваторії. Так, Донг Деджун, декан оркестрового факультету Чжецзянської музичної консерваторії, професор кларнету, очолює Товариство кларнетів Асоціації китайських музикантів. Він є відомим музикантом, грає багато камерної музики та постійно навчається у видатних

---

<sup>2</sup> Інформація про музиканта отримана під час спілкування з ним автора магістерського дослідження.

музикантів, асимілюючи їхній досвід. Його грі притаманна феєрична віртуозність та м'який звук.

Тож, підсумовуючи можна відмітити, що відношення до звуку складає основу китайської кларнетової сучасної школи.

### **Висновки до Розділу 1**

Основними завданнями розділу стало окреслення історичного шляху творчості для кларнету та напрацювання засад, що сприяють формуванню виконавських шкіл.

Так, на основі досліджень з історії кларнету А. Райса, Л. Брауна, К. Лоусона, О. Кролла, В. Хегроу виявлено, що трансформація кларнету, його вдосконалення відбувалася аж до ХХ століття. Однією з головних проблем звучання інструменту залишалася тембральна нерівність його регістрів. Різниця звучання нижнього і верхнього регістру іноді могло бути сприйнято, як виконання на двох різних інструментах. Похмурий і густий нижній регістр нагадував звучання старовинного шалюмо, в той час як верхній, яскравий і пронизливий давав відсилання до труби кларіно. Саме ця різнохарактерність регістрів, залишилася меншою мірою в сучасних кларнетах, що привертало все більше число композиторів. Образна сфера використання цього інструменту одне з найбагатших серед духової групи. Його тембральна специфіка дозволяє досягти багатопланового звучання і надалі буде розглянута композиторами як благодатний ґрунт для нової творчості. З початком епохи романтизму у світовій культурі активно проходило вдосконалення технічних можливостей кларнету, з'явився поділ на дві протилежні манери виконавства: французьку та німецьку. Симфонічні оркестри вводять інструмент в якості основного учасника дерев'яної духової групи, йому доручають чудові різнопланові соло.

Також в межах розділу коротко проаналізовано діяльність К. Стаміца, Б. Крусела, Ф. Крамаржа та їхні окремі твори для кларнету, оглянуто

творчість Френція, Жан Ксав'є Лефевра, Моцарта, Шпора та інших композиторів, що внесли свій вклад у розвиток кларнетового репертуару.

Щодо виконавської школи, то визначено три її чинники: інструмент, що впливає на тембр (органологічний вимір), система досягнення виконавської майстерності (технологічний вимір); система репертуару (художній вимір). Проаналізовано систему Oehler (німецьку) і система Boehm (французьку), технологію, а також надано нотатки щодо принципів виконавської школи В. Алтухова. Серед таких – технічність, регулярність занять, відповідальність, увага до ритму.

## РОЗДІЛ 2

### ТВОРИ ДЛЯ КЛАРНЕТА ПОЛЯ ЖАНЖАНА ТА МІКЕЛЕ МАНГАНІ: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ

Виконавський аналіз, який запропоновано у розділі, здійснено на основі досліджень кафедри інтерпретології та аналізу музики (автори – Ю. Ніколаєвська [16], К. Тимофєєва [22]). Він побудований за таким алгоритмом: аналіз жанро- та формотворення с урахуванням національних традицій та традицій періоду написання–жанрова стилістика, виконавська специфіка та стилетворення.

#### **2.1. Кларнетові твори П. Жанжана: жанрово-стильовий та виконавський аспекти**

Музикант великого творчого дарування, П. Жанжан є яскравим представником французької школи. Його життя охоплює 1874–1929 рр., а пік творчості прийшовся на роки процвітання Паризької консерваторії, викладачем якої він був.

Зробимо невеликий екскурс про педагогічні надбання Паризької консерваторії межі ХІХ–ХХ ст. Так, клас флейти був представлений двома потужними фігурами – Полем Таффанелем (вважається, що саме він створив сучасну французьку школу флейти, яка є традицією флейтового виконавства та педагогіки) та його учнем Луї Флері. Останній Як зазначає Л. Керол (Lydia Carroll [29]), спадщина французької флейтової школи кінця ХІХ і початку ХХ століть вплинула на сучасну гру на флейті з її наголосом на прекрасному звучанні, невимушеній техніці та зрілій музичній інтерпретації. Багато попередників Таффанеля наголошували на перевагах техніки над артистизмом, особливо в репертуарі. Таффанель і його видатні учні, такі як Луї Флері, вплинули на репертуар для флейти в ХХ столітті через численні замовлення творів, а також через відродження забутих творів періодів бароко та класицизму. Зокрема протягом своєї кар'єри Л. Флері охоче підтримував

композиції з нової камерної музики на дерев'яних духових, особливо як директор *Société moderne des instruments à vent* (Ш. Кеклена, який присвятив Л. Флері свою Сонату для флейти, ор. 75.; Жака Ібера, автора *Jeux*, або «Ігри», який був присвячений Флері). Стосовно таких інструментів, як труба і корнет, найважливішими фігурами у виконавському мистецтві та педагогічній діяльності в Паризькій консерваторії періоду другої половини XIX століття були Ф. Дюверн та його знаменитий учень Ж. Арбан, «Школа гри на трубі» якого навіть зараз називається «Біблією трубача» [25]. Б. Ф. Джонс вказує, що Ф. Дюверн та Ж. Арбан використали техніку подвійного та потрійного стаккато для виконання звукорядів та інтервальних пасажів у швидкому темпі, що було новаторством. Описуючи «французьку школу» гри на валторні початку XX ст. та стан музичної освіти, Дж. Сьюзен Рекворд/ Susan J. Rekwart [39] фокусується на історичному переході з натуральної до клапанної валторни, а Емілі Бріттон/Emily Adell Britton [27] зупиняється на постаті викладача та віртуозного виконавця Жану Девемі, якому композитори присвятили 26 творів. А. Ф. Карлсон/ Anthony Philip Carlson [28] вказує на непересічне значення одного з найвідоміших викладачів класу тромбону та виконавця Луї Алларда, завдяки замовленням якого склався основний на сьогоднішній день стандартний репертуар для цього інструменту («Симфонія Морсо» Гільмана Guilmant's/Morceau Symphonique, «П'єса в мі бемолі»/Ропарца Ropartz's Piese en Mib, «Каватина» Сен-Санса/Saint-Saëns's Cavatine), його транскрипції двох найбільш важливих книг з методики та етюдів, які сьогодні використовуються для тромбона: школи Жана-Батиста Арбана для труби та вокалізів Марко Бордоньї. З гобоїстів найбільш значущим, як вказує П.Л.Маргеллі/ Margelli, Paul Louis [36], виявився Жорж Жілліе [30] та його учні Фернан Жілліе і Марсель Табюто (останній був новатором у виробництві тростин). Жілліе також допоміг розробити марку гобоя F. Lorée і склав ряд етюдів, які використовуються донині (зокрема йому приписують затвердження вібрато в

якості засобу виразності та правило розігрування, засноване на трьох хроматичних гамах в терціях).

Отже, можемо підсумувати, що тодішня професура Паризької консерваторії докладно працювала над створенням власне виконавських шкіл, вдавалася до власного написання творів (або адресних замовлень) та більшість з них були видатними і прогресивними музикантами свого часу.

П. Жанжан був гідним представником цієї яскравої артистичної паризької спільноти межі ХІХ–ХХ ст. Як виконавець він був артистом двох потужних оркестрів, отже, при викладанні втілював свій набутий за роки виступів досвід. До того ж в ці часті Паризька консерваторія щороку закликала та заохочувала своїх викладачів створювати музику для себе та учнів. Найважливіші досягнення Ж. Жанжана в цьому сенсі – створені кларнетистом етюдів та збірки технічних вправ (18 *études de Perfectionnement*, 16 *Études Modernes*, три книги *Études Progressives et Mélodiques*, кожна по 20 етюдів, 25 Технічних та мелодичних вправ у 2 томах, спеціальні вправи *Vade-Mecum*). Серед партитур, що є у вільному доступі – блискучі варіації «Карнавал у Венеції», «Арабески», концертний дует для 2-х кларнетів, п'єса «Місячне сяйво» (*Au clair de la lune*), ідилія «Ясний ранок» (*Clair matin*), Андантіно та Скерцо.

Перейдемо до аналізу деяких прикладів композиторської творчості П. Жанжана з точки зору жанру, стилю та виконання.

### **Етюди для кларнета**

Збірка етюдів цікава своїм різноманіттям підходів до техніки гри на кларнеті. Більшість етюдів викладено в незручних для кларнета тональностях (4, 5, 6 бемолів та дієзів).

Загальна парадигма збірки — те, що етюди побудовані за принципом невеликих художніх творів, в кожному з них присутній різнохарактерний матеріал, декілька умовних розділів, часта зміна темпів, кількісні цезури та зміни динамічних нюансів (особливо в цьому плані вирізняється етюд №7).

Кожен з етюдів потребує від виконавця особливої уваги, передбачає індивідуальну інтерпретацію. Етюд №17 на початку передбачає мислити виконання як каденцію. Матеріал містить віртуозні пасажі, форшлаги та мелізми, в дусі класичних каденцій. Вони не є лише матеріалом для розвинення техніки, це — самостійні твори, які мають естетичну цінність та художні образи.

*Легато.* В технічному плані багато етюдів присвячено відпрацюванню штриха легато на кларнеті, що є дуже важливим пунктом в техніці гри на інструменті, проте багато педагогів випускають цей момент з поля зору, оскільки зазвичай вважається, що на кларнеті важко виконувати лише штрихи із атакою язика. Виконання штриха легато так само потребує уваги, особливо у повільних кантиленних фразах, в яких присутні широкі інтервальні ходи та переходи із змінами регістрів. (№1, №15).

*Ритм.* Багато уваги в етюдах приділено ритмічним труднощам. Деякі вправи допомагають засвоїти техніку джазового синкопування, в матеріалі зосереджено величезну кількість ритмічних комбінацій та угруповань. Виконавець має відпрацювати миттєву реакцію на ритмічні зміни: наприклад, тріольний ритм може викладатися різними тривалостями, а потім раптово змінюватися на дуольний чи угруповання по 5, 7, 9 нот. (№2, № 4, №6, №15). Деякі етюди написані в незручних, складних для сприйняття розмірах, або із частою їх зміною (№ 5 — розміри 5/8 та 7/4, побудований за цілотоновим звукорядом; №12).

*Витримка та фразування.* Етюд №3 побудовано для тренування витримки дихання, можливо, навіть перманентного.

*Техніка пальців та аплікатура.* Оскільки відомо, що на кларнеті певні аплікатурні труднощі із застосуванням клапанів, що керуються мізинцями рук, багато вправ присвячено саме цим рухам. На відміну від традиційних для кларнетистів вправ, побудованих за звукорядами та арпеджіо звичайних мажору та мінору, автор ставить задачу виконавцеві засвоїти незручну аплікатуру хроматичних інтервалів, як у повільному, так і у швидкому

темпах. Окрім цього, багато матеріалу передбачає роботу над технікою вказівного пальця лівої руки (звуки соль-дієз та ля першої октави у комбінаціях із іншими).

Є етюди, націлені на оволодіння виконавцем обігрування акордів, як це відбувається в джазовій техніці гри (наприклад, етюд № 2 містить арпеджіо та інверсії зменшених чи альтерованих акордів 5, 9 чи 13-х сходинок)

Штрих *стаккато* завжди був однією з головних виконавських “проблем” на кларнеті. Від початку виникнення інструменту до кінця ХХ століття вважалося, що стаккато на кларнеті може реалізуватись лише одинарною атакою язика (через конструкцію мундштука та тростини: вони надто великі та займають багато місця у виконавському амбушюрі духовика на відміну від гобоя та фагота, тростини яких є маленькими, а флейта взагалі має інший спосіб звуковидобування). Але наприкінці ХХ століття кларнетисти почали засвоювати техніку подвійного стаккато, як це робиться на інших духових інструментах. Автор етюдів передбачає можливість подвійної атаки на кларнеті та представляє декілька фрагментів для відпрацювання даної техніки (етюд №6).

Окрім цього, важливо зазначити, що кожен етюд містить багато вказівок на характер виконання, автором прораховані всі тонкощі у змінах настрою музичного матеріалу (як це притаманно взагалі французьким композиторам), а виконавець має чутливо реагувати на ці зміни та дотримуватись всіх вказівок автора. Етюд № 18 написаний в формі канону для двох кларнетів.

Наприкінці збірки розміщені екстракти віртуозних соло відомих кларнетистів Франції: Жанжан, Делма, Спорк, Гато, Евон та Ніво. Наданий матеріал демонструє еволюцію сучасного музикування, що представлено видатними солістами.

Надамо більш докладну характеристику деяким етюдам.

Етюд №1 призначений для опрацювання штриху легато, як під час великого за обсягом фразування, так і для плавних переходів між регістрами. Увагу приділено також засвоєнню переходив на легато без зміни основної

аплікатури, лише керуючи клапаном дуодецими та різницею напруги губного апарату. На кларнеті подібні звукові переходи представляють певні труднощі, оскільки вимагають від виконавця гнучкого амбушюру. Особливо під час виконання верхнього регістру, який в етюдах П. Жанжана представлений у багатьох комбінаціях, штрихах та динамічному нюансі.

Етюд № 3 також містить в своїй основі вправи для розвинення витримки губного апарату — багато довгих звуків та фраз, при цьому переважно в третій октаві у повільному темпі *Lento*. Найбільшу складність для виконавця представляють останні три такти етюд, що містять спочатку зміни регістрів (октавний хід “ре” третьої - “ре” другої октави), а останній звук “соль” третьої октави, який не викликає проблем у професійних виконавців в звичайному контексті творів, в даному випадку є непростим для виконання через стомленість губного апарату після загального тривалого навантаження попереднього музичного матеріалу. Це завдання ускладнюється ще й вимогами автора виконувати останній звук етюд на нюансі піаніссімо, що додатково навантажує амбушюр кларнетиста.

Етюд № 4 має великий обсяг та поєднує в собі чисельні види виконавської техніки. По-перше, перед виконавцем постає завдання впоратись із чисельними аплікатурними незручностями (секвенції інтервалів в різному порядку та комбінаціях, хроматичні послідовності, раптові переходи від хроматичного звукоряду до руху іншими інтервалами) у швидкому темпі. По-друге, знову звертають на себе увагу застосування техніки “передування” — зміни звуків за допомогою клапана дуодецими та сили повітряного струму й напруги губних м’язів. В швидкому темпі здійснювати такі переходи без атаки язика складно навіть професійним кларнетистам. По-третє, матеріал забезпечує розвиток виконавської уваги стосовно зміни ритму: чисельні раптові дрібні паузи виконують психологічну функцію “розриву шаблону”. Таким чином, під час гри довгих пасажів концентрація уваги має бути максимальною. Водночас із цим, в етюді багато варіацій ритмічних угруповань, переходи від секстолей до квартолей та

септолей, а також швидкі зміни регістрів (октавні форшлаги). Закінчується етюд знову на малому динамічному нюансі в третій октаві.

Етюд № 5 цікавий змінами розміру. Починається в розмірі  $5/8$ , і далі слідує  $9/8$ ,  $6/8$  та  $7/4$ . Якщо  $9/8$  та  $6/8$  є звичними для виконання, тому що вони досить розповсюджені у творах різних епох та часів, то  $5/8$  та  $7/4$  виконувати складніше, оскільки необхідно пристосувати мислення до рахування непарних долей тактів. Виконавське завдання ускладнюється ще й через незручну для кларнета тональність сі-мажор. Адже саме в дієзних тональностях аплікатура кларнета більш незручна, оскільки для виконання цих тональностей задіяно багато “бокових” клапанів (соль-дієз та ре-дієз, наприклад, що керуються за допомогою вказівних пальців обох рук), і через розташування цих клапанів осторонь від основних ігрових отворів інструмента пальці мають здійснювати більші амплітудні рухи. В швидких темпах на пальці таким чином надається більше навантаження.

В етюді № 6 пропонуються вправи для засвоєння техніки “прихованої поліфонії”, тобто рух мелодії умовно розділяється на два голоси: один залишається на місці, інший змінюється. На кларнеті цей технічний засіб виконується частіше за все із регістровими змінами, тому є небезпека, що верхній регістр може звучати гучніше, ніж того потребує музичний задум (через акустичні властивості інструмента). Під час виконання таких фрагментів необхідно слідкувати за тим, щоб верхній голос не переважав у динаміці за нижній, на звуках нижнього голосу слід робити невеликі акценти, спиратися на них за допомогою підсиленого дихання, а на верхньому голосі зменшувати динаміку.

Ще однією виконавською складністю в цьому етюді є дотримання всіх штрихів, особливо звертають на себе увагу швидке виконання пасажів штрихом стаккато. Якщо штрих *detache* на кларнеті в швидкому темпі не викликає особливих проблем, то штрих *staccato* потребує більшої амплітуди руху язика, додаючи його м'язам більшого навантаження. Тож, забезпечується тренування, орієнтовані на різкі зміни штрихів, яких в

музичному матеріалі представлено у різноманітті. Тобто, розвивається техніка рухливості та витримки м'язів язика. Етюд закінчується звуком “ля” третьої октави із нюансом *pp*. Враховуючи великий загальний обсяг твору, 4 сторінки без пауз та відпочинку, можна зробити висновок про високий ступінь складності цього етюд для виконання. Він призначений для загального загартування виконавської витримки в різних аспектах.

Етюд № 7 спрямований на розвиток художнього мислення виконавця. Разом із цим цей матеріал допомагає виконавцеві набути навичок володіння технікою свінгу. Матеріал викладено в розмірі 12/8, як типові композиції блюзової чи джазової сфери музикування. Авторські цезури розміщені таким чином, щоб перемістити акценти на другі долі тактів. Разом із цим, багато цезур підказують виконавцеві як будувати фразу. Увага також зосереджена на розкладених арпеджіо джазових акордів: альтерованих септакордів та нонакордів, зменшених акордів тощо. Етюд містить багато темпових змін, про що інформують позначки, що слідує майже кожні два такти: затриматись – продовжити грати в темпі. Автор також поміщає до даного методичного матеріалу новітні виконавські техніки, як то глісандо, що з'являється під час виконання хроматичних секвенцій (такти 28-29).

Етюд №8 цікавий своєю метроритмічною організацією. Він викладений в розмірі  $\frac{1}{4}$  та побудований із постійною пульсацією тріолей 16-х . Чергування терцій та кварт із гамоподібними звукорядами та розгорнутими арпеджіо, та затриманими акордовими звуками (заліговані ноти) роблять музичний матеріал схожим на тарантелу, незважаючи на те, що етюд має унікальний тактовий розмір. За своєю побудовою етюд представляє собою тричастинну форму із крайніми швидкими розділами та повільним середнім. Цей розділ написаний в розмірі 12/8 та тематично апелює до італійської сициліани. Загальна тональність етюд до мажор, але протягом музичного матеріалу можна спостерігати багато альтерацій та тональних відхилень.

Етюд №10 представляє собою так зване скерцо в розмірі 3/8. Великі інтервальні стрибки, дрібні тривалості, штрих стаккато робить мелодію зламанною та грайливою.

Етюд № 11 виконується в повільному темпі та побудований з двох розділів – перший в тональності мі мажор, другий – до-дієз мажор. Незважаючи на повільний темп виконання складна для кларнета тональність потребує додаткової роботи для засвоєння тексту.

В етюді № 12 знову фокус відбувається на тренуванні мислити розкладеними акордовими арпеджіо. Хоча основна тональність зрчна для виконання на кларнеті (фа мажор; цікаво, що більшість етюдів має саме мажорний нахил, мінорних майже не трапляється), вже з першого такту з'являється шоста низька сходинка, а з такту 22 починається арпеджіо акордів. Також в етюді присутні незвичайні тактові розміри, як от 5/4 та 7/4 та перехід в далекі тональності, в даному випадку це ре-бемоль мажор.

Етюд №14, як і багато інших, складається із трьох розділів, контрастних як в тональному плані, так і в темповому, ритмічному та штриховому. Особливо слід вказати фрагмент, що знаходиться в 11 такті до третього розділу (*Allegro scherzando*). Даний фрагмент передбачає виконання в швидкому темпі 16 тривалостей послідовними октавами, при цьому це належить виконувати штрихом стаккато. Такий технічний засіб досить складно відтворити на кларнеті без спотворення звукових якостей, тому його належить відпрацьовувати для досягнення гнучкості амбушюру та рухливості язика. Найшвидший та найскладніший для виконання третій розділ написаний в тональності соль мажор та містить багато віртуозних пасажів, проте вони виконуються штрихом легато, а складність у виконанні полягає в швидкій зміні комбінацій пальців.

В етюді 15 можна також спостерігати прийом прихованої поліфонії, але в даному випадку змінюється нижній голос, проте верхній залишається на місці. Фрагмент представляється для виконавця проблемним ще тому, що його основу складають великі інтервальні ходи, які досягають майже двох

октав. Такі реєстрові зміни передбачають професійне керування силою напруги губного апарата та повітряного струму. Іноді трапляються звуки, що видобуваються передуванням із застосуванням дуодецимного клапана, тоді як більше в апікатурному плані нічого не змінюється. Це також потребує від виконавця пристосовувати губні м'язи реагувати на такі переходи. При цьому слід не робити іншу похибку та не включати в цю роботу гортань, оскільки через це є ризик додати звуку інструмента неприємний «горловий» призвук.

Етюд №17 починається з каденції та передбачає вільне виконання, хоча містить багато авторських позначок як в плані темпу, так і в плані цезур та фермат. Наразі із цим, в етюді сконцентровано всі найпоширеніші технічні труднощі кларнетового виконавства: вимоги до атаки звуку, звуковедення, витримка та лабільність губного апарату, витримка виконавського дихання, рухливість пальців та язика. Слід зазначити, що всі етюди написані із творчою уявою та сприймаються як повноцінні композиції для кларнета соло.

Аналіз етюдів П.Жанжана перекликається з настановами В. Алтухова щодо розвитку техніки кларнетиста.

1. Перш за все, потрібно знати партитуру, бачити ключову підпис, звертати увагу на сильні та слабкі символи в партитурі, напрямок тональності та мелодії. Зверніть увагу на швидкість, спочатку ви можете тренуватися повільно, а на повільній швидкості ознайомтеся зі складними моментами партитури.

2. Важливо звертати увагу на легато і акцент партитури, а також на початок такту.

3. Окрема увага фразуванню та веденню мелодичній лінії.

4. У етюдах на стрибки через октаву необхідно звернути увагу на забезпечення стійкості звучання.

5. Найкраще використовувати метроном на початку процесу, щоб підтримувати стабільну ритмічну точність кожної ноти.

б. Нарешті ритм тріолей повинен бути чітким, а вимова – чистою. Інші звуки повинні бути плавними і прозорими.

### «Концертний дует для кларнету та бас кларнету»

Цей Концертний дует для двох дерев'яно-духових інструментів написаний у складній тричастинній репризній формі.

Схематично форму твору на нашу думку можна записати так:

Вступ	А	В	А <sup>1</sup>	Кода
<i>елементи a</i>	<i>a в a<sup>1</sup></i>	<i>a<sup>2</sup> с a<sup>2</sup></i>	<i>a<sup>1</sup></i>	

Починається твір з фортепіанного вступу, який побудований на мелодичних елементах основної наспівної теми (а), в основний мотив якої закладено дуже цікаве та характерне для цієї композиції «подвійне» оспівування з діапазоном в ч.4. Привертає увагу ритмічний «гострий» елемент, нехарактерний для цієї кантилени пунктирний ритм, який в подальшому використовується тільки в епізоді (в) у партії бас кларнету та синкопованого ритму, який зустрічається в епізоді та сприймається в цьому творі як елемент безперервного дихання та руху. Цікавим є наявність у невеликому, але як ми бачимо, насиченому чи інформаційному вступі місцевої кульмінації, побудованої на низхідному мелодичному ході. Таке рішення стає для композитора характерним для всіх кульмінаційних фрагментів цього твору, як в партії фортепіано, так і в кларнетових партіях.

Від початку звернемо увагу, що всі три партії (кларнет, бас кларнет, фортепіано) є самодостатніми та розвиненими, і незважаючи на досить просту форму мініатюри, в синтезі складають досить цікавий приклад образно-художнього розвитку саме завдяки використанню різних фактурних, теситурних моментів, прийомів гри тощо.

Перший розділ (А), як ми бачимо з схеми є простою тричастиною репризою формою. Перша частина (а) починається з соло унісону дуету дерев'яно-духових в октаву, в темі якого розвивається перший мотив фортепіанного вступу. Це таке собі тембральне зіставлення інструментів –

клавійно-ударного та духових. Взагалі, така побудова на початку творів, де вступ є у фортепіано та потім каденційні фрагменти духового інструменту є досить характерним явищем в творчості французького композитора, що пояснюється, на нашу думку тим, що він сам був по-перше виконавцем, дуже добре знав специфіку інструментів, щоб продемонструвати його можливості (а що може краще надати такої можливості, аніж звучання сколюючого інструмента в каденціях) та надавало, звичайно, його мініатюрам концертності.

Цікавим є, незважаючи на досить чітку тричастину форму, неквадратна кількість тактів в першій частині, яка складається з двох речень: 7+10. В основу розвитку тематичного матеріалу в основній темі лежить секвенційний розвиток (висхідний та низхідний) та формотворчий принцип дроблення (1 та 2 фрази по 2 такти, 3-5 по 1 такту). Саме секвенційний розвиток в цій мініатюрі є основним. Ще підкреслимо велику «любов» композитора до використання різних септакордів по вертикалі.

Зупинившись на основній темі, зі схеми ми бачимо, що її почути ми можемо декілька разів протягом всієї мініатюри, але кожний раз вона має своє нове забарвлення та художнє наповнення. В партії дерев'яно-духових композитор грається зміною теситури звучання – перше проведення (а) у низькому регістрі соло, друге проведення (2-ге речення 1 частини) з підключенням арпеджіато акордів фортепіано, друге проведення (а<sup>1</sup>) – звучання інструментів октавою вище (саме такий варіант, більш освітлений, він використовує у репризі всієї мініатюри). Цікава трансформація теми у другому розділі (В). По-перше, тема спочатку проводиться окремо в партії бас кларнету, а при репризному проведенні змінюється музичний склад (гомофонно-гармонічний на поліфонічний), по-друге, звучить у збільшені, по-третє, в іншому ладовому наповненні (крайні розділи в соль мінорі, середній розділ у Мі-бемоль мажорі). І навіть в даному розділі (В), який теж має форму простої тричастинної репризної форми, композитор виводить звучання інструментів з низького регістру до високого.

Стосовно партії фортепіано підкреслимо її важливу роль у розкритті художнього образу твору в його розвитку, в його фактурних та тембральних можливостях та насиченості (наприклад, при унісонних та однакових проведеннях в партіях дерев'яно-духових), в змінах її функціонального наповнення (гармонічна підтримка – самостійна тематична партія, ритмо-гармонічна фігурація – довгі арпеджовані акордові співзвуччя інше), роль майже всіх зв'язуючих побудов мініатюри – переходів з одної частини на іншу, одного розділу на інший.

Окремо зупинимося на поліфонічних принципах розвитку в цій мініатюрі. Так друга частина (в) першого розділу в партіях дерев'яно-духових є не чим іншим, аніж прикладом цього методу композиторського мислення. Реприза цього ж розділу (а<sup>1</sup>) зацікавлює нас самостійністю та насиченістю партії фортепіано одночасно з унісонним проведенням основної теми у духових. Ще більш складну триголосну поліфонічну фактуру ми спостерігаємо в репризі II розділу (а<sup>2</sup>). Так само і невелика за побудовою Кода мініатюри є відголосками поліфонічного мислення з використанням окремих інтонацій твору – звучить одночасно як момент розрядження та завмирання, але використання восьмих та синкопованого ритму нагадує нам про рух та розвиток, про непереривність дихання.

### **Венеціанський карнавал**

Одним з варіантів звернення композиторів та виконавців до відомої неаполітанської народної мелодії «О, мама, мама Кара» стали Блискучі варіації «Венеціанський карнавал» Поля Жанжана.

Аналізуючи цю музичну композицію зупинимося на деяких цікавих моментах.

По-перше вибір композитором форми варіацій не стає якимось унікальним, навіть навпаки, на нашу думку, саме народна пісенна основа теми вже провокує написання саме в такій музичній формі (як і в інших випадках звернення композиторів до цього музичного матеріалу). Цікавим

стає наявність яскравої кларнетової каденції. Разом з цим сольним епізодом та наявністю в назві слова «блискучі», ну і звичайно, віртуозності в партії кларнету в подальших варіаціях ми з впевненістю можемо говорити про вихід інструменту з меж камерності до концертності.

Продовжуючи питання концертності зупинимося ще на одному цікавому факті. Перед нами постає питання – що було спочатку: варіант варіацій з супроводом фортепіано чи з супроводом оркестру? В інтернеті ми можемо знайти різні версії виконання. Але якщо навіть слухач і не чув версію з оркестром, прослуховуючи варіант у супроводі фортепіано відразу відчувається характерне оркестрове звучання у вступі (охоплення широкого діапазону, в правій руці гармонічний акорд на тремоло, в лівій – величне проведення основної теми у низькому регістрі). Такий же ефект на слухача робить і кожне фортепіанне незмінне мажорне проведення теми між варіаціями, неначе оркестрове tutti.

Тепер зупинимося на формі цього твору. Написан він у формі класичних варіацій на тему, коли структурно кожна варіація ні чим не відрізняється від структури самої основної теми, як не змінюється і затактова побудова мелодії. В нашому випадку окремі структури мають квадратну будову, в основу якої закладена двочастинна пісенна форма. Тільки остання, четверта варіація раптово обривається перед кадансом, коли композитор у всіх партіях використовує ферматну восьму паузу і після цього ми чуємо фінал, який побудований на ритмічних елементах останньої варіації і слугує, на нашу думку, підтвердженням основної тональності сі-бемоль мажор та віртуозності сколюючого інструменту.

Але, завдяки використанню ладового співставлення, тобто проведення третьої варіації в одноіменному сі-бемоль мінорі, що, окрім використання більш співучої мелодичної лінії в партії соліста та педального акомпанементу у фортепіано (оркестрі), ми відчуваємо ще і форму другого плану музичного твору, а саме, тричастину з мінорним ліричним епізодом.

З точки зору способів варіювання основного матеріалу – це приклад ритмічних, ладових (співставлення мажоро-мінору) та жанрових (мінорний розділ кантиленного характеру втрачає виражену вальсовість, характерну для всіх інших побудов) варіацій. Але, на нашу думку, первинним стає саме характер використання технічних можливостей інструменту, так як композитор є сам виконавцем. Все це диктує розвиток тематичного матеріалу та його технічне ускладнення з кожною варіацією, використання різноманітних штрихів та способів гри на кларнеті. Позначимо також візуальне сприйняття партії соліста, коли всі мілкі тривалості точно виписані в партії соліста, і відбувається слухове сприйняття цього, як не мілких тривалостей, а навпаки, як доволі часте використання мелізматики (трелі, морденти).

«Венеціанський карнавал» є одним з найвиконуваниших творів П. Жанжана. Цікаво, що також його виконував Лі Сінь, яскравий представник китайської кларнетової виконавської школи сучасного етапу, нині викладач кларнету Сіаньської консерваторії.

### «Clair Matin»

На нашу думку це приклад мініатюри для кларнету кантиленного характеру. Форма твору складна тричастина репризна, в якій перший розділ має теж тричастину просту форму. Схематично форму твору на нашу думку можна записати так:

Вступ	A	B	A <sup>1</sup>
<i>елементи с</i>	<i>a в a<sup>1</sup></i>	<i>с с<sup>1</sup></i>	<i>a</i>

Перший розділ представляє собою просту тричастину репризну форму, тональність Фа мажор. Перша частина (а) складається з двох повторних періодів, по 4 фрази кожний. Друга частина (в) – це період, в якому композитор використовує принцип дроблення та підсумовування (2+2+1+1+2 такти). Третя частина (а) є скороченою репризою.

Другий розділ – модуляція до тональності субдомінанти (Сі-бемоль мажор) та складається з двох повторних періодів з цікавими інтонаційно-розробковими закінченнями.

Партія фортепіано здебільшого виконує роль суто гармонічної, ритмічної та фактурної підтримки, окрім самотійної важливої ролі у вступі та епізоді у середньому розділі всієї форми.

В основу фортепіанного вступу закладено тематичні елементи теми середнього розділу (низхідна кварта), які мають секвенційний розвиток.

Використання триольного ритму, хвилеподібного розвитку тематизму, широкого дихання в партії кларнету, синкопового ритму, довгих тривалостей – в партії фортепіано, все це дозволяє слухачу уявити легкість та хрупкість квітки, що заявлено програмою твору та працює саме на кантиленність як жанрову ознаку.

Навіть в цьому, начеб то камерному творі, простежується роль виконавства в творчості композитора, що нас приводить до концертності як характерної ознаки. По-перше, це характерне використання каденційних фрагментів, в яких використовується широкий діапазон інструменту та віртуозність (каденція соліста після фортепіанного вступу, зв'язка перед другим розділом і перед повтором в ньому другого повторного періоду); вставки в партії соліста мілких тривалостей (віртуозні фрагменти) при повторенні теми (чотири такти) в першій частині першого розділу – тема звучить у фортепіано, яка гнучко переходить знову до соліста.

### **«Au Clair de la Lune»**

Це яскравий приклад жанру концертних варіацій для солюючого кларнету та супроводу (фортепіано, духового оркестру). В основу музичного твору покладено французьку народну пісню XVII століття «Au Clair de la Lune». Починаються варіації розгорнутим фортепіанним чи оркестровим вступом, який побудовано на матеріали теми варіацій по принципу динамічного та фактурного розширення, дуже нагадуючи багато оперних

увертюрних побудов-«настроювання» на тематичний та образний зміст майбутньої картини. Закінчується твір кодою.

Після оркестрового проведення теми звучить розширена та віртуозна каденція соліста, побудована на різних мелодичних елементах (гамаподібні пасажі, рух по звуках акордів, гра-варіювання теми французької пісні та інше). Розгорнутий вступ та каденція соліста від початку є показниками концертності цього твору.

Що звертає на себе увагу в цих варіаціях? По-перше, це рівновага ролі партії соліста та фортепіано або оркестру. Тобто, проведення варіацій є не тільки у соліста соло (варіація № 1) та у соліста з оркестровим супроводом (варіації №№ 4, 6, 8), як це зустрічається в творчості багатьох композиторів, але і в самостійних оркестрових епізодах (варіації №№ 2, 3, 5, 7).

По-друге, сама тема, як і всі варіації, написані в простій двочастинній репрізній формі, без розширення чи скорочення, з чітким виокремленням основного тематизму французької пісні, незважаючи на ритмічну, ладову, образну, фактурну варіантність розвитку.

По-третє, звертає увагу на себе знову ж таки розположення кульмінаційного епізоду – в оркестровому tutti без участі солюючого кларнету перед останньою варіацією і кодою всього твору (варіація № 7). Знову ж таки, після такого кульмінаційного та масштабного *Maestoso* (за фактурою, діапазоном, динамікою звучання), незважаючи на таку значущу роль оркестру, композитор в останній варіації (№ 8) та у коді виводить на перший план все ж таки соліста, підкреслюючи його технічні можливості, а партія супроводу стає характерною для акомпанементу, з гармонічними короткими акордами та паузами, створюючи досить легку та прозору фактуру.

Підкреслимо, що в цих варіаціях французького композитора ми зустрічаємо характерне для його творчості використання не тільки гамофоно-гармонічного складу, але й включення до фактури поліфонічного розвитку. Здебільшого, звичайно це стосується саме оркестрової (фортепіанної) партії,

як в самостійних епізодах (вступ, варіації №№ 2, 5), так і в варіаціях з сколюючим кларнетом (варіація № 4).

Саме ці дві варіації (№№ 4,5) з елементами поліфонічного розвитку сприймаються слухачем як середній розділ трьохчастної форми другого плану. Це ліричний розділ, з наспівним викладенням, в більш повільних темпах.

### **Арабеска**

Як вказано самим композитором, ця мініатюра для кларнету у супроводі фортепіано, не дивлячись на чітку складну трьохчастинну репризну форму з вступом та маленької кодою, має дещо фантазійний, імпровізаційний характер. Як це закладено композитором в нотному тексті? Це використання хвилеподібного гнучкого мелодійного руху, оспівування, руху по звукам акордів, співставлення дуольності та тріольності, елементів канона чи імітації в двох партіях, що сприймається слухачем як неприривне розгортання тематизму (начеб то творення виконавцем «тут і зараз»).

Схематично форму музичного твору можна позначити:

Вступ	А	В	А <sup>1</sup>	Кода
<i>елементи а</i>	<i>а в а<sup>1</sup></i>	<i>с с<sup>1</sup> с</i>	<i>а<sup>1</sup></i>	

Використання саме такої складної тричастинної репризної форми є досить характерним для творчості французького композитора.

Роль вступу та коди дещо, на нашу думку, схожі – на перший план виводиться кларнет. В першому випадку це «анонсування» тематичних елементів мініатюри та показ тембру, в другому, звичайно, підсумок всього твору з включенням каденційного епізоду з показом віртуозних можливостей солюючого інструменту.

Перший розділ (А) має теж трьохчастну репризну форму, де реприза дещо розширена завдяки додавання наприкінці речень імпровізаційних фрагментів. Цікаве співставлення низхідного руху в крайніх частях, та висхідного в середній. Остання(в) починається з викладення тематизму у двотакті ф партії фортепіано, і як момент тематичного поштовху, імітації, дає

основу до розгортання цього тематизму у соліста. Такий імітаційний, діалогічний принцип між двома інструментами буде зустрічатися в Арабесці в цій же середній частині (в) та в розробковій середній частині середнього розділу (с<sup>1</sup>), але завжди в іншій послідовності – спочатку в партії кларнету, а тільки потім в партії фортепіано.

Середній розділ (В) цікавий нам тим, що з одного боку в ньому закладено вже нам знайомі тематичні елементи (триольні пасажі, хвилеподібний мелодичний рух, зупинка-цезура перед кадансами в кінці музичних побудов). З іншого, зміна тональності (замість основного Мі-бемоль мажора частина написана у тональності субдомінанти Ля-бемоль мажор, що теж стає характерним для композиторської творчості Жанжана), більш прозора фактура супроводу (гармонічна підтримка довгими тривалостями та подекуди, як було зазначено раніше імітаційні фрагменти, відсутність співставлення дуальності та тріольності, що робить цей розділ ще більш «текучим» та наскрізним) однозначно виокремлює його для слухача як окрему побудову з новим тематичним матеріалом. Середня частина цього розділу (с<sup>1</sup>) побудована за принципом тематичного дроблення, що ще раз підкреслює його розробкову функцію.

Третій репризний розділ (А<sup>1</sup>), як вже ми зустрічали в творчому доробку композитора, є тільки проведенням однієї частини, що може слухачами сприйматися як скорочення форми. Але, як ми згадували вже на початку, наявність наприкінці твору коди, в якій надається останнє слово солюючому кларнету, дає змогу відчуту слухачу повноцінність та закінченість архітектури музичного твору.

### **Дві п'єси для кларнету та фортепіано**

Незважаючи, що у нотах позначено як цикл з двох п'єс, але в практиці часто можна зустріти окреме виконання як Андантіно, так і Скерцо.

Хоча перший твір циклу і має назву «Андантіно», що асоціюється з більш простою музичною побудовою в повільному темпі кантиленного

характеру, однак і в даному випадку композитор підкреслює концертність та доскональність інструменту (кларнету). Так перед нами постає складна тричастина репризна форма, де початок (розділ А) це період, розділ В – досить масштабна розробкова середина, а третій розділ (А<sup>1</sup>) – динамічна розгорнута реприза.

Схематично форма Андантіно виглядає так:

А	В	А <sup>1</sup>
<i>a a<sup>1</sup></i>	<i>розробка</i>	<i>a<sup>2</sup> a<sup>3</sup> в a<sup>4</sup></i>

Цей твір начебто філософський монолог виконавця, він переносить нас до внутрішнього емоційного світу людини, з його хвилеподібними змінами настроїв, зміною думок.

Притаманна варіаційність тематичного матеріалу протягом всього музичного твору ми спостерігаємо як в партії кларнету, так і в партії фортепіано. Це той випадок, на нашу думку, коли вони підпорядковані одна іншій, дещо відтворюючи для слухача враження безперервного розгортання, широкого дихання, незважаючи, ще раз наголошуємо, на віртуозність партії кларнету. Цікаво, що така безперервність була закладена композитором і в самій нотній графіці двох партій, в якій ви не побачити явних зупинок (пауз, цезур). Масштабність та глибина досягається і використанням широкого діапазону не тільки в окремих партіях, але і в одночасному їх звучанні.

Цікаво, що і Скерцо, хоча і в вступі заявлено дещо такий собі легкий характер (мажорний лад, висхідні гамоподібні пасажі у кларнету, досить прозора фактура у фортепіано), це є оманливо. В процесі розгортання музичного матеріалу він подекуди втрачає цю легкість характеру (відхилення, секвенції, ущільнення та ускладнення фактури, розробковість тематичного матеріалу). Це складна тричастина репризна форма, в якій кожний розділ є теж тричастиною формою. Навіть другий розділ, не зважаючи на зміну жанрового окрасу, якій в даному випадку притаманна хабанерність, все одно в процесі розгортання розростається в більш складний за образним наповненням матеріал, з розширенням побудов, фактури, ролі

фортепіанної партії (крім підтримки гармонічно-ритмічної доповнюється поліфонічними елементами).

Можна припустити, що образ, закладений в першій філософській п'єсі, має своє продовження і в Скерцо в моменти розробковості тематичного матеріалу, така собі змістовна арка циклу.

## 2.2. Стильова взаємодія у творах для кларнету М.Мангані

М. Мангані є яскравим представником сучасної італійської школи. Він має потужну освіту й закінчив консерваторії за спеціальностями не тільки «кларнет», але й з композиції, хорового та симфонічного диригування. У своїй автобіографії [35] він вказує, що грав партію 1 кларнета в оркестрах, ансамблях, багато виступав в концертах камерної музики. Як диригент він працює з декількома великими колективами. Також він є викладачем «Settimana di studio per direzione, esecuzione e cultura bandistica» (2001-2002). Як композитор співпрацював з театральними режисерами, отримав нагороди за свої хорові та оркестрові, фольклорні композиції «Diarason D'Argento», «Fantasia Marchigiana», «Aubade», «Irregular Suite», «Три симфонічних танці», «Centum March», «Il Piccolo Principe» та ін. Також він складає музику для духових для дітей («La montagna sacra», «Дитячі фанфари»). Доволі багато композицій він пише для конкурсів як обов'язкові та працює безпосередньо з виконавцями. Взагалі він є автором понад 1000 творів для різних складів.

Для кларнету ним написані : 9 джазових дуетів (duetti jazz, 2012), A tutta birra, декілька Адажієт (2015, 2020), Adagio e Tarantella, п'єса «Ave Maria», Executive; для ансамблю кларнетів – Концертне Адажіо (Adagio dal Concerto per Clarinetto, перекладення для квартету кларнетів), Agitata in tante pene, Aria e Scherzo, тріо, квінтети (зокрема «America», «Ave verum corpus») та багато іншого.

Звернемося до стилістичного та виконавського аналізу декількох з них.

### «Colors from China» для кларнету та фортепіано

П'єса для кларнету та фортепіано «Кольори Китаю» була написана італійським композитором у 2017 році. Це цікава та сучасна європейська музично-інструментальна імітація китайської традиційної музики. Основним засобом імітації стає використання елементів пентатоніки.

На нашу думку, саме звернення композитора до рондальної форми надає йому органічну змогу музичної замальовки різних картин – кольорів, з співставленням різножанрових частин цілого твору (розповідь, пісня, танець). Так, форма п'єси – вільне рондо, яку схематично можна записати:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>A<sup>1</sup></b>
a+b	c	a+b	d	a <sup>1</sup> +b <sup>1</sup>
проста 2-частина	розширений період	проста 2-частина	проста 2-частина	проста 2-частина
розповідь	танець	розповідь	кантилена	скерцо

П'єса починається фортепіанним вступом в 4 такти, в якому використовується мотив з першої розповідальної теми рефрену. Цей мотив ми будемо зустрічати в фортепіанних зв'язках між частинами, навіть в жанровому варіанті.

Рефрен (A) написано у простій двочастинній формі. Перша частина (a) складається з 2-х речень повторної побудови в тональності Сі-бемоль мажор. 2 т. + 2 т. + 4 т., тобто використання принципу додавання. Перші дві фрази мають висхідний рух з розширенням діапазону, третя – в протиположний рух заповнення широкого дихання. Друга частина (b) представляє собою ладове співставлення (починається в паралельному соль мінорі). По будові це розширений період з 5 фраз. Хоча кожна займає в собі два такти, але по мелодичному та діапазонному наповненню перші три побудовані по принципу розвитку та розширення, а дві останні виконують роль уповільнення руху, нібито «закруглення або призупинення» розвитку.

Цікавою є інтерпретація композитором партії фортепіано в цій другій частині. Якщо в першій частині вона є ні чим іншим як гармонічною підтримкою та створення фактурної «подушки», то в другій має більш виразову та самостійну функцію, з елементами імітаційності та створення неперервності руху, не дивлячись на чіткі цезури в партії кларнету.

Розділ В – це розширений період танцювального характеру, який досягається зміною темпу, веденням ритмоформул в партії фортепіано та особливого групування в партії кларнету. Не дивлячись на розмір 4/4, на слух сприймаємо як характерний «п'яцоллівський ритм» (3/8 + 3/8 + 2/8), який дуже часто після нього використовували різні сучасні композитори.

Тематично в цьому розділі композитор використовує в партії фортепіано мотив вступу в жанровій трансформації та висхідний пасажний рух по пентатоніці, характерний для рефрену в партії кларнету. Що цікаво, знову ж таки тематичний розвиток завдяки поступовому розширенню діапазону інструмента, який закінчується на самому високому звуці в партії кларнету.

Другий епізод рондальної форми (С) – сприймається як середній розділ форми другого плану (якщо говорити про трьохчасність), досить виражена кантілена у мінорному ладі (соль мінор). Це двочастинна форма, яка має варіантне повторення. В основі будови двочастної форми структурно закладено рефренову будову, тобто два періоди повторної будови, яка на нашу думку іде від характерної будови пісні. Цікавим є прочитання знову ж таки фортепіано, коли йому віддається роль не тільки гармонічно-фактурної підтримки, але й епізодично солюючого інструменту. Саме в цьому епізоді, під час повтору періоду, коли фортепіано проводить основну тему, в партії кларнету закладається елементи поліфонічного розвитку (імітаційність).

Найцікавішим, на нашу думку стає проведення заключного рефрену (А<sup>1</sup>). Він є ні чим іншим, як жанровою трансформацією. Це скерцо в основній тональності, зі зміною розміру (6/8), але при цьому знову ж таки з метричною «збивкою» всередині тематичного розділу, яку ми сприймаємо на слух. В

цьому трансформованому проведені теми композитор продовжує інтерпретувати два інструменти як в попередньому епізоді (імітаційність в партіях, чергування сольної та оркестрової функції). Якщо роль кларнету в попередніх побудовах сприймався нами більш як пісенного характеру, незважаючи на різні жанрові ознаки розділів, саме в заключному з невеликою кодою, за рахунок більш швидкого темпу, скерцозного характеру, використання більш мілких тривалостей партія кларнету сприймається більш віртуозно.

«Кольори з Китаю» — твір, написаний Мішелем Мангані для Донг Дежуна, професора кларнету та керівника оркестрового відділу Чжецзянської музичної консерваторії. Цей твір грали багато кларнетистів у Китаї. Не так давно професор Донг Деджун також особисто виконав твір «Colors from China» з Чжецзянським симфонічним оркестром.

П'еса є популярною серед кларнетистів. Зокрема звернемося до виконання Corrado Giuffredì<sup>3</sup>. Перш за все варто відмітити м'який звук інструменту. На відміну від Донг Дежуна К. Джуфреді згладжує тембр кларнету. До речі, у наведеному записі партія фортепіано звучить відгомонам, кларнет явно солює. Єдина відмінність – фрагменти фортепіанних соло, в яких відчуються впливи джазових гармоній. Соліст, який грає у Silverstein Inspiring Pro, має бездоганну пальцеву техніку та техніку дихання.

На наш погляд, п'еса втілює найяскравіші риси стилю композитора: синтез на рівні інтонування, схильність до колористики тембру кларнету, примхлива ритміка (що в цьому творі викликана особливостями ритміки китайської музики), віртуозність, яка (завдячуючи тому, що музикант чудово знає інструмент) відчувається легко та невимушено, схильність до чіткої форми (в даному випадку – контрастно-складеної, що виправдано жанром «замальовок», «картин»).

<sup>3</sup> Посилання на запис – виконання на Clarinet Festival, 2019 р.: <https://www.youtube.com/watch?v=2EF68I46veA>.

Всі ці риси проявляються й у багатьох інших творах композитора. Похідно охарактеризуємо декілька з них.

Так, його *Концерт* для кларнету з оркестром<sup>4</sup> був презентований Коррадо Джуфреді на кларнетовому фестивалі (ClarinetFest) у Бельгії у 2018 р. Це три частинний цикл з надзвичайно складною 1-ю частиною (яка триває 13 хвилин). Але виконавська майстерність К. Джуфреді проявляється у неймовірній легкості пасажів та надає відчуття простоти цієї музики (ознака істинного віртуоза).

Починається концерт<sup>5</sup> з яскравої сольної каденції соліста, досить віртуозної, із охопленням повного діапазону інструменту. Головна партія, навпроти, дуже розспівна, пісенна, побудована на довгих фразах, плавному русі в межах невеликого діапазону. Сполучна партія знов повертає звучання до скерцозної легкості. Побічна партія не дуже контрастує головній, тільки вона ще більш розспів ніша, з міцною підтримкою оркестру (М. Мангані дійсний майстер оркестровки, причому велику увагу приділено групі духових інструментів). Взагалі 1 частина містить перегукування соліста-оркестра, партія соліста є вкрай віртуозною, заснована на неперервному диханні.

У розробці, яка теж, як і експозиція, є досить розгорнутою, з'являються нові теми (епізод), вона містить декілька великих розділів. Майстерність композитора проявляється в тому, що при великому складі оркестру партитура не переобтяжена і сколюючий інструмент завжди звучить над оркестром. Складність партії кларнету в тому, що протягом майже 13 хвилин сколюючий інструмент звучить майже без пауз.

2 та 3 частини концерту написані у традиційних амплуа ( II – *Andante cantabile*, розгорнуте ліричне висловлювання, III – легке, танцювальне *Allegro*<sup>6</sup>).

<sup>4</sup> Запис у виконанні Corrado Giuffredi з Mari Fujino, (piano) за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=d8D\\_yBrDn7w&ab\\_channel=CorradoGiuffredi](https://www.youtube.com/watch?v=d8D_yBrDn7w&ab_channel=CorradoGiuffredi)

<sup>5</sup> Повністю 1 частина концерту за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=z6CD0RxzpPQ&ab\\_channel=SilversteinWorks](https://www.youtube.com/watch?v=z6CD0RxzpPQ&ab_channel=SilversteinWorks)

<sup>6</sup> Запис Рондо за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=sazK8Ydo3Fs&ab\\_channel=CorradoGiuffredi](https://www.youtube.com/watch?v=sazK8Ydo3Fs&ab_channel=CorradoGiuffredi)

Безумовний композиторський талант проявляється й в таких творах, як фантазія та теми з опер Джузеппе Верді *Verdiana*<sup>7</sup> або «Россініана»<sup>8</sup>. Написана у контрастно-складеній формі, фантазія «Вердіана» являє собою сучасне переосмислення творчості великого італійця, представляючи суцільний калейдоскоп знайомих образів і тем, які перетинаються за принципом контрасту. Фантазія традиційно для цього жанру (у романтичних традиціях) надзвичайно віртуозна, містить багато паралельних рухів з партією фортепіано, вимагаючи безпрецедентного дуєтного звучання, володіння диханням, довгим фразуванням та різними видами техніки (тут відмітимо класичний тип звучання). Семантичне амплуа кларнету тут вкрай різнобарвне: він уособлює й кокетливі жіночі образи, й трагедійні, і легкі, танцювальні, й наповнений драматизмом, й демонструє вальсовість (взагалі танцювальність), тобто його персоніфіковано у відповідності до оперних персонажів. Цікаво, що композитор майже уникає тем, які в операх Верді безпосередньо пов'язані з тембром кларнету (наприклад, з «Травіати»), що, безумовно, з одного боку, змінює стереотипи сприйняття інструменту, з іншого – значно розширює його можливості.

Цікавим жанром, що обрав для себе композитор є «теми» (в нього є, наприклад, сері «тем» для валторни). Серія таких тем – набір доволі простих «ескізів», написаних для сколюючого інструменту зх. Фортепіано, щось на кшталт «характерних» етюдів, причому всі вони не віртуозного характеру.

М. Мангані взагалі полюбляє робити цикли (альбоми) подібних п'єс. Та, з'являється збірка «Концертні п'єси» для кларнета і фортепіано (вийшла на фірмовому диску), цикл «Листки з альбому»<sup>9</sup> – взагалі чудова серія коротких п'єс, з включенням популярних, джазових інтонацій. Хоча зустрічаються й

<sup>7</sup> Її у Токіо з піаністом Shoko Gamo зіграв кларнетист К. Джуфреді. Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=oSxznJ3zrfk&ab\\_channel=CorradoGiuffredi](https://www.youtube.com/watch?v=oSxznJ3zrfk&ab_channel=CorradoGiuffredi)

<sup>8</sup> Прем'єра відбулася на Madrid al Clarinet Fest у 2015 р. у виконання К. Джуфреді. Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=dnLvxiW5CHc&ab\\_channel=MrEufonia](https://www.youtube.com/watch?v=dnLvxiW5CHc&ab_channel=MrEufonia)

<sup>9</sup> Деякі «Листки з альбому» можна почути за посиланнями: <https://www.youtube.com/watch?v=LFvtZjxEgdc>; [https://www.youtube.com/watch?v=ueWY0qVdpV4&ab\\_channel=SeungheeLee%2CClarinet](https://www.youtube.com/watch?v=ueWY0qVdpV4&ab_channel=SeungheeLee%2CClarinet).

окремі ліричні твори, як «Романс»<sup>10</sup>, до речі вельми популярний серед виконавців різних рівнів.

Окремо хочемо позначити таку стильову рису в творчості композитора, як синтез різних стилістик, зокрема академічної–естрадної, академічної–латини<sup>11</sup>, академічної– танго (є танго-дуети), академічної–джазової. Остання має свої прояви у серії п'єс, таких як «Блюз» (на теми «Американця у Парижі»<sup>12</sup>, джазові дуети та багато іншого. Список можна продовжувати, але варто відзначити, що твори для духових інструментів авторства М. Мангані дійсно є затребуваними музикантами, а його зацікавленість кларнетом навіть увиразнилася у творі «Кларнетоманія», виданим та зіграним безліч разів.

### ***Висновки до Розділу 2***

Проаналізована в межах Розділу 2 творчість двох представників різних виконавських шкіл та поколінь – Поля Жанжана ат Мікеле Мангані – призвела до наступних висновків, які ми сформуємо з точки зору жанру, стилю та виконавської специфіки.

Так, аналіз творчості композиторів довів, що всі основні жанри для кларнету залишаються актуальними, але час вносить свої корективи. Так, основними для П. Жанжана, який творив на початках ХХ ст., коли активно йшло формування нового репертуару (як художнього, так й інструктивного, у якому була нагальна потреба для студентів, які навчалися в той час у Паризькій консерваторії під орудою музиканта). Тому він створював етюди та віртуозні п'єси, хоча зустрічаються в нього й характерні ліричні п'єси. Зі стильової точки зору можна відмітити орієнтацію на пізньоромантичну та неокласицистичну традиції, за виключенням деяких імпресіоністичних тенденцій. З точки зору формотворення П. Жанжан дотримується достатньо класичних основ, йому притаманні симетричні форми, тричастинність, варіаційність.

<sup>10</sup> Відеозапис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=DvUgqrNLFLU&ab\\_channel=CorradoGiuffredi](https://www.youtube.com/watch?v=DvUgqrNLFLU&ab_channel=CorradoGiuffredi)

<sup>11</sup> Є сюїта «Три латинських танці».

<sup>12</sup> Запис Vid Pupis за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=8T8jDDxhQZ8&ab\\_channel=VidPupis](https://www.youtube.com/watch?v=8T8jDDxhQZ8&ab_channel=VidPupis)

М. Мангані є представником зовсім іншого часу – межі ХХ–ХХІ ст. й звісно що його творчість увібрала в себе тенденції, що притаманні епосі глобалізації. Зокрема це затребуваність кларнета як інструменту з безліччю амплуа, феєрична віртуозність, знання інструменту «з середини», можливість поєднувати різні стилі, жанри, пошуки нового. Тим не менш, композитор часто обирає традиційні жанри концерту, сонати, листків з альбому, варіацій, сюїт («Три латинських танці», «Юдейська сюїта» тощо), ліричних мініатюр («Романс»). Традиційними та виплеканими у межах романтичного мистецтва є й жанри фантазії на теми. Такими є «Вердіана», «Россініана». Написані як блискучі концертні номери, вони одразу виконувалися видатними музикантами в межах кларнетових фестивалів (тобто, ідея таких виконавських замовлень, й до сьогодні живить репертуар кларнетистів). Жанровим пошуком відрізняються такі твори, як серія «тем» для кларнета і фортепіано. Стильовими пошуками та синтезуванням на рівнях стилістики, манери виконання відмічені такі твори, як «Блюз», джазові дуети, «Три латинські танці» та блискучий твір «Кольори з Китаю», як приклад зустрічного руху європейського композитора та східної ментальності.

## ВИСНОВКИ

Магістерське дослідження, присвячене опису творчості двох відомих авторів творів для кларнету – Полю Жанжану та М. Мангані – мало за мету обґрунтування специфіки їхньої творчості в аспекті виконавського підходу. Такий аспект розробляється кафедрою інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського та передбачає глибоке занурення у композиторський та виконавський тексти з точки зору жанру, стилю, виконавської специфіки. Здійснений аналіз (зокрема на основі виконань Лі Сінь – «Венеціанський карнавал» П. Жанжана, Донг Дежуна – «Кольори з Китаю» М. Мангані, Коррадо Джуфреді – «Кольори з Китаю», Концерт та інші твори М. Мангані) призвів до таких результатів.

Поль Жанжан є яскравим представником французької школи, викладачем Паризької консерваторії початку ХХ ст. та презентує ті напрацювання, якими досі користуються сучасні кларнетисти. Він багато грав та створював свою музику для учнів (тобто, у творах поєднані інструктивні та художні сторони). Його твори – «Венеціанський карнавал», Концертний дует, «Au Clair de la Lune» та ін. презентують блискучий виконавський стиль, такі, як «Clair Matin», Арабеска є прикладами мініатюр для кларнету кантиленного характеру, звуковими замальовками, тембровими ескізами. Збірка етюдів цікава своїм різноманіттям підходів до техніки гри на кларнеті. Концертний дует презентує орієнтацію на традиційні форми та академізм. Тож, з точки зору *стилю* позначено поєднання академічної направленості та тяжіння до імпресіонізму (наприклад, в п'єсі Clair Martin), з точки зору *виконання* – орієнтація на весь спектр виконавських можливостей, які були на той час.

М. Мангані є представником нової генерації виконавців та композиторів межі ХХ–ХХІ ст. та яскравим представником сучасної італійської школи. Він багато музикує, диригує різними оркестрами, пише музику для всіх духових інструментів, ансамблів, оркестрів, спілкується з музикантами всього світу, тому в його творчості спрацьовує не тільки вірність традиціям школи (різних

шкіл), скільки його особистість, бо багатий музикантський досвід впливає на твори для кларнету.

*Стильовий* аспект вивчення його творів дозволив виявити з одного боку, орієнтацію на академічні традиції у виборі жанрів (концерт, соната, цикл п'єс, сюїта), форм (тричастинна, сонатна, варіаційна), з іншого – поєднання різних напрямків, що призводить до стилістичного синтезу (наприклад, джазу та модерну у «Блюзі», академізму й латинських ритмів у «Трьох латинських танцях», академізму та естрадності – у «Листках з альбому» тощо) та синтезі на більш високому рівні стилів – у «Кольорах з Китаю», що демонструє зустрічний рух європейського композитора та східної ментальності. *Виконавська* специфіка всіх проаналізованих творів М. Мангані (концертні твори, зокрема «Кольори Китаю», концерт джазові дуети тощо) полягає у прекрасному знанні тембрики та віртуозних можливостей інструменту.

Завершуючи дослідження, підкреслимо, що вивчення стилю та виконавських особливостей творів композиторів, що писали для кларнету на різних етапах його становлення, є важливим для навчання гри на інструменті. Це те, що складає поняття школи, те, що дає сучасному виконавцеві можливість опертися на традицію, але й невпинно йти вперед у пошуку нових обріїв розвитку інструменту.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. Москва : Музыка, 1978 – 1985. Ч. 1, кн. 2 : 1775-1782. 1980. 638 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. Изд. 2-е . Москва : Музыка, 1987 – 1990. Ч. 2, кн. 2 : 1787-1791. 1990. 559 с.
3. Алтухов В. Гаммы и упражнения для развития техники игры на кларнете: учеб. пособие (хрестоматия). Харків, 2009. 256 с.
4. Алтухов В. Особенности интерпретации музыки для кларнета французских композиторов XX-го века Харків, 2003. С. 280–289.
5. Амстибовский А. Концерты для кларнета композиторов XX века. Опыт исполнительского анализа (на примере концертов К. Нильсена, А. Коппенда и Ж. Франсе) : Магистерская работа (17.00.02) . Харків, 2007. 51 с.
6. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006, 430 с.
7. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке: в 2 т; с доп. Р. Штрауса; пер., ред., вступ. ст. и коммент. С. Горчакова. Москва, 1972. 467 с.
8. Варданян О. Об интерпретационном потенциале понятия «индивидуальный музыкальный стиль» // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 95. С. 163–171.
9. Вятоха И. О двух аспектах музыкальной тембральности // Київське музикознавство : сб. ст. / [гл. ред. И. А. Котляревский]. Київ : НМАУ им. П. И. Чайковского и КГВМУ им. Р. В. Глиера, 2004. Вип. 14. С. 22–31.
10. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції

розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро : Ліра, 2020. 304 с.

11. Демичева Т. Тембро-образи кларнета в творчестве К. Штокхаузена. Магістерське дослідження. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2016. 99 с.

12. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 41 с.

13. Злотников Д. Концерт для кларнета с оркестром: у истоков жанра. URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2014/3-2/25.html>

14. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ, 2000. 90 с.

15. Метлушко В. О. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент в творчості композиторів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Хар.нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 20 с.

16. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть (Монографія). Харків: Факт, 2020. 576 с.

17. Петрик В. Виконавство на кларнеті як відкрита система (на матеріалі творчості межі ХХ-ХХІ століть). Магістерська робота. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. 57 с.

18. Пришляк А. Структурні моделі кларнетових тріо в традиції європейської камералістики: фортепіанні тріо з участю кларнету в ХХ ст. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Nzlnma\\_2015\\_34\\_49.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzlnma_2015_34_49.pdf)

19. Сирятська Т.О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста: автореф. дис....канд. мистецтвознавства. Харків / ХДІМ імені І.П.Котляревського, 2008. 19 с.

20. Скороходов В. П. Мастерство кларнетиста: Советы учителя / В. П. Скороходов. Кн. первая. Минск : Беларуская гос. академия музыки, 2012. 247с.

21. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Харк. націон. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 16 с.

22. Тимофеева К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мист-ва. 17.00.03. – Музичне мистецтво. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. 18 с.

23. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: автореф. дис... доктора искусствоведения. М., 1979. 54 с.

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

25. Arban G. URL: <http://ojtrumpet.net/arban>

26. Braun Lindsay Taylor. *The mystery of the chalumeau and its historical significance as revealed through selected works for chalumeau or early clarinet by Antonio Vivaldi. A Lecture. Doctor of Musical Arts (Performance), University of North Texas, 2016, 47 p.*

27. Britton Emily Adell. 'Jean Devémy and the Paris Conservatory Morceaux de Concours for Horn, 1938-1969'. DMA diss., Florida State University, 2014. 105 p.

28. Carlson Anthony Philip. *The French connection: a pedagogical analysis of the trombone solo literature of the Paris conservatory*. The University of Alabama, 2015. 104 p.

29. Carroll Lydia. *Music for a new era: Selected works dedicated to flutist Louis Fleury (1878-1926)*. James Madison University. 85 p.

30. Gillet Georges. URL: [https://everipedia.org/Georges\\_Gillet](https://everipedia.org/Georges_Gillet)

31. Hargrove Victoria A. The Evolution of the Clarinet and Its Effect on Compositions Written for the Instrument. Theses and Dissertations. Columbus State University, 2016. 27 p.

32. Jones Brandon Philip. The Contest Works for Trumpet and Cornet of the Paris Conservatoire, 1835-2000. The University of Melbourne, 2018. 403 p.

33. Kroll Oskar. The Clarinet. New York: Taplinger Publishing Co., Inc., 1965. 374 p.

34. Lawson C. The Early Clarinet: A Practical Guide (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music). Cambridge University Press, 2000., 144 p.

35. Mangani Michele. [URL:http://www.michelemangani.it/curriculum-inglese/](http://www.michelemangani.it/curriculum-inglese/)

36. Margelli, Paul Louis, Jr. 'Georges Gillet and the Paris Conservatoire Concours Oboe Solos, 1882-1919'. DMA diss., University of Washington, 1990. 89 p.

37. Michele Mangani. URL: <https://www.hebu-music.com/en/musician/michele-mangani.9675/>

38. Minor Janice Louise. «Were they truly neoclassic?» A Study of French neoclassicism through selected clarinet sonatas by «LES SIX» Composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, and Francis Poulenc. University of Cincinnati, 2004. 119 p.

39. Rekwart Susan J.. 'The Horn at the Paris Conservatoire and Its Morceaux de Concours to 1996'. MA thesis, University of North Texas, 1997. 69 p.

40. Rice Albert R. The Baroque Clarinet. Oxford University Press, USA, 1992. 218 p.

41. Rice Albert R. The Clarinet in the Classical Period. Oxford University Press; 2008. 336 p.

42. 音乐学基础知识 总编 俞人豪 主编 周青青 页码 (китайською). (Музична наука; гол. ред. Юі Женьхао, ред. Чжоу Ціньцінь, Лі Юунмін, Пу Фан, Чжоу Йаоцінь. 2006. 330 с.).