

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

Петрик Владислав Ігорович

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК 780.643.1.071.1/.2"19/20"

**ДИСЕРТАЦІЯ
КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА
ТВОРЧИСТЬ ДЛЯ КЛАРНЕТА У XX–XXI СТОЛІТТЯХ:
СИНХРОНІСТИЧНИЙ ПІДХІД**

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ В.І.Петрик

Науковий керівник:
Ніколаєвська Юлія Вікторівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Петрик В.І. Композиторська та виконавська творчість для кларнета ХХ–ХХІ століття: синхроністичний підхід. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню явища кларнетизма у музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть, яке постає результатом осмислення дії синхронізму в композиторській та виконавській творчості кларнетистів. Гіпотеза базується на факті, що у ХХІ столітті мистецтво гри на кларнеті й технічні можливості інструменту досягають небувалих висот. Композитори втілюють найрізноманітніші за масштабом ідеї, завдячуючи різноманітним прийомам гри, десяткам видів артикуляції, змінюють насиченість тембру, залучають звучання у крайніх межах динаміки, багатоголосся. У кожного видатного кларнетиста наявні новаційні риси виконання, засновані на синергії неперевершених технічних якостей та потужній артистичній харизмі. Виходячи з цього, формується особлива система, що втілює відмінні, характерні риси кларнетового мистецтва – явище, яке в дисертації отримало назву «*кларнетизм*».

Мета дослідження – репрезентувати творчість для кларнета у творчій практиці ХХ-ХХІ ст. як відкриту систему композиторсько-виконавської взаємодії, специфіку якої серед інших інструментальних типів музикування уособлює якість звучання – кларнетизм.

Об'єктом дослідження є композиторська та виконавська творчість для кларнета в музичному мистецтві ХХ-ХХІ століть; *предметом* –

синхроністичність композиторсько-виконавської творчості для кларнета у ХХ–ХХІ ст.

Матеріал дослідження. Для обґрунтування концепції обрані твори: «Три п'єси для кларнета *solo*» І. Стравінського, тріо «Контрасти» Б. Бартока, соната для кларнета *solo* Е. Денисова, «Маленький Арлекін» К. Штокхаузена, 20 каприсів для кларнета *solo* І. Оленчика, Секвенція ІХа для кларнета *solo* Л. Беріо, Концерт для кларнета з оркестром К. Ахо, Фантазія Й. Відманна, Соната для кларнета і фортепіано «Знаки» В. Бібіка, «П'ять рефлексій» для кларнета соло (2007), «Елегія» для хору кларнетів (2007), Концерт для кларнета та струнного оркестру у стилі бароко (2008), П'ять фламандських танців для кларнета та струнного оркестру (2020) С. Турнеєва; аудіо- та відеозаписи Б. Гудмена, Й. Відманна, М. Фроста.

Методологія базується на *синхроністичному* підході, розробка якого закладена у проблематику дисертації. Це означає актуалізацію вивчення розвитку явища кларнетизма в певний момент історії європейської культури. Історико-стильовий зріз та існування композитора-виконавця на одній вісі часу є важливою передумовою такого підходу, дозволяючи усвідомити складові композиторсько-виконавської взаємодії.

Наукову новизну отриманих результатів доводять: 1) перший у музикології досвід обґрунтування явища «кларнетизм» як виконавсько-педагогічної системи, яку характеризує комплекс засобів гри на кларнеті, що сформувалися в композиторсько-виконавській практиці ХХ-ХХІ ст.; 2) системний аналіз інтепретувальних та художніх ідей Мартіна Фроста на прикладі виконання творів для кларнету ХVІІІ-ХХІ ст. та формулювання засад його виконавського стилю, що здійснено вперше; 3) формування авторської методи виконавства на кларнеті, опис її наукового алгоритму та його застосування до обраних творів на ґрунті власної інтерпретації; 4) системний

аналіз витоків, засад та перспектив харківської школи виконавства на кларнеті, розвиток якої пов'язано з особистістю Валерія Алтухова.

Структура дисертації містить два розділи – історично-теоретичний та аналітичний.

Розділ 1 присвячено вивченню технічних інновацій кларнету та оцінці новаторських методів виконання, які з'явилися у ХХ столітті, їхньому впливу на формування сучасних стандартів виконавської майстерності. Окремий акцент зроблено на аналізі взаємодії між композиторами та виконавцями, яка сприяла розвитку нових музичних форм і стилів у кларнетовій музиці. Так, у підрозділі 1.1. надано огляд прикладів таких взаємодій (В.А. Моцарт – А. Штадлер; К.М. Вебер–Г.Й. Берман; Й. С. Хермштедт–Л. Шпор; Й. Брамс–Р. Мюльфельд; А. Коппенд–Б. Гудмен; Л. Беріо–М. Аррігنون; К. Штокгаузен–С. Стівенс), а також представлено короткий аналіз знакових творів І. Стравінського, К. Штокгаузена, Л.Беріо. Окремі аспекти дослідження (підрозділи 1.2) містять вивчення впливу особистісних характеристик виконавця на інтерпретацію, зокрема його емоційного відношення до музики та здатності передавати це відчуття аудиторії, аналіз внутрішньої динаміки виконавця, його сприйняття музики та способи, якими він адаптує свою техніку та інтерпретацію для досягнення найбільшої виразності; а також – аналіз системи артистичної психотехніки, що запропонована І. Єргієвим, різноманітних акторських методів, зокрема Alexander Technik, метод Фельденкрайза та інших, що допомагають кларнетистам у формуванні мистецтва гри на інструменті, порівняно підходи до навчання гри на кларнеті в Україні та Нідерландах. У підрозділі 1.3 надано авторські коментарі щодо підготовки до виконавських конкурсів.

У висновках до розділу сформульовано визначення явища «кларнетизм». По-перше, це система характерних ознак кларнетового мистецтва, сформованих на основі історичних та органологічних змін. Кларнетизм виходить за межі простого опису технічних здібностей, відображаючи глибокий зв'язок між

інструментом, його історією та мистецтвом гри. По-друге, кларнетизм є системою, що покликана поліпшити і спростити роботу кларнетиста. Вона спрямована на кульмінацію життєтворчості музиканта – виконання на сцені. Враховуючи, що виконання – процес складний та багатокомпонентний, для правильного розуміння того, що необхідно робити на сцені, як по справжньому і правдиво розкрити композиторський задум, бажано застосування акторських методів. Отже, **кларнетизм це:** 1) *явище*, що характеризує високий рівень виконавської культури у XX-XXI ст., пов'язане з особливостями виконавської поезики видатних музикантів, характеризує певний «пік» технічних можливостей інструмента; 2) *мистецтво гри на кларнеті як різновид музичного інструменталізму*, що увиразнює рівень опанування системою виконавських засобів (тембр, діапазон, мікрохроматика, мультифоніка) та особливості психофізіології, здатність до особистісного, духовного зростання на шляху до майстерності.

Розділ 2 містить аналітичний огляд окремих впливових творів XX століття та оцінку їхньої ролі у розвитку кларнетової музики, а також аналіз внеску видатних кларнетистів у еволюцію інструменту та його художніх можливостей. Закцентовано увагу на класифікації технічних прийомів, які були застосовані в творах Б. Бартока, Й. Відманна, К. Ахо, й проаналізовано, яким чином ці прийоми взаємодіють із стилями провідних кларнетистів, в тому числі Б. Гудмена та М. Фроста. Це дозволило виявити взаємозумовленість між технічними інноваціями та виконавськими практиками, що сприяли розвитку кларнетової музики.

Підрозділ 2.2. присвячено виконавському стилю М. Фроста. Зазначено, що переосмислення класичного репертуару шведським кларнетистом вплинуло на нове покоління кларнетистів XXI століття. Він зруйнував традиційне уявлення про статичного музиканта, знайшов новий рівень тілесної і, відповідно, виконавської свободи, стимулював розвиток кларнетового репертуару (Концерт

К. Ахо, Концерт Хеленберга), сміливо та вдало поєднуючи у своїх виступах не лише далекі жанри, а й різні види мистецтва. Отже, музикант встановив нові стандарти технічних можливостей кларнета, додавши при цьому пластичний початок, хореографію, світлове оформлення тощо. Недарма The Times писала: «Якщо ви не чули М. Фроста, ви не чули кларнет» (2016). Серед найважливіших параметрів його виконавського стилю – *звучання інструменту* (йому притаманна своєрідна звукова атака, амплітуда рухів інструменту, яка є максимальною, і досягає фізичних меж; тяжіння до контрастів; багатопараметрова *віртуозність* (легкість, фактурні нашарування, техніка дихання, вдосконалення складних технік кларнету – мультифонія, голосова гра, подвійне стаккато); *театральність* (міміка і пластика музиканта завжди органічно збігаються з настроєм, образним ладом виконуваного твору); *вплив композиторського мислення на виконавство* (що виражається в додаванні звуків, обертонів, збагаченні фраз, музичного тематизму новими інтонаційними ідеями, відтворенні власних каденцій у концертах, орнаментациї).

У підрозділі 2.3 апробовано авторський алгоритм аналізу виконавського стилю Й. Відманна, що містить *такі етапи, як інтелектуальний, технологічний та синергійний*. *Інтелектуальний етап виконавського аналізу* дозволив віднайти жанрові засади та їхній індивідуальний прояв у Й. Відманна. Прояв інтертекстуальності позначено через постійні алюзії на відомі твори К.М. Вебера, Й. Брамса, Р. Шумана, К. Штокгаузена, І. Стравінського або інструментальні склади; виконавський вплив – через прояв імпровізаційної природи виконавського мислення (зокрема щодо метроритмічної організації Фантазії) та *концертності*, що зумовило ефектність опусу через вибір засобів виразності, тематики, темпів, театралізацію. *Технологічний етап виконавського аналізу* торкається питань інструменту, технологічних особливостей виконання (мультифонік, гра в найнижчому регістрі кларнета в нюансі *ppp*, створення голосного шуму від клапанів інструмента, клацання клавіш, робота з швидким

темпом, контрастною динамікою, технікою подвійного язика для гри шістнадцятих тощо). *Синергійний етап виконавського аналізу* (на прикладі Фантазії) презентує напрацювання певних рис, що стабільно характеризують композиторсько-виконавський стиль Й. Відманна. Акцентується органічність поєднання у творчості Й. Відманна композиторства та виконавства й вагомий вплив виконавського часопросторового відчуття на створення його композицій, вказано, що паритетність обох видів творчості зумовлює їхнє взаємозбагачення. Виокремлено такі риси *композиторської* творчості як синтез традиційності/новаторства, інтертекстуальність, концертність, інтелектуалізм, прояв імпровізаційної природи виконавського мислення, вплив виконавського відчуття часопростору на створення композицій. Рисами *виконавського* стилю Й. Відманна названо віртуозність, ретельний підхід до зручності виконання; пошуковість, оперування різними тембрами, увага до динаміки та темпів; усвідомлення гармонії як фундаменту організації твору; робота зі звуком, відчуття його пластики, живого дихання, обертонових барв; інтелектуалізм через прояв структурного мислення, акцентування цезур, синтаксичних знаків виконавського формотворення.

Підрозділ 2.4 присвячено аналізу авторського досвіду опрацювання творів для кларнета українських композиторів В. Бібіка та С. Турнєєва, що допомогло виокремити ключові позиції сучасної кларнетової інтерпретації та підходи до виконання. Це дало можливість зрозуміти, як особистісний підхід виконавця та його індивідуальна творчість можуть збагатити традиційну кларнетову музику. Власний аналіз враховує як процес репетицій, так й розуміння етапів інтерпретації та особливостей втілення композиторського задуму у виконавську практику (зокрема, проведено детальний розгляд таких аспектів, як вибір темпу, динаміки, фразування та артикуляції, враховуючи як традиційні, так і інноваційні підходи до виконання, акцентовано увагу на важливості розуміння стилістичних та емоційних нюансів творів, що дозволяє виконавцю не лише

точно відтворювати нотний текст, але й надавати йому індивідуальне звучання). Наявні роздуми автора про власний досвід та техніки, які були застосовані для досягнення високого рівня майстерності у виконанні цих творів.

Одним з ключових аспектів дослідження стало вивчення педагогічної системи В. Алтухова (підрозділ 2.5), яка виявилася стратегічно важливою для розуміння сутності кларнетизма. Аналіз цієї системи надав глибоке розуміння методології та педагогічних принципів, які впливають на формування майбутнього покоління кларнетистів, виявляючи зв'язок між виконавською майстерністю та освітніми підходами. Зазначено, що харківська кларнетова школа являє собою втілення різноманітних принципів кларнетової культури інструментального звучання: від теоретичних до синхроністичних і історичних, унікально поєднуючи їх у педагогіці та виконавстві.

У *Висновках* підсумовано аналітичний матеріал та окреслено історичний, теоретичний, аналітичний та феноменологічний дискурси висвітлення теми. Так, композитор діє як архітектор, створюючи структурні основи музичного твору. Це породжує не тільки гармонічні структури та мелодичні лінії, але й глибші концептуальні та філософські ідеї композиції. Роль кларнетиста можна порівняти з мандрівником, який досліджує та інтерпретує музичний ландшафт, створений композитором. Кожен виконавець привносить свої власні ідеї, досвід та особисту інтерпретацію, які розширюють та збагачують первісний намір композитора. Така діалектика сприяє створенню простору креативності, де синергія між виконавцем і композитором породжує нові музичні форми та ідеї, які перевищують можливості окремо кожного суб'єкта творчості та досліджують нові межі музичного вираження.

Ключові слова: твори для кларнета, композиторська творчість, виконавське мистецтво на духових інструментах, виконавство на кларнеті, композиторсько-виконавська творчість XX–XXI ст., виконавська школа, індивідуальний виконавський стиль, інтерпретація, історія духового

мистецтва, духове мистецтво України, харківська школа гри на кларнеті, система навчання гри на кларнеті, творча особистість, музикант-артист, художня індивідуальність, інновації, синхроністичний підхід.

SUMMARY

Petryk V.I. Composing and performing creativity for the clarinet in the 20th–21st centuries: a synchronic approach. – Qualifying research paper. Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 "Musical Art" (02 "Culture and Arts"). – Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the substantiation of the phenomenon of clarinetism in the musical art of the 20th-21st centuries, which is the result of comprehending the effect of synchronism in the composing and performing creative work of clarinetists. The hypothesis is based on the fact that in the 21st century the art of playing the clarinet and the technical capabilities of the instrument reached unprecedented heights. Composers embody ideas of the most diverse scale, thanks to a variety of playing techniques, dozens of types of articulation, change the saturation of timbre, involve sound at the extreme limits of dynamics, polyphony. Every outstanding clarinetist has innovative performing features, based on the synergy of unsurpassed technical qualities and powerful artistic charisma. Based on this, a special system is formed that embodies the distinctive, characteristic features of clarinet art – a phenomenon that was named "*clarinetism*" in the dissertation.

The *purpose of the research* is to represent creativity for the clarinet in the creative practice of the 20th-21st centuries as an open system of composing-performing interaction, the specificity of which, among other instrumental types of music-making, is represented by the quality of sound – clarinetism.

The *object* of the research is composing and performing creativity for the clarinet in the musical art of the 20th-21st centuries; the *subject* – synchronicity of the composing and performing creativity for the clarinet in the 20th–21st centuries.

Research material. To substantiate the concept, the following compositions were chosen: "Three pieces for solo clarinet" by I. Stravinsky, trio "Contrasts" by B. Bartok, Sonata for solo clarinet by E. Denysov, "Little Harlequin" by K. Stockhausen, 20 caprices for solo clarinet by I. Olenchyk, Sequence IXa for solo clarinet by L. Berio, Concerto for the clarinet with orchestra by K. Aho, Fantasy by J. Widmann, Sonata for the clarinet and piano "Signs" by V. Bibik, "Five Reflections" for solo clarinet (2007), "Elegy" for the choir of clarinets (2007), Concerto for the clarinet and string orchestra in baroque style (2008), Five Flemish dances for the clarinet and string orchestra (2020) by S. Turneyev; audio and video recordings of B. Goodman, J. Widmann, and M. Frost.

The **methodology** is based on the *synchronic* approach, the development of which is included in the dissertation problem. This means updating the study of the development of the phenomenon of clarinetism at a certain moment in the history of European culture. The historical and stylistic section and the existence of the composer-performer on the same axis of time is an important prerequisite for such an approach, allowing one to understand the components of composing-performing interaction.

The scientific novelty of the obtained results is proved by: 1) the first experience in musicology of substantiating the phenomenon of "clarinetism" as a performing-pedagogical system, which is characterized by a complex of means of playing the clarinet, which were formed in the composing-performing practice of the 20th-21st centuries; 2) the systematic analysis of the interpretative and artistic ideas of Martin Frost using the example of performing the compositions for the clarinet of the 18th-21st centuries and the formulation of the principles of its performing style, which was carried out for the first time; 3) the formation of the author's performance

method on the clarinet, description of its scientific algorithm and its application to the selected compositions based on one's own interpretation; 4) the systematic analysis of the origins, principles and prospects of Kharkiv school of the clarinet performance, the development of which is connected with the personality of Valery Altukhov.

The structure of the dissertation includes two sections – historical and theoretical-analytical.

Section 1 is devoted to the study of the technical innovations of the clarinet and the evaluation of innovative performing methods that appeared in the 20th century, their influence on the formation of modern standards of the mastery of performance. Special emphasis is placed on the analysis of interaction between composers and performers, which contributed to the development of new musical forms and styles in clarinet music. Thus, in subsection 1.1. an overview of examples of such interactions is given (W. A. Mozart – A. Stadler; K. M. Weber – G. Y. Berman; J. S. Hermstedt – L. Spohr; J. Brahms – R. Mühlfeld; A. Copland – B. Goodman; L. Berio – M. Arrignon; K. Stockhausen – S. Stevens), as well as a brief analysis of iconic compositions by I. Stravinsky, K. Stockhausen, L. Berio. Separate aspects of the research (sections 1.2.) contain the study of the influence of the performer's personal characteristics on interpretation, in particular his/her emotional relationship to music and the ability to convey this feeling to the audience, the analysis of the performer's internal dynamics, his/her perception of music and the ways in which he/she adapts his/her technique and interpretation to achieve the greatest expressiveness; as well as an analysis of the system of artistic psychotechnique proposed by I. Yergiev, various acting methods, in particular Alexander Technik, the Feldenkrais method and others, which help clarinetists in the formation of the art of playing the instrument. Subsections 1.3.–1.4. analyse the repertoire of clarinet players, which is mandatory for modern influential competitions, and compare approaches to learning to play the clarinet in Ukraine and the Netherlands.

In the conclusions to the section, the definition of the phenomenon "clarinetism" is formulated. First, it is a system of characteristic features of clarinet art, formed on the basis of historical and organological changes. Clarinetism goes beyond a simple description of technical ability, reflecting a deep connection between the instrument, its history and the art of playing. Secondly, clarinetism is a system designed to improve and simplify the work of the clarinetist. It is aimed at the culmination of a musician's creative life – performing on stage. Given that performance is a complex and multi-component process, for a correct understanding of what needs to be done on stage, how to truly and truthfully reveal the composer's intention, it is desirable to use acting methods. Therefore, **clarinetism** is: 1) a **phenomenon** characterizing a high level of performance culture in the 20th-21st centuries, associated with the peculiarities of the performing poetics of outstanding musicians, characterizing a certain "peak" of the instrument's technical capabilities; 2) **the art of playing the clarinet as a kind of musical instrumentalism**, which expresses the level of mastery of the system of performing means (timbre, range, microchromatics, multiphonics) and features of psychophysiology, the ability for personal and spiritual growth on the way to mastery.

Section 2 contains an analytical overview of some influential compositions of the 20th century and an assessment of their role in the development of clarinet music, as well as an analysis of the contribution of outstanding clarinetists to the evolution of the instrument and its artistic possibilities. Attention is focused on the classification of technical approaches that were used in the compositions by B. Bartok, J. Widmann, K. Aho, and it has been analysed how these techniques interact with the styles of leading clarinetists, including B. Goodman and M. Frost. This made it possible to reveal the interdependence between technical innovations and performing practices that contributed to the development of clarinet music.

Subsection 2.2. is dedicated to the performing style of M. Frost. It is noted that the reinterpretation of the classical repertoire by the Swedish clarinetist influenced the

new generation of clarinetists of the 21st century. He destroyed the traditional idea of a static musician, found a new level of bodily and, accordingly, performing freedom, stimulated the development of the clarinet repertoire (Concerto by K. Aho, Concerto by Hellenberg), boldly and successfully combining in his performances not only distant genres, but also different types of art. Thus, the musician set new standards for the technical capabilities of the clarinet, adding plastic beginning, choreography, lighting, etc. No wonder The Times wrote: "If you haven't heard M. Frost, you haven't heard the clarinet" (2016). Among the most important parameters of his performing style there is the sound of the instrument (he uses a peculiar sound attack, the amplitude of the instrument's movements, which is maximal and reaches physical limits; attraction to contrasts; multi-parameter virtuosity (lightness, textured layering, breathing technique, improvement of complex clarinet techniques – multiphony, vocal performance, double staccato); theatricality (the facial expressions and plasticity of the musician always organically coincide with the mood, figurative mode of the performed composition); the influence of the composer's thinking on the performance (which is expressed in the addition of sounds, overtones, enrichment of phrases, musical thematism with new intonation ideas, reproduction of own cadences in concerts, ornamentation).

Subsection 2.3. tested the author's algorithm for the analysis of the performing style of J. Widmann, which includes such stages as intellectual, technological and synergistic. The intellectual stage of performance analysis made it possible to find genre principles and their individual manifestation in J. Widmann's style. The manifestation of intertextuality is marked by constant allusions to the famous compositions by K.M. Weber, J. Brahms, R. Schumann, K. Stockhausen, I. Stravinsky or instrumental compositions; performing influence – through the manifestation of the improvisational nature of performing thinking (in particular, regarding the metrorhythmic organization of the Fantasy) and concert quality, which determined the effectiveness of the opus through the choice of expressive means,

themes, tempos, theatricalization. The technological stage of performance analysis touches on the issues of the instrument, technological features of the performance (multiphonics, playing in the lowest register of the clarinet in the nuance of ppp, creating a loud noise from the valves of the instrument, clicking keys, working with a fast tempo, contrasting dynamics, double tongue technique for playing sixteenths, etc.). The synergistic stage of performance analysis (on the example of the Fantasy) presents the development of certain features that consistently characterize the composing and performing style of J. Widmann. Emphasis is placed on the organic combination of composition and performance in the creativity of J. Widmann and the significant influence of the performing sense of time and space on the creation of his compositions, it is indicated that the parity of both types of creativity determines their mutual enrichment. Such features of the composing creativity as the synthesis of tradition/innovation, intertextuality, concert quality, intellectualism, the manifestation of the improvisational nature of performing thinking, the influence of the performing sense of time and space on the creation of compositions have been singled out. Features of J. Widmann's performing style are called virtuosity, thorough approach to ease of performance; inquisitiveness, working with different timbres, attention to dynamics and tempos; awareness of harmony as the foundation of the organization of the composition; working with sound, feeling its plasticity, living breath, overtone colours; intellectualism through the manifestation of structural thinking, accentuation of caesuras, syntactic signs of performing form creation.

Subsection 2.4. is devoted to the analysis of the author's experience in working on the compositions for the clarinet by the Ukrainian composers V. Bibik and S. Turneyev, which helped to highlight the key positions of modern clarinet interpretation and approaches to performance. This made it possible to understand how the performer's personal approach and individual creativity can enrich traditional clarinet music. The own analysis takes into account both the process of rehearsals and the understanding of the stages of interpretation and the features of the

implementation of the composer's idea into performing practice (in particular, a detailed review of such aspects as the choice of tempo, dynamics, phrasing and articulation, taking into account both traditional and innovative approaches to performance, attention is focused on the importance of understanding the stylistic and emotional nuances of the compositions, which allows the performer not only to accurately reproduce the musical text, but also to give it an individual sound). The author's reflections on the own experience and techniques, which were applied to achieve a high level of mastery in the performance of these compositions, are present.

One of the key aspects of the research was the study of V. Altukhov's pedagogical system (subsection 2.5.), which turned out to be strategically important for understanding the essence of clarinet playing. The analysis of this system provided a deep understanding of the methodology and pedagogical principles that influence the formation of the future generation of clarinetists, revealing the connection between performing skills and educational approaches. It has been noted that Kharkiv clarinet school represents the embodiment of various principles of clarinet culture of instrumental sound: from theoretical to synchronic and historical, uniquely combining them in pedagogy and performance.

The *Conclusions* summarize the analytical material and outline the historical, theoretical, analytical and phenomenological discourses of the covering the topic. Thus, the composer acts as an architect, creating the structural foundations of a musical compositions. This gives rise not only to harmonic structures and melodic lines, but also to deeper conceptual and philosophical ideas of the composition. The role of the clarinetist can be compared to a traveller who explores and interprets the musical landscape created by the composer. Each performer brings their own ideas, experiences, and personal interpretations that expand and enrich the composer's original intent. Such a dialectic contributes to the creation of a space of creativity, where the synergy between the performer and the composer gives rise to new musical

forms and ideas that exceed the capabilities of each individual subject of creativity, and explore new boundaries of musical expression.

Key words: compositions for the clarinet, composing creative work, performing art on wind instruments, performance on the clarinet, composing-performing creativity of the 20th-21st centuries, performance school, individual performing style, interpretation, history of wind art, wind art of Ukraine, Kharkiv school of playing the clarinet, system of learning how to play the clarinet, creative personality, musician-artist, artistic individuality, innovations, synchronic approach.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Петрик В.І. Б. Барток–Б. Гудмен: принципи композиторсько-виконавської взаємодії на прикладі тріо «Контрасти». *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Вип. 30, Кн. 2. Вид. дім «Гельветика», 2020. С. 441–453. Посилання <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/585>

2. Петрик В.І. Фантазія для кларнета соло Й. Відманна: композитор vs виконавець. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. С. 118–136. DOI 10.34064/khnum1-6507

3. Петрик В.І. Творча діяльність Валерія Алтухова: місія особистості в історії харківської кларнетової школи. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. С. 7–26. DOI 10.34064/khnum2-2901

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Petryk V.I. Individual performance style of Martin Frost. *European Journal of Arts*, № 4. 2021. С. 96–102. DOI: 10.29013/EJA-21-4-96-102

Додаткові публікації

1.Петрик В.І. Творча особистість Валерія Алтухова та харківська кларнетова школа. *Тези III Міжнародної науково–творчої онлайн-конференції «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність»*, 25-26 листопада 2021 року. Одеса, ОНМА ім.А.В.Нежданової, 2022. С.31–32.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	20
Розділ I. ВИКОНАВСТВО НА КЛАРНЕТІ ЯК ВІДКРИТА СИСТЕМА: ОБҐРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ «КЛАРНЕТИЗМ»	28
1.1. Історія становлення композиторсько-виконавської співтворчості у мистецтві гри на кларнеті XVIII–XX ст.	28
1.2. Виконавський апарат сучасного кларнетиста – шлях досконалості	59
<i>1.2.1. Складові виконавського апарату</i>	59
<i>1.2.2. Аналіз фізичного та психічного стану кларнетиста в передконцертний період</i>	66
<i>1.2.3. Адаптування театральних методів та систем у процес підготовки виконавця</i>	71
<i>1.2.4. Порівняння системи навчання гри на кларнеті в Україні та Нідерландах</i>	83
1.3 Конкурси для виконавців на кларнеті (авторські рекомендації до підготовки)	87
Висновки до Розділу 1	93
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ МЕЖІ XX–XXI СТОЛІТЬ ЯК ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ КЛАРНЕТИЗМА (АНАЛІТИЧНІ ЕСЕЇ)	100
2.1. Б. Барток – Б. Гудмен: принципи композиторсько-виконавської взаємодії на прикладі тріо «Контрасти»	101
2.2. М. Фрост–К. Ахо: виконавська ініціатива та композиторський задум	107
<i>2.2.1 Інтерпретувальний геній М. Фроста</i>	108
<i>2.2.2 Концерт для кларнета з оркестром К. Ахо: композиційно- драматургічний та виконавський аналіз</i>	116

2.3 Йорг Відманн: композитор vs виконавець? (на прикладі Фантазії для кларнета соло)	121
2.4. Твори для кларнета В. Бібіка та С. Турнєєва: нотатки виконавця	133
2.5. Валерій Алтухов: місія особистості у формуванні харківської кларнетової школи	145
2.5.1 <i>В. Алтухов: музикант–науковець–педагог</i>	147
2.5.2 <i>Методична система В. Алтухова</i>	156
2.5.3 <i>Алгоритм роботи над творами (система В. Алтухова)</i>	158
Висновки до Розділу 2	166
ВИСНОВКИ	173
Список використаних джерел	181
ДОДАТКИ	198
Додаток А (список апробацій та публікацій автора дослідження)	198

ВСТУП

Актуальність теми. У ХХІ столітті мистецтво гри на кларнеті й технічні можливості інструменту досягають небувалих висот. Створюючи опуси для кларнета, композитори отримали можливість втілювати найрізноманітніші за масштабом ідеї. З'являється безліч різноманітних прийомів гри, десятки видів артикуляції, можливість змінювати насиченість тембру, велика різниця між крайніми значеннями динаміки і поява багатоголосся. У кожного видатного кларнетиста присутні особливі новаторські виконавські риси, які, якщо шукати серед них спільне ядро мають своє походження з синергії таких елементів високомайстерного виконавства як неперевершені технічні можливості, необхідність впевненого розкриття високохудожніх ідей та потужна артистична харизма. Виходячи з цього виникає особлива система, що вбирає в себе відмінні, характерні риси кларнетового мистецтва – явище, яке ми в межах дисертації пропонуємо називати «кларнетизм».

Наша основна ідея базується навколо декількох спостережень. Перше – факт того, що протягом всієї історії становлення кларнету можна прослідкувати взаємовпливи в межах співтворчості композиторів та виконавців. Причому інколи вони настільки важливі саме в точці перетину творчості композитора – виконавця, що неможливо уявити розвиток мистецтва гри на кларнеті без зустрічі А. Штадлера з В.А.Моцартом, Г.Й. Бермана – з К.М. Вебером, Р. Мюльфельда – з Й. Брамсом, Й. С. Хермштедта – з Л. Шпором, Б. Гудмена – з А. Коплендом та Б. Бартоком, С. Стівенс – з К. Штокхаузенем, Д. Гарбаріно – з Ф. Донатоні, М. Фроста – з К. Ахо й т.і. Тобто, в межах нашого дослідження співвідношень композиторських і виконавських новацій та їхніх взаємовпливів один на одного, важливим є, наприклад, те, що перше використання кларнету без супроводу належить «натхненнику» В. Моцарта, видатному кларнетисту Антону Штадлеру (1753-1812), який написав в 1808 році Три каприси для

кларнета *solo*. Й далі в історії оркестрово-ансамблевої практики композиторів другої половини XVIII-XIX століть дійсно накопичений величезний досвід подібної співпраці, завдячуючи чому твори означених композиторів вплинули на подальшу долю кларнетового репертуару й взагалі – окреслили новий вектор розвитку виконавства. Нас зацікавив момент *синхронізму* певних творчих процесів, що призводить до найкращих результатів. Саме тому синхроністичний метод, більш розповсюджений в межах лінгвістики та вивчення літератури, в межах пропонованого дослідження вбачається вельми доречним. Другий факт, на який варто звернути увагу – сплеск у XX ст. інноваційності в композиції та виконанні. Творчість виконавця не є тільки інтерпретаторською, у багатьох творах він є справжнім співавтором того художнього явища (твору у всіх його вимірах), який слухає, бачить, спостерігає реципієнт на сцені чи в запису. Складність та об'ємність завдань, які стоять перед виконавцями зумовлюють необхідність свідомого підходу до процесу становлення музиканта-артиста, формування власної системи підготовки, яка б враховувала декілька важливих моментів – технологію, психофізику, емоційність, артистичність, мислення – все те, що формує художню індивідуальність й індивідуальний стиль.

Таким чином, актуальність пропонованої теми пов'язана з необхідністю вивчення та аналізу:

- творчості для кларнета у XX–XXI ст. з точки зору синхроністичного підходу;

- впливу особистісних характеристик виконавця на інтерпретацію, зокрема його емоційного відношення до музики та здатності передавати це відчуття аудиторії, аналіз внутрішньої динаміки виконавця, його сприйняття музики та способи, якими він адаптує свою техніку та інтерпретацію для досягнення найбільшої виразності;

- різноманітних акторських методів, які вже відомі та залучаються у процес підготовки виконавця (зокрема Alexander Technik, метод Фельденкрайза та

інші), які допомагають кларнетистам у різних аспектах їхньої гри, техніки та досягнення виразності та формування на їхній основі *власної системи підготовки*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 р.) Тему дисертації затверджено (від 31 жовтня 2019 року Протокол № 3) на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – репрезентувати творчість для кларнета у творчій практиці ХХ-ХХІ ст. як відкриту систему композиторсько-виконавської взаємодії, специфіку якої серед інших інструментальних типів музикування уособлює якість звучання – кларнетизм.

В завдання дослідження входить:

- висвітлити історичні фази і основні події на етапах розвитку інструмента та обґрунтувати явище кларнетизма;
- виявити тенденції розвитку нових прийомів гри на кларнеті в ХХ столітті;
- скласти систему виконавського апарату кларнетиста, виокремити технологічні та психологічні чинники виконавства на кларнеті;
- проаналізувати основні твори ХХ століття, що вплинули на розвиток виконавства на кларнеті;
- класифікувати технічні прийоми, застосовані у творах Б. Бартока, Й. Відманна, К. Ахо і продемонструвати їхню взаємозумовленість з рисами виконавських стилів Б. Гудмена, М. Фроста, Й. Відманна;
- представити авторський досвід опрацювання творів для кларнета В. Бібіка та С. Турнеєва та найбільш відомих конкурсних творів;

- проаналізувати авторську систему виховання кларнетистів В. Алтухова.

Об'єкт дослідження – композиторська та виконавська творчість для кларнета в музичному мистецтві ХХ-ХХІ ст., **предмет** – синхроністичність композиторсько-виконавської творчості для кларнета у ХХ–ХХІ ст.

Матеріалом дослідження є нотний текст наступних творів: «Три п'єси для кларнета *solo*» І. Стравінського, тріо «Контрасти» Б. Бартока, соната для кларнета *solo* Е. Денисова, Секвенція ІХа для кларнета *solo* Л. Беріо, «Маленький Арлекін» К. Штокхаузена, 20 каприсів для кларнета *solo* І. Оленчика, Концерт для кларнета з оркестром К. Ахо, Фантазія Й. Відманна, Соната для кларнета і фортепіано «Знаки» В. Бібіка, «П'ять рефлексій» для кларнета соло (2007), «Елегія» для хору кларнетів (2007), Концерт для кларнета та струнного оркестру у стилі бароко (2008), П'ять фламандських танців для кларнета та струнного оркестру (2020) С. Турнеєва, а також аудіо та відеозаписи Б. Гудмена, Й. Відманна, М. Фроста.

Методологія дослідження базується на перш за все на *синхроністичному* підході, який закладено у проблематику дисертації. Для пропонованої концепції це означає це означає актуалізацію вивчення розвитку явища кларнетизма в певний момент історії європейської культури. Історико-стильовий зріз та існування композитора-виконавця на одній вісі часу є важливою передумовою такого підходу, дозволяючи усвідомити складові композиторсько-виконавської взаємодії.

Засадничим для пропонованого дослідження є аналітичний підхід (виконавський аналіз). Також залучено:

- системний метод – спрямований на осмислення комплексу сформованих в композиторсько-виконавській практиці засобів виразності, що дозволяє говорити про явище кларнетизму;

- жанровий – необхідний задля більш чіткого уявлення процесу становлення кларнетового репертуару,

- **стильовий** – дозволяє заглибитись у творчість обраних митців (композиторів та виконавців);

- **композиційно-драматургічний** – пов'язаний з аналітичним описом вибраних творів;

- **виконавський** – залучений при аналізі взаємодії композитора і виконавця у творчих союзах Б. Барток-Б. Гудмен, К. Ахо-М. Фрост, Й. Відманн-композитор-Й. Відманн-виконавець, К. Штокгаузен-С. Стефанс).

Теоретична база. В роботі використані наукові джерела за наступними напрямками:

- *творчість для кларнета композиторів XVIII-XXI ст.* – Г. Аберт [1], В. Алтухов [2–4; 8–9], А. Амстибовський [12], М. Борисенко [20–21], В. Громченко [30], Ю. Корчинський [47], В. Метлушко [50–53], С. Павлович [58–59], А. Пришляк [66], М. Тиновський [79], С. Брун/S. Bruhn [93], Флоріан Анрі Бестхорн/Besthorn [88], Закарі Деніел Дірікс/Dierickx [102], А. Hacker [113], Д. Одом/Odom [145], П. Рефелд/Rehfeldt [147–148], F.G. Rendall [149], Крісто Барріос Рейес/Reyes [152];

- *теоретичні аспекти композиторської творчості XX ст.* – М. Денисенко [33], І. Драч [34–36]; О. Жарков [41], Л. Кияновська [44]; О. Коменда [45]; І. Коновалова [46]; С. Павлишин [57], І. Проців [67], В. Слупський [72], І. Стравінський [77], С. Турнеєв [82], D. Black [89], В. Voer [90], I. Dovzhynets [103], V. A. Hargrove [114], J. L. Minor [141], Ю. Ніколаєвська [143–144];

- *історія та методологія виконавства на духових інструментах, зокрема – на кларнеті* – В. Алтухов [5–7], В. Апатський [13–16], Г. Берліоз [17], В. Богданов [18], В. Борецький [10], З. Буркацький [22–25], Р. Вовк [27], І. Вятоха [28], І. Гишка [29], В. Громченко [31–32], К. Мюльберг [54], О. Овчар [56], І. Палій [60], В. Романовський [68], В. Скороходов [71], Л. Соколова [73], М. Терлецький [78], С. Третьяков [81], А. Baines [86], F. H. Besthorn [88], L. T. Braun [91], E. A. Britton [92], J. Brymer [94], A. P. Carlson [96],

V. Chatziioannou [98], E. Ducasse [104], J. Ellsworth [106], C. F. Euler [107], D. Feller [110], R. Heaton [116], O. Kroll [131–132], H. Kunitz [133], C. Lawson [135–137], Paul Louis Jr. Margelli [138], Albert R. Rice [153–156], F. Thurston [159], R. Willaman [162].; теорія стилю, виконавського стилю та інтерпретологія – О. Варданян [26], В. Громченко [119], І. Єргієв [38–40; 125], І. Коханик [48], О. Катрич [43], Ю. Ніколаєвська [55], Т. Сирятська [70], І. Сухленко [75], К. Тимофєєва [80], Л. Шаповалова [83–85], М. Bukofzer [95].

Також залучені енциклопедичні джерела [69; 116; 120; 157], матеріали офіційних сайтів виконавців та відкритих ресурсів [100; 111; 112; 115; 122; 128; 130; 139–140; 142; 150–151], численні інтерв'ю та ревію М. Фроста [49; 99; 126; 158; 160; 161], Й. Відманна (Wollenweber, 2014 [124]; Wilson, 2018 [183]), інших музикантів [105; 127], також – матеріали щодо біографій та творчості виконавців (зокрема J. Farber [108], М. Фейн та П. Крістофер/Fein, Christopher [109]; G. Lack [134]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження пов'язана з першим у музикології досвідом осмислення явища «кларнетизм» як виконавсько-педагогічної системи, яку характеризує комплекс засобів гри на кларнеті, що сформувалися в композиторсько-виконавській практиці ХХ-ХХІ ст., та спробою його дефініції.

Позиції наукової новизни також становлять:

- системний аналіз інтепретувальних та художніх ідей Мартіна Фроста на прикладі виконання творів для кларнету ХVІІІ-ХХІ ст. та формулювання засад його виконавського стилю, що здійснено вперше;

- формування авторської методи виконавства на кларнеті, опис її наукового алгоритму та його застосування до обраних творів на ґрунті власної інтерпретації.

У дисертації також *вперше* здійснено спробу системного аналізу витоків, засад та перспектив харківської школи виконавства на кларнеті, розвиток якої пов'язано з особистістю Валерія Алтухова.

Набули подальшого розвитку:

- ідеї щодо психофізіологічних чинників сучасного виконавства, викладені у дослідженнях І. Єргієва.

Практична значимість отриманих результатів. Матеріали можуть бути задіяні в межах курсів «Музична інтерпретація», «Музична інтерпретологія», «Історія виконавства на духових інструментах» для всіх рівнів вищої освіти. Також пропонуване дослідження може використовуватися солістами-кларнетистами для більш глибокого розуміння мистецтва гри на кларнеті і зв'язку із суміжними мистецтвами, а також

Апробації. Матеріали дослідження були оприлюднені під час відкритих засідань кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, а також під час виступів на наукових, науково-творчих заходах: «Музикознавчі вечорниці» (до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики), Науково-мистецький проект «Практична Музикологія» (07-08 грудня 2019 р., Харків); XXI всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція online «Дні Науки» (24-25 квітня 2020 р., м. Одеса); I міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні), 17-18 травня, 2020 р., Харків; Двадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (30 жовтня – 1 листопада 2020 р., Київ); II міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні), 17-18 травня, 2021 р., Харків; Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (25-28 червня 2021 р., Івано-Франківськ); III міжнародна науково-

творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та мистецтвознавстві: історія та сучасність» (25-26 листопада 2021 р., Одеса); III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні та 105-річчя заснування ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 21-22 травня 2022 року, Харків (онлайн); IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні), 20-21 травня 2023 року, Харків.

Публікації. За темою дисертації опубліковано 5 наукових статей, з них 3 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, 1 стаття в зарубіжному науковому журналі «The European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія), 1 тези міжнародної конференції.

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел (163 покажчики). Загальний обсяг дисертаційного дослідження – 200 сторінок; основного тексту – 163 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ВИКОНАВСТВО НА КЛАРНЕТІ ЯК ВІДКРИТА СИСТЕМА: ОБҐРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ «КЛАРНЕТИЗМ»

Кларнет та творчість для кларнету доволі часто стають об'єктом наукових розвідок. Так, в Україні захищено чимало дисертацій, серед яких – В. Громченко, який присвятив дослідження творам для кларнету XVIII століття (2007) [30] та взагалі – питання соло для духових інструментів (2020) [32]. Методичною є праця Р. Вовка (2004) [27], присвячена вивченню виразних можливостей інструменту. В. Метлушко вивчав кларнет з точки зору традицій та новацій в творчості композиторів XX сторіччя, аналізуючи знакові твори І. Стравінського, Л. Беріо (2012, 2014) [51–52]. Огляди нових творів для кларнету постійно здійснюються, про що свідчать зокрема анотований каталог Д. Одома щодо творів між 1978-1982 рр. [145]; дослідження П. Рефелда (Rehfeldt, 2003) [147-148] щодо нових творів для кларнету, яке стосується виконавських можливостей для інструменту. В українській музикології особливо варті аналізу дослідження В. Алтухова [2–11], В. Апатського [13–15], В. Буркацького [22–25], К. Мюльберга [54].

Головним завданням розділу є аналіз комунікативної ситуації, що складалась навколо кларнета протягом декількох століть, опусів композиторів з точки зору формування кларнетизма та напрацювання аспектів дослідження психофізіологічних складників процесу підготовки сучасного кларнетиста.

1.1 Історія становлення композиторсько-виконавської співтворчості у мистецтві гри на кларнеті XVIII–XX ст.

Кларнет не одразу завоював свою популярність як серед виконавців, так й серед композиторів. Відомими фактами є перетворення на межі XVII-XVIII ст.

нюрнберзьким майстром дерев'яних духових інструментів І.К. Деннером старовинної французької сопілки шалюмо е в новий, більш досконалий інструмент; перше застосування кларнету в оркестрі Ж. Фабером; використання їх у творах (ораторіях, концертах) А. Вівальді; Ж.Ф. Рамо, Й.С. Баха. Як зазначено у В. Апатського «Передування здійснювалося з великими труднощами, а звуки, що виникали, були різкими, нестійкими і негарними по тембру» [15, с.165]. Деннер вирішив цю проблему за допомогою реконструкції ігрових отворів. Він збільшив кількість ігрових отворів до восьми, просвердлив ще 2 високі отвори, забезпечивши їх закритими клапанами. Таким чином, передування на дуодециму стало легко здійсненним, а звуки, що передувалися, відрізнялися гарною якістю тембру. В. Алтухов у зазначає: «Таке рішення остаточно перетворило шалюмо на кларнет. Діапазон нового інструменту був майже 3 октави, при цьому звукоряд інструменту розділювався на два контрастні регістри. Нижній похмурий регістр отримав назву шалюмо, а верхній, що отримується передуванням, виявився світлим і яскравим. Його назвали кларіно» [7, с.3].

У середині XVIII ст. кларнет активно використовувався в оркестрах духових інструментів у Франції в якості мелодійного голосу. На той час композитори оцінили його можливості звучати віртуозно, ніжно, водночас фанфарно. Це зумовлювало й різність підходів до звукоутворення, що робило інструмент ще більш темброво багатим. Для кларнету писали концерти Й. та Карл Стамиці, Й. Ванхаль, Е. Айхнер, І. Плейель, М. Гайдн, Г. Скіролі, Ф. А. Хоффмайстер, Ф. Крамарж та ін. Інколи авторами ставали віртуозикларнетисти – Й. Г. Бакофен, Ф. Тауш, Ж. Лефевр, М. Йост (який, до речі, як автор близько 14 концертів, вважається засновником французької школи гри). Кількість творів для кларнета стала базою, на якій відбувалось «зростання» майстерності виконавців та композиторів у кінці XVIII ст.

В. Апатський пише «Жан Жак Руссо по суті зіграв певну роль розвитку кларнета. Він був за просту мелодійну музику. На його думку, тільки така музика може виражати почуття та чіпати серця» [15, с. 216]. Ці нові естетичні віяння вплинули на кларнетове інструментобудування. Музичні майстри стали робити інструменти, що мали більш м'який звук і тембром. Науковець продовжує: «Звук цих кларнетів помітно відрізнявся від звуку барокових, який був гострим та різким. Новий інструмент здавався приємнішим і слухачі отримували від нього задоволення» [15, с.217]. Але звук та звучання – не єдине, що сприяло просуванню кларнета в композиторській творчості. Головним було відношення до інструмента самих виконавців, що врешті решт увиразнилось у вкрай продуктивній співпраці В.А.Моцарта та А. Штадлера.

Під час візиту до Мангейму у 1777 році Вольфганг Амадей Моцарт виявив інтерес до кларнета, відзначаючи його виразні можливості, незважаючи на відносно рідкісне використання інструменту в його композиціях. Суттєвий внесок у розвиток кларнетової музики зробив віденський кларнетист Антон Штадлер, який став натхненням для Моцарта на створення таких значних творів, як Квінтет для кларнета і струнного квартету (KV 581) та Концерт для кларнета A-dur (KV 622, 1791 р.). Ці твори вважаються одними з найвидатніших у кларнетовому репертуарі. Як зазначає К. Лоусон (Colin James Lawson) [136], особливість Штадлера полягала в його використанні унікального кларнету з розширеним діапазоном, розробленого спільно з австрійським майстром Теодором Лотцем у 1788 році, що мав хроматичний звукоряд у нижньому регістрі до малої октави та характерний загнутий розтруб. Прем'єра концерту для кларнету з оркестром відбулася 16 жовтня 1791 року у Празі за участю Штадлера. Події життя та творчості цих музикантів припадають на середину та другу половину XVIII століття. Моцарт, підсумовуючи розвиток концерту для кларнету у цьому столітті, відкрив дорогу для подальшого включення цього інструмента в оркестрові композиції. Можна згадати ще відоме Тріо, стосовно

якого С. Павлович зазначає: «Кларнет використовується в якості солюючого, акомпонуючого та підтримуючого розвиток інструменту. Йому доручене проведення основного тематизму: головна та побічна партії в першій частині, основний тематизм другої та третьої частин. В першій та другій частині кларнет звучить в регістрі другої октави, де йому притаманний яскравий, теплий, світлий та об'ємний звук. В третій частині пластичне та гнучке фразування відбувається по всьому діапазону інструменту. Зміни в музичному «сюжеті» тріо завжди доручені кларнету, завдяки його яскравому звуку, тембральному різноманіттю, технічним та штриховим можливостям.

Фортепіано, кларнет та альт існують у музиці Тріо найвільнішим чином. Голосоведення в партіях настільки самостійне, що різниця між провідними та акомпануючими інструментами майже непомітна. Все ґрунтується на справжній темброво- поліфонічній рівноправності різних за своїми фонічними якостями інструментів, що виконують на різних ділянках форми як солюючу, так і акомпануючу функцію поперемінно» [58, с.322-323].

Людвіг ван Бетовен активно використовував кларнет у своїх композиціях, вносячи значний внесок у розвиток та популяризацію цього інструменту в класичній музиці. Він не тільки включав партії для кларнета у партитури своїх творів, але й залучав інструмент у різноманітні ансамблі, часто надаючи йому вирішальну роль у сольних партіях. Бетовен виявляв інноваційний підхід, відшукуючи нові якості звучання кларнета та використовуючи його унікальні можливості для виразу емоційної глибини та комплексності своїх музичних творів. Це сприяло подальшому визнанню кларнета як значущого інструменту у класичній музиці, розширюючи його репертуар та відкриваючи нові горизонти для використання в оркестровій та камерній музиці. Бетовен, як один із ключових композиторів епохи класицизму, засвідчив у своїх творах глибоке розуміння можливостей кларнета, використовуючи його унікальні

тембральні властивості для створення музичних полотен, які відображають різноманіття його творчого бачення.

Період романтизму в музичному мистецтві характеризується не тільки фундаментальною трансформацією музичного мислення та стилістичних парадигм, але також істотними інноваціями у конструкції музичних інструментів, включно з кларнетом. У цю епоху кларнет демонстрував високу складність використання через свою унікальну механіку, яка передбачала передування не в октаву, як це було притаманно більшості духових інструментів, а в дуодециму. Така особливість конструкції інструменту потребувала розробки складної аплікатури з великою кількістю голосових отворів, що було необхідним для забезпечення повного діапазону, особливо у випадку виконання композицій у тональностях, які були віддалені від основного ладу інструменту. Відповідно, музиканти часто вдалися до використання кларнетів різних розмірів та строїв, але з однаковою аплікатурою, щоб забезпечити більшу гнучкість та адаптивність до різних музичних контекстів і тональностей.

Іван Мюллер, який походив з Риги, відзначився як один з перших визначних реформаторів у сфері конструкції кларнету. Він поклав початок ряду інновацій, які пізніше були повністю реалізовані його наступником Геобальдом Бьомом. Ретельно досліджуючи акустичні характеристики кларнету, Мюллер здійснив збільшення діаметрів голосових отворів та розміщення додаткових клапанів, що дозволило підвищити загальну кількість клапанів до тринадцяти. Ці технічні удосконалення суттєво покращили інтонаційну точність інструменту, спростили виконання музики у широкому діапазоні тональностей і полегшили техніку виконання трелей. Система кларнета, розроблена Мюллером у приблизно 1810 році, зазнала значних модифікацій і до цього часу залишається основою сучасної аплікатури кларнета, відображаючи його прагнення до вдосконалення та інновацій в конструкції музичного інструменту.

В середині XIX століття кларнет зазнав значного технологічного прогресу завдяки впровадженню нового клапанного механізму, розробленого на основі системи, створеної Теобальдом Бьомом. Ця важлива інновація була адаптована спеціально для кларнету у період з 1839 до 1843 року французькими майстрами Іфасінтом Елеонором Клозе, кларнетистом, та Луї-Огюстом Бюффе, виробником музичних інструментів. Система Бьома швидко набула широкого визнання та стала домінувати в конструкції кларнетів на більшій частині світу, за винятком деяких регіонів Німеччини.

Такі значні технічні удосконалення не залишилися непоміченими серед композиторів, що сприяло створенню великої кількості значущих музичних творів для цього інструменту, які увійшли до золотого фонду кларнетового виконавського мистецтва. Відмінний тембр кларнету став однією з візитівок романтичної ери в музиці, надаючи йому важливої ролі у сольних партіях. А. Карс зазначає, що «як сольний інструмент, кларнет виявив себе не відразу. Як сольний інструмент він став використовуватися нарівні з іншими дерев'яними духовими не раніше першої чверті століття» [42, с. 194]. Тим більше, що «...маючи переваги в більш теплом, заокругленому поєднанні звучань, тембр кларнета замінив тембр гобою. І це є характерною ознакою оркестрування. Також до нових відкриттів слід віднести специфічний тембр кларнетів і флейт у їхньому найнижчому регістрі (в цьому відношенні вони зобов'язані Веберу), а також природну здатність кларнета виконувати арпеджію» [42, с. 195]. Відтак кларнет є одним з домінуючих духових інструментів у операх Карла Марії фон Вебера та Ріхарда Вагнера, а також у симфоніях Г. Берліоза, П. Чайковського. Г. Берліоз у монументальній праці «Трактат з інструментування» [17], надав особливу характеристику кларнету, відзначаючи його епічний характер та порівнюючи з валторною, трубою і тромбоном. За його словами, кларнет має голос героїчної любові і використання його у великих військових симфоніях викликає асоціації з героїчними постатями.

Берліоз зазначає, що кларнет здатний передавати враження віддаленості та ехо, що робить його ідеальним для створення сутінкового, містичного звучання. Р. Штраус, в свою чергу, вважав, що кларнет, за умови правильного використання його регістрів та ефективного поєднання з іншими інструментами, здатен передавати широкий спектр емоційних відтінків, які часто недосяжні для інших інструментів.

Особливо значущим в межах пропонованої теми дослідження виявляється внесок у розвиток виконавського мистецтва на духових інструментах, а особливо на кларнеті Карла Марії фон Вебера. Окрім того, що композитор доручав кларнету виразні соло в оркестрових партитурах, уводив до камерних творів, шість його композицій для кларнета продовжують залишатися серед найбільш виконуваних у кларнетовому репертуарі, а з історичної точки зору вони надали значний імпульс до інновацій у конструкції духових інструментів. Ця потреба у вдосконаленні виникла через технічні обмеження кларнетів того періоду, які ставили перед виконавцями складні завдання, що вимагали високого рівня віртуозності. Навіть найвидатніші музиканти часто виявлялися нездатними повною мірою впоратися з технічними викликами в творах Вебера. Зустріч композитора з мюнхенським кларнетистом Генріхом Йозефом Берманом перевернула його уявлення про інструмент. На момент їхньої зустрічі виконавець вже був доволі відомим й славився перш за все звуком, блискучою віртуозністю та, що вкрай важливо – виразністю гри. Написане для спільного концерту К.М.Вебера–Г.Й. Бермана Концертіно *Es-Dur*, ор. 26 орієнтоване саме на виконавські якості музиканта. Подальні гастрольні спільні поїздки композитора та виконавця посприяли появі й інших творів – Концерта для кларнета з оркестром №1 *f-moll*, ор. 73, Концерта для кларнету з оркестром №2 *Es-Dur*, ор. 74, Варіацій *B-Dur*, ор. 23 на тему опери «Сільвана». У 1815 р. написано Інтродукцію і тему з варіаціями, Квінтет для кларнета і струнного квартету *B-dur*, ор. 34, за рік – віртуозніший Великий концертний дует для

фортепіано та кларнету Es-Dur, op. 48. Г. Й. Берман залишався першим виконавцем всіх названих творів, що ще раз доводить плідність їхньої співпраці. В цих творах відточувалась й композиторська манера самого К. М. Вебера. Зокрема, часто простежуються типові оперні прийоми викладу: домінуюча роль соліста, як головної дійової особи театралізованої дії, підпорядкування вокальній ліриці логіки драматургічного розвитку та ін. Яскравим прикладом є друга частина Концерту №2, де в партії соліуючого в кларнеті з'являється речитатив. Як зазначено у статті В. Алтухова, «...цей твір відбиває настрій веберівської епохи – період наполеонівських воєн. У першій частині концерту багато фанфарних інтонацій, бадьора маршоподібна мелодика, чіткий пружний ритм – весь музичний матеріал дихає потужною енергією і, лише іноді, в мелодійну тканину твору вкраплюються невеликі ліричні епізоди» [3, с. 166]. Таким чином, його композиції стимулювали розвиток та еволюцію кларнету, спонукаючи до пошуку нових технічних рішень, які б дозволили розширити можливості інструменту та відкрити нові горизонти для виконавської майстерності, вони не тільки збагатили музичний репертуар для кларнету, але й сприяли його технічному та артистичному розвитку (зокрема, саме Вебер розкрив виразні можливості низького регістру інструмента), відображаючи *взаємозв'язок між композиторським баченням та інструментальною інновацією*.

У межах німецької романтичної школи композиції значний вклад у репертуар кларнета вніс Луї Шпор, створивши чотири віртуозних концерти. Відзначаючись високим рівнем складності, ці твори Л. Шпора відкрили нові обрії для кларнета як сольного інструменту, де кларнет змагався за провідні позиції в концертному виконавстві з такими інструментами, як скрипка, віолончель і фортепіано. Відрізняючись технічною віртуозністю, концерти Л. Шпора водночас мали відмінності від творчості К. М. Вебера, який виявляв більш ліричний підхід у своїх композиціях, а Л. Шпор демонстрував більшу

експресивність та емоційну насиченість. Варто відзначити, що Л. Шпор звертався до нових моделей інструменту, орієнтуючись саме на технологічну новаційність та одного виконавця – Йоганна Симона Хермштедта, чи не найвідомішого на той час віртуоза, який задля виконання творів Л. Шпора змінив свій інструмент з 5 клапанами на більш сучасний..

Також надзвичайний внесок у розвиток кларнетового репертуару зробив Роберт Шуман, що зайняв одне з центральних місць у німецькому романтизмі. Його твори для кларнета, насичені емоційною глибиною та багатством тембрів, включають такі знакові композиції, як «Три фантастичні п'єси» для кларнета і фортепіано та «Чотири казкові розповіді» для кларнета, альту і фортепіано. Вони створювались для «домашніх», сімейних концертів, на одному з яких вперше були виконані відомим кларнетистом Йоганном Котте та К. Шуман. Тим не менш, попри деякай салонності, притаманна п'єсам, ці твори вимагають від виконавців не лише технічної досконалості, але й здатності передати складні емоційні образи.

Фелікс Мендельсон-Бартольдї, один із провідних композиторів німецько-романтичної школи, зробив внесок у репертуар кларнета, створивши Сонату та дві концертні п'єси для двох кларнетів і фортепіано (Концертштюк ор. 113 та ор. 114, 1833р.). Характер цих творів відрізняється героїчною та імпульсивною експресією, з поетичними повільними розділами. В оригіналі вони написані для кларнета та бассетгорна, сьогодні ці твори часто виконуються на двох кларнетах, що додатково урізноманітнює звуковий образ творів.

Оперна та симфонічна мови у музиці ефективно характеризують епоху «особистісної рефлексії», але камерно-інструментальні твори відіграють значущу роль у відображенні її «інтимної» сторони. Йоганнес Брамс, майстер тембрального вираження та емоційної глибини, у творах для кларнета демонструє не лише романтично-епічний аспект цього інструменту, але й вдається до класичних музичних традицій для створення стриманих та

рефлексивних образів. Для розвитку кларнетового репертуару важливий його творчий взаємозв'язок з Р. Мюльфельдом. Видатний кларнетист суттєво вплинув на творчість Брамса у його пізній період творчості. Р. Мюльфельд, визнаний віртуоз кларнета, зачарував Брамса своїм вишуканим звучанням та технічною майстерністю. Ця співпраця спонукала Брамса до створення ряду композицій, що включають кларнет, зокрема «Квінтет для кларнету і струнного квартету» та кілька сонат для кларнету і фортепіано.

Мюльфельд зіграв ключову роль у поверненні Брамса до композиції після періоду, коли композитор вважав, що завершив свою творчу діяльність. Саме виконавський стиль та технічна блискучість Мюльфельда надихнули Брамса на створення нових творів, які б максимально розкрили потенціал кларнету. Специфічний, емоційно насичений та виразний стиль гри Мюльфельда став каталізатором для Брамса, що дозволило композитору експериментувати зі звуковими можливостями кларнету, відкриваючи нові грані в інструментальному та камерному музикуванні.

В результаті цієї взаємодії Брамс написав декілька камерних творів, у яких кларнет відіграє центральну роль. Серед них, окрім уже згаданого квінтету, варто відзначити дві сонати для кларнету та фортепіано (оп. 120), які також стали важливою частиною репертуару для цього інструменту. Ці твори відображають багатство інтонаційних можливостей кларнету та його спроможність до глибокого ліризму, який так цінувався Брамсом.

Взаємодія з Мюльфельдом відкрила Брамсу нові можливості використання кларнету, демонструючи йому, як глибоко та експресивно може звучати цей інструмент. Звук Мюльфельда, з його теплотою, багатством тембрів та емоційною виразністю, надихнув Брамса на створення музики, що відображала ці якості. Брамс використовував кларнет як засіб для вираження глибоких почуттів та нюансів у своїх пізніх камерних творах, зробивши ці композиції одними з найбільш значущих у кларнетовому репертуарі.

Таким чином, взаємозв'язок між Брамсом і Мюльфельдом мав значний вплив на розвиток музики для кларнету, розширюючи його використання в камерному музикуванні та підкреслюючи його унікальні експресивні можливості.

Ця тенденція продовжилась й у ХХ ст. Перейдемо до аналізу окремих творів з точки зору становлення кларнетизму.

З п'єси для кларнета solo Ігоря Стравінського можна, без перебільшення, віднести до числа знакових творів в репертуарі сучасного кларнетиста. Різноманіття фарб, властиве даному циклу, дозволило представити виразний потенціал кларнета в зовсім іншому світлі, що стало відчутним імпульсом до більш активного використання даного інструменту в сольному «амплуа». Також його п'єси входять в обов'язкову програму міжнародних конкурсів і репертуар кращих кларнетистів світу. І. Стравінський перший, хто вивів кларнет в ранг соло інструменту. Такий крок поклав початок розвитку сольного репертуару кларнету і дав можливість осмислити цей інструмент як самодостатній і повноцінний, нарівні зі скрипкою. Але важливо, що композитор не розраховував на здібності конкретного кларнетиста, тобто може розглядатись в межах пропонованої концепції в діахронному зрізі.

Варто відзначити, що Стравінський першим застосував у своєму творі відразу два різновиди кларнета – *in A* і *in B*. Зіставивши таким чином темброво-фонічні фарби двох інструментів. Застосування кларнета *in A* не мало прецедентів в сольній музиці для кларнету, так само як і застосування відразу двох кларнетів в різних строях.

Три п'єси для кларнета solo датуються жовтнем 1918 року. Цикл написаний після завершення «Казки про збіглого солдата й Чорта». За визнанням самого композитора, вони присвячувалися кларнетисту-любителю Вернеру Рейнхарту (як і Казка про солдата) в знак подяки за фінансування відповідної вистави. Композиція циклу мініатюр замислювалися І. Стравінським відповідно до

принципу контрасту; крім того, «цементуючим» фактором в даному випадку виступала єдина стилістична орієнтація всіх п'єс, пов'язана з всім спектром «російського» колориту. В результаті виник свого роду триптих, що характеризується асиметричністю образних зіставлень: протяжна пісенність початковій п'єси відтіняє стихію скерцозності другої і третьої, що асоціюються зі сценами ярмаркових гулянь в «Петрушці». Контраст між п'єсами показаний на інтонаційному, метроритмічному, динамічному і темброво-фонічному рівнях, завдяки чому скерцозність збагачується додатковими нюансами, тоді як драматургічна асиметрія частково «врівноважується» елементами класичної тричастинності.

I. Стравінський мобілізує весь діапазон інструменту, виразний потенціал його найбільш відомих різновидів, демонструє повноту і м'якість інструментального звучання в кантілені, блискучу віртуозність в дрібній техніці, яскравість характеристичних і звуконаслідувальних прийомів. Слід враховувати і подвійний похід композитора до проблем виконавської інтерпретації. З одного боку, композитор вказував, що відтворення окремих деталей завжди належать виконавцеві, вирізняв особливо темпову сторону своїх творів, який про сто не може йти за «авторським метрономом», та ритм, який також має віддзеркалювати власне відчуття часу виконавцем.

Крім названих раніше метроритмічних, темпових, динамічних вказівок, автор циклу ретельно фіксує кордони музичних фраз – з одного боку, «диригуючи» виконавським диханням, з іншого, розкриваючи вдумливому інтерпретатору пріоритетні закономірності викладу музичної думки. У першій п'єсі I. Стравінський розставляє знаки членування, фактично не піклуючись про рівну протяжності фраз. Набагато важливішою для нього виявляється логічна послідовність, співвідноситься з принципом «інтонаційного ядра і розгортання», що дозволяє виконавцю, в свою чергу, виявити ключовий мотив-тезу і осмислити шляхи його варіантних перетворень. Аналогічну функцію

виконують рідкі паузи, що не повинні залишитися без уваги інтерпретатора. Друга п'єса циклу уподібнюється каденції, на що вказує відсутність тактових і метроритмічних особливостей. Переважання дрібних тривалостей, що викладаються в більш гучній динаміці, не тільки створює рельєфний контраст по відношенню до наспівного спокійного початку циклу, а й повідомляє звучанню інструменту нове темброве забарвлення. Аналогічно першій п'єсі, композитором детально відзначаються тут всі межі фраз. Головною особливістю третьої п'єси є принципове авторське рішення в області інструментарію – вибір кларнета *in B*. Звучання зазначеного інструменту асоціюється з радісною атмосферою свята – галасним гомоном натовпу, гучними вигуками та завиваннями, що запрошують відвідати балаганне уявлення. Ремарки в нотному тексті відрізняються продуманістю і конкретністю; це дозволяє інтерпретатору належним чином сприйняти задум автора. Так, крім гучної палітри динаміки, відзначимо витончену артикуляцію і періодичні зміщення сильних долів у такті (за допомогою акцентів або форшлагів), супроводжувані «перебивками» метроритмічної пульсації і вимагають хорошої координації виконавського апарату в цілому.

Таким чином ми бачимо, що для повного інтерпретаційного розкриття цього твору кларнетисту потрібно мати досвід в театральній-артистичній та музично-драматургічній сферах.

Якщо детальніше зануритись у виконавські виклики у Трьох п'єсах І. Стравінського, то вкажемо наступне:

- у третій п'єсі виконавцеві необхідно демонструвати майстерне володіння різними ритмічними фігурами, включаючи синкопи, непарні метричні структури, а також складні переходи між різними темпами;

- велика ритмічна вимогливість твору вимагає від виконавця виняткової гнучкості та точності, особливо у контексті швидких змін і складних ритмічних патернів;

- виконавець повинен мати добре розвинений контроль над динамікою, здатність плавно переходити від одного динамічного рівня до іншого.

Також композитор часто використовує поліфонічні елементи, які вимагають від кларнетиста вміння чітко артикулювати кожну лінію, щоб вони звучали як окремі голоси. Виконавцю необхідно знайти баланс між технічною точністю та емоційною виразністю. Кожна з трьох п'єс має свій унікальний характер і настрій, що має бути переданий через музичне виконання.

Важливою складовою є вміння виконавця взаємодіяти зі слухачем, створюючи зв'язок через музику та передавати глибину емоційного змісту твору.

Тож, кларнетисту необхідно глибоко зануритися в композиторські задуми Стравінського, щоб правильно інтерпретувати його музичну мову. Виконання цих творів Стравінського вимагає не лише високої технічної майстерності, але й глибокого розуміння його музичного стилю та інтенцій. Це робить «Три п'єси» одними з найбільш популярним та цінним твором у кларнетовому репертуарі.

На кларнет у ХХ ст. серйозно вплинули джазові виконавці. Особливо варто відмітити особистість Б. Гудмена¹, який розкрив звучання кларнета в джазі, оркестрі, працював з композиторами (Б. Барток, А. Копленд, П. Гіндеміт, І. Стравінський), робив аранжування (24 Каприс Н. Паганіні²). «Джазовість» виявляється у особливостях інтонування, користування регістрами (зокрема, цікаві «перепади» регістрів у Каденції 1 ч. Концерта А. Копленда), вплив імпровізувальної манери на метризовану партитуру (що складає відчуття абсолютної вільності виконання), хоча такі прийоми, як синкопування, свінгування Б. Гудмен включає у власні інтерпретації академічних творів достатньо обережно, не намагаючись порушити композиторський задум. З тих чинників, що складають компендіум засобів кларнетового виконавства ХХ

¹ Його діяльності та співпраці з Б. Бартоком присвячено підрозділ 2.1.

² Завдяки такій серйозній співпраці з класичними композиторами і репертуаром Ю. Ніколаєвська [55] виокремлює у творчості Б. Гудмена «інтегровальну» виконавську стратегію.

ст.. Б. Гудмен привніс інтенсивність манери виконання, темпераментність, урізноманітнення інтонування, технічність, увага до тембрики інструмента.

Серед французьких композиторів ХХ століття, які відіграли значну роль не тільки в світовому музичному мистецтві, а й значних творців, що писали для кларнета був Олів'є Мессіан. Хоча кларнет в його партитурах використовувався, значною мірою, як учасник оркестру, генію Мессіана належить один твір, який до цих пір грає важливу роль в репертуарі сучасних кларнетистів. Таким є «*Квартет на кінець часу*» для кларнету, скрипки, віолончелі та фортепіано (1941 р.). Квартет написаний під час перебування у таборі і розрахований на виконання тими музикантами, які в той час знаходились там. Одним з таких був французький кларнетист, учень Огюста Перньє³ Анрі Акока.

Твір містить ідеї синестезії, ізометрії, О. Мессіан по-новому розглянув тембральну функцію ансамблю і самого жанру квартету. У квартеті весь склад виконує тільки дві частини, в інших же інструменти або комбіновані, або представлені як солюючі. Кларнет solo використаний О. Мессіаном в третій частині, яка носить назву «Безодня птахів». Безперервно триває сміливо і оригінально написана монодія, вона імітує пташиний спів – трелі, заклики, крики (як пише автор, «це спів уявної птиці, але нагадує все ж чорного дрозда»).

Композитором, який прагнув деталізувати кларнетову партію, був Е. Кшенек. Його *П'ять монологів для кларнета соло*, написані в 1956 р, ґрунтуються на вільній трактовці серіальної техніки. Особливе значення в його творах приділяється паузам. В цьому є схожість з другої частина сонати Е. Денисова.

Соната для кларнета Е. Денисова має унікальну історію, що відображає еволюцію музичного стилю та естетики в радянській музиці середини 20-го століття. Ось основні моменти:

³ До речі, саме Огюсту Перньє К. Сен-Санс присвятив Сонату для кларнета і фортепіано, яка була виконана кларнетистом у 1921 р.

Соната була написана у 1972 році, в період, коли радянська музична культура почала відкриватися для більш сучасних та експериментальних форм.

У той час в Радянському Союзі панувала строга ідеологічна контроль над мистецтвом, але Денисов, як і декілька інших композиторів його покоління, почав відходити від офіційних норм, досліджуючи нові музичні мови та стилі.

Е. Денисов був важливою фігурою у розвитку сучасної музики та відомий своїм незалежним стилем і готовністю експериментувати з новими музичними формами. Композитор був під впливом західної музичної культури, зокрема авангардними та сучасними композиторами, що відбилося на його творчості.

Музика сонати відображає композитора як інноватора у використанні музичної мови, особливо у сфері гармонії та мелодії. Він використовував нетрадиційні гармонічні структури та ритмічні моделі, а чверть тонові інтервали у Сонаті для кларнета (у 1 ч.) є одним з найяскравіших прикладів використання мікротональності у сучасній музиці.

Чвертьтонові інтервали, як відомо – музичні інтервали, які розділені на чверть тону, що є половиною відстані стандартного півтону в традиційній західній музичній системі. У сонаті Денисова ці інтервали використовуються для створення унікального звукового виміру та інтонацій, який відрізняється від більш традиційних музичних форм.

Для точного виконання чвертьтонових інтервалів кларнетисту потрібно мати винятковий контроль над інструментом. Це включає здатність точно модулювати висоту тону, використовуючи різноманітні техніки гри.

Виконавцеві потрібно адаптувати свою амбюшур та використовувати нетрадиційні аплікатури для досягнення чистих чвертьтонових інтервалів, що може включати часткове закривання клапанів та експериментування з різними способами напруження м'язів губ та загалом амбюшуру.

Кларнетист повинен вміти використовувати чвертьтонові інтервали не лише як технічний елемент, але й як засіб для виразності та передачі емоційного

змісту музики. Так, кожна інтонація має свій особливий розвиток та емоційний окрас, тож повинно провести велику роботу над будованням композиційно-драматичного розвитку твору.

Інтерпретація сонати вимагає глибокого розуміння ідей та естетики Е. Денисова, щоб відтворити ідею, задуману композитором. Популяризація чвертьтонових інтервалів у сонаті Денисова відкриває нові можливості для кларнетистів, дозволяючи їм розширити свої музично-технічні горизонти і досліджувати нетрадиційні методи гри на кларнеті. Відчувається взаємозв'язок з народною музикою.

В другій частині сонати кларнетист зустрічається зі складними у штриховому плані пасажами. «Стаккати́сімо» завжди було доволі складним штрихом на кларнеті, за рахунок конструкції мундштука та роботи тростини. Ці швидкі, короткі ноти вимагають від виконавця не тільки швидкості, але й надмірної точності у кожному найменшому м'язі.

Складність ритму та вимогливість до точності в цій частині сонати робить її однією з найбільш технічно складних у кларнетовому репертуарі.

Виконавцю потрібно не лише технічно впоратися з ритмічними складнощами, але й глибоко зрозуміти музичний контекст та емоційний зміст твору, щоб досягти переконливої інтерпретації.

Соната Денисова стала значущим внеском у кларнетовий репертуар, демонструючи можливості кларнета у сучасній музичній мові.

Ця соната, таким чином, не лише ставить перед кларнетистами технічні та інтерпретаційні виклики, але й демонструє глибину та багатство сучасного кларнетового мистецтва.

Наступний твір, який має невиняткове значення для розвитку кларнетизма – Секвенція IXa для соло-кларнета італійського композитора Л. Беріо. Це не тільки знаковий, але й захоплюючий твір в найвіртуознішій серії його «Секвенцій», які складаються з низки п'єс для різних сольних інструментів

(особливо добре експоновані дерев'яні духові). Особливістю циклу Секвенцій є захоплення дослідженням акустичних можливостей різних інструментів та виконавська майстерність видатних інструменталістів ХХ століття. Наприклад, флейтова Секвенція I пов'язана з ім'ям флейтиста-віртуоза Северинно Гаццеллоні/ Severino Gazzelloni, одного з найвідоміших перших виконавців творів І. Стравінського, А. Пуссера, П. Булеза, Б. Мадерни, Б. Циммермана, Л. Ноно та ін.; Секвенція IV написана для відомого піаніста Жосі де Корвало/ Jocy de Corvalho, Секвенція VIII – для скрипаля Карло Кіараппи/Carlo Chiarappa. Секвенція IXa була написана в 1980 році у тісному зв'язку з французьким кларнетистом-віртуозом Мішель Аррігноном і є твором, який вплинув на розвиток техніки гри на кларнеті та формування сучасних музичних ідей у контексті кларнетового голосу.

Ця робота відома своєю складною нотацією та нестандартним використанням кларнета, включаючи такі техніки, як мультифоніки, фрулато, глісандо, мікротонові техніки та максимальний діапазон динаміки та регістру. На неординарне трактування виразних можливостей інструмента вплинуло саме спілкування між композитором та виконавцем. Складність, яка ще постає перед виконавцем, пов'язана з образним строем п'єси, своєрідністю серійної організації, осмисленням конструктивної ідеї автора, специфікою метричної музики, ширшим охопленням всього діапазону інструменту, наявністю широких стрибків, регістрових перекидів у мелодії, багато. Треба віддати належне композитору, який досить докладно виписує аплікатуру у виконанні даних прийомів звуковидобування, що не тільки полегшує роботу у вивченні цього твору, але й повною мірою розкриває неординарні здібності володіння інструментом М. Арріньона, який вніс величезний внесок у розкриття задум Л. Беріо продемонструвавши повноцінне розуміння техніко-акустичних можливостей кларнета. Секвенція IXa є чудовим прикладом того, як сучасні композитори розширюють можливості традиційних інструментів у світі

класичної музики. Вона розширює можливості кларнета та є викликом та цікавим «челленжем» як виконавцям, так і слухачам.

Якщо вербалізувати настрої та образи Секвенції, то відмітимо, що композитору вдалося втілити не тільки багатий спектр сучасних звучань, експериментування, а й ліричної образності. Вибудовуючи сольну п'єсу як розгорнутий *монолог*, автор вибудовую партитуру змін психологічних станів (поряд є елементи драматизму, смутку, емоційності). Особливу образну сферу утворює *тиша*, що реалізується за допомогою *ppp*, пауз, звучання реплік ніби віддалених за відстанню. Цікаво, що саме пауза відкриває твір, уводячи його до широкого семантичного ряду творів ХХ ст. які відтворюють образ тиші (зокрема, Дж. Кейджа).

Ще одна новаційна риса міститься у метро ритмічному параметрі партитури. З одного боку, так, композитор начебто уникає тактометричної системи, з іншого – чітко виставляє метрономічну пульсацію. Вільність метроритмічних відчуттів закладена у частих змінах пульсації ($q = 60$, $q = 72$, $q = 50$, $q = 96$, $q = 106$), додаванням *achelerando* та ін. Ремарки композитора (*ma sempre un poco instabile, rallentando, tempo molto instabile*) сприяють своєрідному композиторському режисеруванню рухом, до того ж обмежує звучання всієї п'єси до вказаних 13', хоча все одно переважає свобода виконавця.

Стосовно розвитку кларнетизма маємо відмітити наступне.

Композитор занотував темп, в якому четверть рівна 60 уд/хв. Фіксований біт та можливість використовувати метроном дуже спрощує виконання та вивчення твору для кларнетиста. Також було зазначено «*sempre un poco instabile*», що надає виконавцю певний рівень свободи та простору ідей для інтерпретації. Секвенція починається з нюансу *pp*, в регістрі шалюмо. Тут ми можемо побачити першу фермату з фіксованою довжиною (в даному випадку – 10 секунд):

Clarinetto in si \flat

$\text{♩} = 60$ ma sempre un poco instabile

pp *p* *mf* *pp*

Далі по тексту такі фермати постійно зустрічаються, що дозволяє виконавцю вибудувати на них драматургічну лінію власної інтерпретації.

(7) 8'' *pp* *sf-f* 10'' *sf-f* 8'' *mf* 8'' *p*

10'' *p* 7'' *mf* 6'' *ff* 8'' *ff* 5'' *ppp* 5'' *pp*

5'' *ff* 10'' *ff* 6'' *ff* 8'' *ff* 5'' *ppp* 8'' *pp*

5'' *ff* 7'' *ppp* 7'' *ppp* 4'' *mf* 8'' *pp* 12''

Усього таких ферматних нот з фіксованою довжиною по секундах – 22 за весь твір. Коли з'являється сі-бемоль другої октави у нюансі *ff*, це вказує на кульмінацію динамічно-драматургічної партитури Секвенції. Цікаво, що

композитор прагнув чіткої різниці між *ppp* та *pp* на ноті сі-бемоль другої октави. Тобто ми бачимо той самий звук в двох контрастуючих ідеях.

Ферматні ноти використовуються для створення паузи або затримки у музичному потоці. Їхня роль може полягати у регулюванні темпу, створенні простору для інших ідей та підкресленні важливих моментів. Важливо, що Л. Беріо не виписує конкретної тривалості нот, відзначених ферматами.

Кульмінація з сі-бемоль другої октави на фортіссімо може сигналізувати про велике емоційне напруження та важливий поворот в музичному наративі. Зміни відбуваються не лише на рівні гучності, але й можуть включати інші елементи, такі як зміни в інтенсивності та фактурі. Виконавець має можливість змінити тембр в цьому місті для більшого ефекту.

Контраст між *ppp* та *pp* на сі-бемоль другої октави може бути досягнута через тонкості артикуляції, використання більшого об'єму гортані та більш м'якшого амбюшуру, або інші технічні прийоми. Це може створити суттєвий контраст у виразі та допомогти в передачі емоційного відтінку.

Вибір саме сі-бемоль другої октави для кульмінації може мати символічне значення. Це може вказувати на особливий момент або тему, яку композитор хоче підкреслити. Ймовірно, це пов'язано з гармонічним розвитком чи емоційним змістом. Хоча в цілому відмітимо, що композитор взагалі акцентовано залучає верхній регістр (в більшості – для відтворення драматичної, інколи навіть катастрофічної напруги при гучній динаміці з акцентованими тонами).

Нижче представимо короткий огляд двох виконань Секвенції сучасними кларнетистами Глібом Канашевичем та Хоакіном Вальдепеньясом/Joaquín Valdepernas, які презентують різні темброві, темпоральні, драматургічні рішення. Зокрема, у виконанні широко затребуваний кларнетист, а також займається композиціями. Обидва виконавці є відомими у світі сучасної музики, а також займаються композицією. Цікаво, що перший з виконавців ставиться до тексту

більш деталізовано і його звучання більш вишукане. Драматургічне розгортання спрямоване до цифри *C* (цей розділ музикант грає повним звуком), за рахунок віртуозного володіння інструментом у цифрі *D* надається особлива легкість і польотність у звучанні, що безсумнівно цікаво звучить після розділу цифри *C*. У виконанні Х. Вальдепеньяса вступ звучить більш лірично і більш примхливо з точки зору ритміки, що додає відчуття імпровізаційності, створюючи яскравий авангардний образ. Епізоди цц. *E–J* чітко виписані композитором динамічно і штрихово, що ускладнює процес виконання. Але Х. Вальдепеньяс грає доволі «не стійко», рухливо, навіть з рисами «народного» імпровізованого, трохи зухвалого за звучністю музикування (враження складається через стрибки з глісандо й «плаваючу» інтонацію). Цифри *J–K* містять мутифоніки, які також по-різному звучать у виконавців. Наприклад, у Г. Канашевича звучать мультифоніки зі звуками $C^1–D^2–B^2$ октави (мультифоніка III, яка інакше виписана композитором), Х. Вальдепеньяс грає лише з однією мультифонікою. Тобто, варіантність, закладена у твір Л. Беріо, формує великий інтерпретаційний простір для виконавців.

Що стосується драматургічного рішення Секвенції, то за нашим спостереженням, саме ферматні ноти можуть взаємодіяти з іншими музичними елементами, створюючи тонку мережу відносин. Це може впливати на внутрішній логічний розвиток та емоційний потенціал секвенції, що у свою чергу впливає на сприйняття слухача, допомагаючи створити драматичний ефект чи підсилюючи враження від музичного твору, викликати сильні емоційні реакції та акцентувати ключові моменти.

Пропонований аналіз (знайдена нами послідовність та просторовий зв'язок між ферматами протягом всього твору) може бути використаний для створення більш детального та глибшого рефлексу на тему твору Л. Беріо, можна акцентувати особливості формотворення, елементи театралізації, монологічності, драматизма ін., але підсумовуючи зазначимо: Секвенція IXa

Лучано Беріо – високоцінний та знаковий твір, що вирізняється технічною складністю та викликом, що ставлять перед виконавцем та слухачем високі стандарти та новаторські завдання. Композитор не тільки волів надзвичайної технічності виконавців на кларнетів й орієнтувався саме на таку високу планку, а, по суті, прагнув переосмислення тембрових якостей інструмента in B, вельми розширюючи образну палітру. Завдячуючи названим якостям цей твір часто є обов'язковим на великих міжнародних конкурсах.

Розвиток взаємодії та взаємовпливів між композитором та виконавцем ми можемо прослідити в такому творі як «*Clair*» Ф. Донатоні для кларнета соло (1980), присвяченому італійському кларнетисту Джузеппе Гарбаріно (Giuseppe Garbarino). До 1980 року Ф. Донатоні майже не звертався до тембру кларнету у своїх творах, особливо сольних, але Дж. Гарбаріно своїм впливом змінив цю концепцію. Результатом чого стало використання кларнета (не тільки традиційного кларнета, але й усі різновиди інструмента) у камерній оркестровій музиці композитора. Таким чином постійний пошук Донатоні нових темброво-акустичних ідей знайшли вихід через кларнет завдяки впливу персоналії конкретного кларнетиста, що і підтверджує лейтмотивну ідею цієї праці. Диптих відрізняється неймовірною складністю для виконавця, хоча і не містить особливо нових прийомів звуковидобування.

Так само до числа творів для кларнета соло, що відрізняються специфічною трактуванням темброобразу, заснованому на індивідуальному стилі композиторів, є такі твори як: «*Carnyx*» С. Никифора (1984 р.), «*Let me die before I wake*» С. Шарріно (1982 р., з абсолютно новим звучанням кларнета), Дж. Кейджа (1933 р.), Т. Олаха (1963 р.), який застосовує майже весь спектр нових засобів художньої виразності на кларнеті. Кожен з названих творів вартує того, щоб говорити про нього окремо. Але обсяг дослідження не дає змоги це зробити, тож зупинимось ще на одній видатній для розвитку кларнетизма особистості – К. Штокхаузені.

Карлхайнц Штокхаузен – одна з найбільш суперечливих і складних фігур в музиці ХХ століття, який вражав своєю непередбачуваністю і оригінальністю ідей і задумів. Всі твори, написані ним для кларнета, вкладаються у його над ідею, притаманну основному періоду творчості – тотального театру містерії (кульмінація увиразнена гепталогією «Світло»). Композитор вважав, що у більшості людей переважає візуальний канал сприйняття, тому уводив до своїх творів пластику і театральність, додавав у п'єси інструментального театру описи дій і рухів (замість нотного запису). За участі кларнета К. Штокхаузену належать такі твори, як «Арлекін» у двох редакціях, «Кланг», «Originale», «Inogi», «Осіння музика».

Композиція «Originale» («Оригінал», 1961) – приклад «інструментального театру» (хоча саме музична частина була написана автором трохи раніше) із залученням співака, поета, художника, моделі, кінооператора, освітлювача, звукорежисера, театрального костюмера, дитини та шістьох акторів. В цілому це перший шлях жл майбутнього «Арлекіна». Наступний твір «Inogi» (з японської – поклоніння, 1973-1974 рр.) для одного або двох солістів та оркестру – п'єса, де музика перетинається з жестами завдяки ритуальній концепції. Ритуальні жести відображають, коментують та супроводжують музику – ідея, яка знайшла подальше відображення у його творчості («Арлекін», гепталогія «Світло» та ін.). Головна ідея для композитора – звільнити музикантів від статичності. Яскраво виявляється кларнет у «Осінній пісні» ор.40 (1974) – прикладі інструментального театру – перш за все за рахунок уваги до сонорної, колористичної складової звуку (звуку як самоцілі для музики, звуку як самоцінності). У творі багато пошуковості взаєморзв'язків між навколишніми шумом осені (шумом сухого листя, дощу, розламаної деревини тощо) і чистими звуками музики. Твір написаний для квартету виконавців (у якому музичні інструменти є лише у двох), проте музичний (інструментальний) момент з'являється лише в останній, четвертій частині «Листя та дощ» та викладений

дуетом (кларнет та альт). Цей епізод К. Штокхаузен пропонує виконувати окремо як концертну п'єсу. Усі інші три частини, які також мають підзаголовки (перша частина «Прибивання даху») – дует із супроводом, (друга частина «Ломання деревини») – квартет та третя частина «Молотьба») – тріо. Твір «Amour» (п'ять п'єс для кларнета соло, 1976 р) є також прикладом інструментального театру, який написаний після його «Арлекіна». Таким чином центральним у панорамі кларнетових творів К. Штокхаузена є все-таки його надзвичайний «Арлекін» і «Маленький Арлекін» К. Штокхаузена – безперечно одні з найцікавіших творів ХХ століття, написаних для кларнету соло. Вони цікаві не тільки для виконавців, але й для слухачів завдяки природному злиттю двох видів мистецтва: театрального і музичного.

Він присвячений Сюзанні Стівенс/ Suzanne Stephens – надзвичайно талановитій кларнетистці з американськими коренями, яка відома співтворчістю з багатьма композиторами та пропагуванням такого інструмента як бассет-горн. Ще за часів співпраці з колективом Oeldorf Group, для якої у 1974 р. К. Штокхаузен написав *Herbstmusik*, С. Стівенс просто закохалась в його творчість. Саме для неї митець додав в композицію *Herbstmusik* дует для кларнета та альту («Laub und Regen» – Листя та дощ) і наступні 30 років їхня співпраця була вкрай результативною. Для неї написана роль Єви з гепталогії «Світло», вона грала всі твори за участі кларнета і багато в чому є еталонним виконавцем композицій К. Штокхаузена. Вона дійсно й по-справжньому може вважатись співавтором композитора, бо її виконання – завжди результат дослідження можливостей інструмента. У творах К. Штокхаузена завдячуючи С. Стівенс з'явилися такі техніки, як тріпотіння язика, глісандо, спів під час гри, мікротони, «озвучене» дихання та клапанні шуми, хореографія, костюми.

Перш за все «Арлекін» (та його друга редакція «Маленький Арлекін», 1975) з виписаним «Танцем Арлекіна» – театральний твір, в якому дії виконавця розглядаються з точки зору акторської майстерності. Однак існує кілька

запропонованих самим автором варіантів виконання, які припускають розділення партитури, в якій виписаний нотний текст, рухи, стани, напрямки руху (мізансцени). Музикант повинен мати цілу низку акторських навичок, серед яких важливим є мистецтво пантоміми, має бути вдягнений у спеціальний костюм (хоча можуть бути варіанти, що можна побачити в сучасних інтерпретаціях) та перевтілюватись по ходу «сюжету».

Рухи є складним фактором на шляху до вивчення даного твору. Постійна зміна станів, положення тіла і музичного тексту, вимагає дуже зосередженої і клопіткої роботи виконавця. Як вказує Ю. Ніколаєвська, «К. Штокхаузенем в цьому творі реалізовано ідею про те, що рух (пластичний параметр) впливає на тембр (акустичний параметр), що втілено у вигляді чіткої *перформативної візуалізуючої стратегії*. <...> у явищі “просторової мелодії” виникають нові взаємини між музикантом та простором навколо нього» [55, с.354]. Прагнення К. Штокхаузена деталізувати партитуру до своїх творів може поставити виконавця в творче безвихідне положення. Наприклад, композитор вимагає таких дій: тримання інструмента на ферматі у високому положенні; махання кларнетом (на конкретних звуках); застигання на паузах у певних положеннях тіла; підймання ноги та плеч; обертання на місці на довгих двуках; дихання в різних місцях однакового матеріалу, тупотіння та ін. Та аналіз сучасних інтерпретацій «Маленького Арлекіна» доводить наступне: детально опрацювавши партитуру, з усіма умовами, не варто зациклюватися на такій вже точності її відтворення. Виконавцю слід відпрацювати свою майстерність в якості актора, і не втрачати контакт з глядачем, адже інакше цей твір не відповідатиме задуму композитора. Іншими словами слід завжди пам'ятати про особливий задум та ідею автора та її реалізацію на сцені.

Публічна самотність й інші речі театрального мистецтва в даному творі відіграє значну роль. Чим краще виконавець буде працювати над собою, своєю роллю, тим кращим буде результат. «Арлекін» вперше було виконано

С. Стівенс у 1975 р. їй вдалось реалізувати ідеї К. Штокхаузена щодо впливів пластичного параметру на тембр та виконання та всіх просторових відчуттів, важливих для цього твору. Отже, «Арлекін» надає артисту широкий спектр придбання суміжних навичок, прояву артистичності та виявлення якостей актора, дозволяє по-новому поглянути на академічну майстерність, можливості звукоутворення, розширити межі сприйняття музичної мови в цілому.

Не можна обійти й інший твір К. Штокхаузена – цикл «Кланг» (з німецької – звук, 2004–2007). Цикл цікавий поєднанням не тільки звуків, але й відчуттям кольору кожної години протягом дня. У партитурі Штокхаузен зазначив, що в центрі сцени має бути «світлова скульптура», яка має в процесі виконання ставати все більш яскравою.

Тут композитор відійшов від формульної композиції, всі п'єси (їх 21) засновані на 24-звуковій серії (кожна нота двооктавної хроматичної гами). Кларнет застосовується Штокхаузенем як учасник ансамблю («Година Шоста. Краса», для флейти, бас-кларнета та труби, колір – бірюзовий; «Година Сьома. Баланс», для флейти, англійського ріжка та бас-кларнета, колір – блакитно-зелений; «Година Десята. Блиск». Для гобою, кларнету, фаготу, труби, тромбону, туби та альту, колір – сіро-зелений; «Година одинадцята. Точність». Для кларнета, бассетгорна та бас-кларнета, колір – цинковий жовтий) та соліюючий інструмент у V ч. – «Година П'ята. Гармонії», для бас-кларнету, колір – зеленувато-синій. Відомо, що версія для бас-кларнета була написана та присвячена дню народження С. Стівенс й саме в її виконанні V ч. «Клангу» прозвучала у 2007 р. вже після смерті композитора. Композиція складається з 5 великих розділів, кожен із яких є серією. Автор вказує у партитурі розташування і рух виконавця стосовно слухачів, що свідчить про переважання акустичного компонента. Композиція є складною для виконавця, але варто пам'ятати, що партія бас сет-горна в опері *Licht* – це близько 8 годин музики. Вона завжди відмічає, що її участь у створенні, виконанні, записі творів

К. Штокхаузена була і залишається важливою часткою її життя (вона й досі навчає молодих кларнетистів виконанню цих творів), передаючи безцінний досвід особистого спілкування з генієм ХХ ст.

Унікальним прикладом, коли композитор є водночас і кларнетистом, і першим виконавцем твору є «Фантазія» Й. Відманна для кларнета соло (1993)⁴. Це той самий унікальний випадок коли композиторська ідея у своїй реалізації не потребує додаткових зусиль для інтерпретації та обминає цей етап.

Цикл «Hommage», сольні твори для кларнету у вигляді посвят до великих композиторів (Бах, Штраус, Вебер, Дебюссі, Фалья та інші) Бели Ковача – ще один унікальний випадок коли кларнетист і композитор поєднуються у одній персоні. Ковач зробив великий подарунок кларнетистам, бо більша кількість посвят зроблена композиторам, які не написали окремих творів для кларнета, або кларнет ще просто не був спроектований та винайдений як інструмент (посвята Й.С. Баху).

Серед українських композиторів ХХ століття, можна згадати професора Львівської академії музики – В. Носова. Він написав цикл п'єс «Три монодії», на теми ідилій «Феокрита», які включають в себе: Ідилія №1 – «Тірсіс», Ідилія № 11 – «Циклоп», Ідилія № 15 – «Жінки Адоніса». Вони ґрунтуються на характерних українських мелодіях, а їх подача виявляє глибоке почуття спорідненості національного і грецького античного фольклору. Його «Гуцульський триптих» присвячений людям, які живуть високо в горах – в буквальною фізичною наближеності до неба. Автор вирішує багато проблем за допомогою зближення народного інструментарію з академічної «вокальністю» кларнету. Він наслідує народну сопілку, з наспівами й імпровізаціями. «Дума Довбуша» малює образ героя українських легенд, і хто, як не кларнет може втілити в звук образ хороброго і романтичного персонажа.

⁴ Фантазії присвячений окремий підрозділ Розділу 2.

Ще один український композитор написав ряд творів для кларнета – Є. Ф. Станкович. Йому належать: соната для кларнета соло (1996), концерт для кларнета соло «Гра над прірвою» (1996), «Монолог» для кларнету (1996), «Adagio amoroso» для кларнету соло та камерного оркестру (2008). Найбільшою популярністю користується соната для кларнету соло, що продовжує традиції написання сучасної музики для цього інструменту.

Видатний кларнетист-віртуоз Іван Оленчик створив 20 каприсів для кларнету соло. Його виконавській манері властиві широта динамічного діапазону, багатогранність експресії, бездоганна технічна майстерність. Великий і різноманітний артистичний досвід І.Ф. Оленчика, концертного, камерного та оркестрового виконавця, знаходить відображення в перекладаннях, редакціях п'єс найрізноманітніших музично-історичних стилів, створення віртуозних етюдів і художніх творів для кларнету.

Збірник каприсів І.Ф. Оленчика, безперечно є помітним явищем в сучасному кларнетовому репертуарі. Тематизм п'єс, включених до збірки, дуже різноманітний: ми бачимо і стилізації в дусі музики епох Барокко і віденського класицизму, і своєрідні варіації на національні мелодії різних культур, наприклад іспанська та молдавська. Каприси написані у сучасному композиційному стилі, включаючи серійну техніку композиції, поліритмію, несиметричні змінені метрові фігури, акордову гру. Щоб успішно виконати ці твори, кларнетисту потрібно демонструвати виняткову технічну майстерність та розвинуту музичність.

Кожен з 20-ти каприсів Івана Оленчика ставить перед виконавцем певне завдання як у технічному, так і в художньому сенсі.

1 каприс, присвячений І.П. Мозговенку, відразу ж охоплює весь регістр кларнету, від «мі» малої октави до «до» четвертої. Кларнетист повинен бути готовий до утримання балансу в регістрах в аспекті *fortissimo* в складних

арпеджованих побудовах. Вступ має каденційну структуру. Другий розділ каприса заснований на народних мотивах російського фольклору.

Цікаві особливості має 4 каприс Івана Оленчика під назвою «свара». У ньому використовується подвійне *staccato* кларнету в нижньому регістрі для імітації розмови людей на підвищених тонах. Для образу «плаче, страждає людини» І. Оленчик грамотно застосовує чверть-тона в регістрі 2-ий та 1-ї октави. У кульмінації композитор застосовує прийом *frullato* в нюансі *fortissimo*. Всі ці колористичні прими допомагають повноцінному розкриттю такого неоднозначного образу як «свара».

11 каприс написаний із застосуванням нестандартних для кларнета трелей. При звуках 1-ої октави кларнету додатково відкриваються одразу 2 верхніх трельних клапана. Це додає в звучання особливий, глухий призвук, і створює незвичайний колористичний ефект.

14 каприс, написаний на тему «токати» С. Прокоф'єва, показує наскільки зросло мистецтво гри на кларнеті, що на ньому можна виконувати твори, написані для фортепіано, не втрачаючи при цьому основний авторський задум.

У 15 каприсі, на ірландські народні теми, автор застосовує прийом співу з грою. Цей прийом застосовував ще Карл Марія фон Вебер в каденції Концертино для валторни з оркестром фа-мажор. Але на кларнеті складно вказати першовідкривача цього прийому. Швидше за все це були джазові музиканти 30х років ХХ століття, в джазі навіть є назва для цього прийому – гроул («*growl*»). Принцип простий: одна нота грається на інструменті, інша (або та ж сама) – співається виконавцем всередину каналу інструмента одночасно. Погляньмо ще раз на згадану нами каденцію з валторнового концертино з оркестром К.М. Вебера. Автор не вказав як саме повинні бути виконані акорди. Однак, можна припустити, що, швидше за все, грати потрібно нижню ноту, а співати – середню. Третя ж нота повинна виникнути сама у якості додаткового

тону. На дерев'яних духових інструментах при співі з грою додаткові тони представлені слабше.

Андерс Хіллборг, один з провідних шведських композиторів, – той рідкісний артист, чия музика знаходить відгук у багатьох різних країнах і культурах. У ранньому етапі творчості композитор відчував інтерес до електронної музики, однак спілкування з музикою Д. Лігеті швидко привело до захоплення контрапунктом і оркестровою технікою композиції.

«Павлинські казки» («Peacock tales») А. Хіллборга є продуктом союзу композитора і видатного кларнетиста Мартіна Фроста. Цей твір є свого роду і театральною дією і концертом для кларнету одночасно. Мартін Фрост зазначає, що А. Хіллборг в своїй творчості поєднує почуття гумору і абсурду. У цьому концерті виконавець повинен не просто грати на кларнеті, але й виконувати певні хореографічні рухи, що вимагають майстерності. «У 1970-х роках було кілька композиторів, які намагалися об'єднати танець з грою на інструменті. Булез і Штокхаузен намагалися зробити подібне, але танець був досить примітивним. Я думав, що можливо було б створити концерт, який включав би справжню хореографію», – говорить у своєму інтерв'ю для сайту BBCnews Мартін Фрост [115]. Таким чином, у 1998 р. з'являється унікальний твір для кларнету з оркестром «Павлинські казки». У цього концерту також є версія для кларнету соло, яка представляє собою стислу дев'ятихвилинну версію концерту й спеціальну партитуру зі світловими ефектами. Повна ж версія концерту, що триває 30 хвилин, включає великий склад симфонічного оркестру. Музика концерту починається з м'якого соло кларнету, поступово з'являється звучання струнних і раптово кларнет підривається криками і дикими *glissando*, соліст при цьому знаходиться в масці і робить певні складні хореографічні рухи.

Отже, в межах підрозділу 1.1. ми намагались продемонструвати наскільки важливим є взаємозв'язок композиторів та виконавців. Власне це призвело до ситуації сьогодення, коли виконавство на кларнеті відзначається не тільки

бурхливим розвитком, але й доволі суворими вимогами. Тож завданням наступних підрозділів є складання «дорожньої карти» стосовно опанування майстерністю гри, яку ми в межах дисертації пропонуємо називати «кларнетизмом». Отже, якими є його складові?

1.2 Виконавський апарат сучасного кларнетиста – шлях досконалості

Виконавство на кларнеті, стрімко розвиваючись, з кожним разом відкриваючи нові горизонти технічних і художніх можливостей, з властивою йому складністю і різноманіттям тонкощів процесу вимагає набагато більш усвідомленої підготовки ніж будь-коли раніше. Таким чином, виконання на кларнеті є складним психофізичним процесом, в якому беруть участь розум, воля, почуття, уява, увага, активний і гнучкий слух, емоційна пам'ять, почуття ритму і т.п. Основна мета виконання – правдива і змістовна передача авторського задуму з високою технічною майстерністю. Тож завдання наступного підрозділу – максимально детально дослідити складові виконавського процесу та проаналізувати шлях досягнення досконалості. Які чинники на нього впливають? З якими викликами стикається сучасний виконавець на кларнеті?

1.2.1 Складові виконавського апарату

Сьогодні, у XXI сторіччі, розвиток мистецтва гри на кларнеті досяг небувалих висот як в технічному плані, так і в комплексному погляді на всі виміри та нюанси виконавства та творчого життя кларнетистів.

Погляд на сучасний виконавський апарат повинен охоплювати усі сфери життя музиканта. Від вибору інструменту, режиму сна до спеціальної дієти, проблеми концентрації та утримання уваги – все це можна вважати складовими виконавського апарату разом з загальновизнаними.

Сучасний виконавський апарат стає все більш комплексним, вимагаючи від музикантів вміння охопити не тільки музичний аспект, а й багато інших сфер життя, які впливають на їхню продуктивність та творчість.

Перш за все, сучасний кларнетист має звертати увагу на *інструмент*.

Новітні технології ХХ-ХХІ століття досить повільно застосовувались та втілювались серед фірм духових дерев'яних духових інструментів, але на початку ХХІ ст. почали створюватись нові фірми, котрі почали стимулювати таких гігантів, як Buffet Crampon та Сельмер. Зокрема канадська фірма «Бакун» активно використовує саме новітні наукові технології, наприклад, лазерну заточку мундштуків, моделювання на 3D принтерах та автоматичні станки для виробництва кларнетів та аксесуарів. Це стимулює прогрес та, на щастя звичайних кларнетистів, збільшує асортимент та зменшує ціни. Наприклад, у 2023 р. Buffet Crampon створила «Clari Mate» – новаторський пристрій, який розширює можливості кларнетистів, дозволяючи їм практикуватися в різних умовах без турботи про створення надмірного шуму, змінювати тембр свого інструменту або трансформувати його у Midi-сигнал.

Одна з ключових функцій Clari Mate – здатність значно приглушити звук кларнета. Це робить пристрій ідеальним для використання в місцях, де гучний звук може бути небажаним, наприклад, в квартирах, готелях або пізно ввечері. Також Clari Mate дає можливість користувачам експериментувати з різними тембрами. Це може бути корисним для відпрацювання конкретних музичних технік або для дослідження нових звукових можливостей інструменту.

Але найбільш унікальною особливістю Clari Mate є його здатність перетворювати акустичний звук кларнета у MIDI-сигнал. Це дозволяє музикантам інтегрувати своє виконання з цифровими аудіо робочими станціями або використовувати кларнет як MIDI-контролер для створення електронної музики або додавання цифрових ефектів до свого гри.

До того ж, Clarі Mate розроблений таким чином, щоб бути легким і зручним у транспортуванні, що робить його ідеальним для музикантів, які часто подорожують або потребують гнучкості у своїй практиці.

Для музичної освіти Clarі Mate також може мати велике значення. Можливість практикуватися без створення гучного шуму може зробити навчання більш приємним і менш стресовим для учнів. Крім того, інтеграція з MIDI і цифровими аудіо робочими станціями дозволяє легко записувати та аналізувати виконання, що може значно покращити процес навчання.

Отже, цей пристрій є значним досягненням у світі духових інструментів, особливо для кларнетистів, які шукають інноваційні способи розширення своїх музичних можливостей. Clarі Mate відкриває нові перспективи не тільки для індивідуальної практики, але й для експериментування з електронною музикою. З появою Clarі Mate від Buffet Crampon перед кларнетистами відкриваються нові захоплюючі перспективи, які можуть кардинально змінити майбутнє музичної практики та виконавства. Цей інноваційний пристрій не тільки розширює можливості традиційної кларнетної гри, але й інтегрує сучасні технології в класичний інструмент. Це може бути початком нової ери в музиці, де технології та традиції співіснують, створюючи ще більше можливостей для вираження та творчості.

Вибір *мундштука* також велика проблема, бо зараз є дійсно великий асортимент фірм та моделей, але основна проблема що до кожного мундштука треба значний час для звикання. М'язи амбушюру не можуть за одну дві години звикнути до нового кута повітря та збільшеної «відкритості» мундштука. Це все потребує часу, котрого так мало у житті активного музиканта.

І поряд з мундштуком завжди стоїть проблема *тростин*. Бо нова модель може прекрасно себе показати з тростинами, на яких кларнетист ніколи не грав, наприклад Вандорен 56, розмір 3.5 гарно працює з мундштуком Вандорен Б40,

але становляться дуже легкими при використанні Вандорен БД4, та БД5. З ними краще працюють тростини Vandoren V12 важкістю 3.0 та 3.5.

Цей взаємозв'язок між вибором мундштука та тростин має велике значення не тільки для звучання кларнета, але й для загального комфорту та впевненості музиканта у своїй грі. Коли кларнетист знаходить ідеальне поєднання мундштука та тростини, це може підвищити якість його виконання, дозволяючи більш точно контролювати інтонування, динаміку та тембр інструменту. Таке вдале поєднання може також зменшити фізичне навантаження на амбушюр, знижуючи втому та дозволяючи довше зберігати концентрацію під час гри.

Однак, процес вибору правильного мундштука та тростин може бути особливим викликом для початківців або навіть досвідчених кларнетистів, які шукають нові шляхи для розвитку своїх навичок. Часто музиканти проходять через довгий процес проб і помилок, експериментуючи з різними комбінаціями, перш ніж знайти те, що їм найбільше підходить. Це вимагає терпіння та готовності інвестувати час та ресурси у пошук оптимального рішення.

З іншого боку, постійний розвиток та інновації у виробництві мундштуків та тростин надають кларнетистам більше можливостей для вибору. Нові матеріали, дизайн та технології можуть сприяти кращому звучанню і зручності гри. Такі нововведення можуть також допомогти вирішити деякі з традиційних проблем, наприклад, забезпечуючи більшу стабільність тростин або поліпшуючи резонанс мундштука.

Таким чином, вибір мундштука та тростин для кларнета залишається важливою і водночас складною частиною музичного життя кларнетиста. Це вимагає постійного навчання, адаптації та вдосконалення, але кінцевий результат – здатність виражати музику з більшою майстерністю та відчуттям вільності – є безцінним для будь-якого музиканта.

Перейдемо до інших чинників.

Технічний рівень. У ХХІ сторіччі спостерігається значний розвиток технічного рівня кларнетистів, зумовлений як вдосконаленням традиційних методів, так і новими технологіями та підходами. Особливо важливою є інтеграція цих змін в сучасний виконавський апарат кларнетиста.

Пальці. Завдяки розвитку клапанної системи та матеріалів, кларнетисти сьогодні можуть виконувати навіть найскладніші пасажі зі швидкістю та точністю, недосяжними раніше. Використання передових матеріалів у виготовленні клапанів та оптимізація їхньої конструкції сприяють зниженню опору та забезпечують більше комфортне натискання пальців на клапани. Зараз є спеціальні підставки під великий палець правої руки для розподілення тиску. Нові технології дозволяють вдосконалити механіку інструменту для більш зручної та швидкої гри. Тепер майже у кожного інструмента є дві аплікатури ноти «мі-бемоль» другої октави, та більш рідко – корегування інтонації «фа» та «мі» малої октави. Покращилась інтонація та коригування люфтів.

Губи. Зростаюча увага до дослідження амбушюру та гри з різними видами губного тиску дозволяє кларнетистам отримувати широкий спектр тембрів та кольорів звуку. Зараз кожному солісту потрібно мати цілий арсенал тембрів та нюансів. Деколи навіть прибігають до зміни мундштука, відповідно до стилю музики.

Артикуляція.: Розвиток нових технік артикуляції, сприяє більшій гнучкості у виразності та стилістичному розмаїтті виконання. зміна позиції язика грає велику роль на формування тембру та фокусу звуку. Подвійне на потрійне стакато вже не віртуозність, а норма.

Амбушюр – одна з найважливіших складових виконавського апарату кларнетиста. Тембр кларнета залежить саме від якості амбушюру та видиху. Амбушюр складається з губ та оточуючих їх м'язів обличчя, задіяних при виконанні на кларнеті. Головні задачі якісного та правильного амбушюру – забезпечення герметичного з'єднання, фокусування потоку повітря та

контролювання коливань тростини. Також це постійний динамічний контроль тиску, який залежить від конкретних задач. Амбушюр – складний м'язовий комплекс, який включає губи, щелепи та суміжні м'язи. Додатково, амбушюр є індивідуальним фактором для кожного музиканта, оскільки анатомічні особливості обличчя та губ впливають на їх функціонування. Це означає, що музиканти повинні вдосконалювати свої навички та техніку з врахуванням особливостей свого амбушюра.

Значення амбушюра переплітається зі значеннями дихання та язика. Амбушюр допомагає регулювати потік повітря в стовбурі кларнета, контролюючи фокус звуку, тембр, колір, яскравість та інтенсивність звучання. Він також впливає на артикуляцію, допомагаючи музиканту добитися чіткості та точності виразу. *Отже, зміни в положенні та тиску губ можуть варіювати характер звуку.* Наприклад, зміщення положення губ ближче до верхньої частини мундштука може призвести до більшого контролю над високим регістром кларнету та більш яскравішим звучанням. Зворотні дії можуть створити більш темний, тепліший та бархатистий звук.

Регулярне тренування амбушюру може допомогти уникнути травм та досягнути більшої музичної палітри. Музиканти повинні розуміти, як правильно використовувати амбушюр для досягнення будь-яких музичних задач і підтримання здоров'я губ та м'язів обличчя.

Наукові дослідження в області музикознавства та фізіології допомагають розкрити більше аспектів впливу амбушури на гру на кларнеті. Знання про фізіологію амбушюру може сприяти розробці персоналізованих підходів до гри на кларнеті та покращенню загальної виконавської майстерності.

Амбушюр кларнетиста – це така музична «майстерня» музиканта, де відбувається злагоджена гра дихання, м'язів і техніки. Розуміння ролі амбушюру та регулярна практика допомагають музикантам розкрити повний спектр можливостей кларнета та досягти виняткової виразності у своїй грі.

Додатково розширені техніки гри, такі як збільшення діапазону у регістрі альтіссімо, мультифонікі та інші, надають виконавцям змогу висловлювати ще більше творчої індивідуальності та створювати незвичайні звучання.

Сучасні технології також допомагають кларнетистам у вивченні та виконанні музики, завдяки можливостям запису та аналізу гри. Це робить процес навчання та вдосконалення більш ефективним.

У цілому, розвиток технічного рівня кларнетистів у XXI сторіччі визначається поєднанням традиційних підходів та інновацій, які роблять виконання на цьому інструменті ще більш вражаючим та виразним.

Надамо аналіз основних моментів, які вважаємо засадничими для розвитку кларнетизма.

Комплексний підхід. Сучасний кларнетист повинен розглядати свою роботу як більш широкий процес, що включає в себе не тільки вивчення творів, а й розуміння стилю, історії музики, контексту в якому вона була створена.

Здоров'я та фізичний стан. Важливо дбати про своє фізичне здоров'я та підтримувати відповідний рівень фітнесу. Від режиму сну до фізичних вправ, це все впливає на загальний стан та енергію музиканта під час виконання.

Харчування. Дієта грає важливу роль у забезпеченні енергії та здоров'я. Збалансоване харчування допомагає підтримувати витривалість та концентрацію, що особливо важливо під час тривалих виступів та практики.

Психологічний аспект. Зосередженість та утримання уваги грають роль в створенні якісної музичної інтерпретації. Медитація, психологічні практики та методи зняття стресу допомагають зберегти спокій під час важких викликів.

Усі ці складові, включаючи технічний рівень, комплексний підхід до музики, здоровий спосіб життя, харчування та психологічний стан, взаємодіють між собою та сприяють розвитку музиканта як професіонала. Сучасний кларнетист – не лише виконавець, а й вчений, митець та спортсмен, який готовий до найвищих та найскладніших викликів.

1.2.2 Аналіз фізичного та психічного стану кларнетиста в передконцертний період

Підготовка до будь якого важливого концерту, конкурсу чи виступу є метою, вершиною та кульмінацією роботи кларнетиста, як безпосередньо над творами, загальним технічним та музикально-освітнім рівнем так і як особистість. Також дуже важливим є фізичний стан організму та психоемоційний рівень. Безперервне виконання на сцені для кларнетиста у середньому складає від 3х до 45 хвилин(великі сонати чи концерти). Тому кожен музикант повинен точно розраховувати свої сили. Довгі години тримання кларнету та виконання на цьому інструменті можуть призвести до фізичної втоми в руках(особливо великий палець правої руки), плечах та шиї. Правильна позиція тіла та вибір кута кларнету можуть допомогти зменшити цей вид втоми. Але найбільш критичною є втома м'язів амбушюру. Гра на кларнеті вимагає постійної роботи губ та м'язів щелеп. Довга практика може призвести до болю та втоми в цих областях. Так як ці м'язи досить малого розміру їх дуже легко «перетренувати» та деактивувати свою змогу до концертних виконань. Автор пропонованого дослідження пропонує перевірений спосіб – випити велику кількість води для зняття втоми серед цих м'язів.

Розрізняють декілька різновидів втоми. *Діафрагмальна (та м'язи пресу) втома* – кларнетісти витрачають значну кількість енергії на контроль за подачею повітря, що може призвести до погіршення контролю над фразуванням, інтонуванням та динамікою. *Психоемоційна втома*: гра на великих концертах або важливих виступах може викликати стрес та психоемоційну втому. Страх перед публікою та боязнь помилок може впливати на концентрацію та впевненість в собі. *Аудитивна втома*: постійний контроль за звучанням та пошук ідеального звуку може викликати втому в слуховій системі. *Монотонність*: довгі години практики можуть призвести до втрати зацікавленості та почуття монотонності.

Для подолання цих факторів важливо дотримуватись правильної позиції, регулярно робити паузи та виконувати розтяжку, розвивати техніку дихання, працювати над психоемоційною стійкістю, а також робити різноманітні паузи у грі для зменшення навантаження на м'язи та сприяння відновленню концентрації.

Передконцертний період для кларнетиста є вирішальним етапом підготовки до виступу, який вимагає виваженого аналізу фізичного та психічного стану. Цей процес дозволяє музиканту оптимізувати свої здібності, забезпечити високу якість виступу та позбавити себе впливу стресу. Тут ми розглянемо важливі аспекти аналізу стану кларнетиста перед концертом на основі наукових досліджень, а також поділимося прикладами підготовки відомих кларнетистів.

Фізичний стан: підготовка організму до інтенсивності

Фізичний стан виконавця є ключовим фактором для досягнення високої продуктивності під час виступу. Дослідження в галузі спорту та музики підтверджують, що регулярна фізична активність покращує кровообіг, дихальну функцію та витривалість. Фізична готовність музиканта забезпечує відмінну кровопостачаність м'язів, включених у гру на кларнеті, і зменшує відчуття втоми.

Відомий кларнетист Мартін Фрост наголошує на важливості фізичної підготовки: «Фізичний стан має велике значення для виконавця. Я регулярно займаюсь медитацією та йогою, що допомагає підтримувати гнучкість та стійкість під час гри» [49].

Психічний стан: Управління стресом та концентрація

Психічний стан має величезний вплив на якість виступу. Підвищений рівень стресу може впливати на зосередженість, темп та виразність гри. Існує багато досліджень та технік управління стресом (зокрема –Д. Сміта), які

фіксують позитивний вплив релаксаційних технік та медитації на зменшення рівня стресу у музикантів.

Відомий кларнетист Едді Деніелс прокоментував свій підхід до стресу перед виступом: «Я використовую дихання та медитацію для заспокоєння. Це допомагає мені зосередитися та забути про нерви» [105].

Аналіз музичного матеріалу: інтелектуальна підготовка

Особливо важливим є аналіз музичного матеріалу. Відома німецька кларнетистка Сабіна Майер запевняє: «Перед виступом я аналізую структуру, емоційні переходи та головні моменти в музиці. Це допомагає мені більше відчувати та розуміти композицію» [127]. Передконцертний аналіз фізичного та психічного стану кларнетиста є ключовим етапом підготовки до виступу. Фізична готовність, стресові техніки та інтелектуальний аналіз музичного матеріалу сприяють створенню оптимальних умов для виступу на найвищому рівні. Шлях до успіху на сцені вимагає не лише віртуозності на кларнеті, а й ретельного аналізу і підготовки власного фізичного та психічного стану. Неабияку цінність мають приклади відомих кларнетистів, які зазначають важливість цього процесу.

Продовжуючи цей шлях до майстерності, кларнетист може досягти глибшого з'єднання з музикою та публікою. Під час виступу, впевненість у фізичному стані допоможе зосередитися на виразі та динаміці виконання, а відсутність стресу позбавить несподіваних помилок і допоможе передати музичні емоції.

У світі кларнетистів, таких як Мартін Фрост, Едді Деніелс і Сабіна Майер, ми бачимо, як аналіз фізичного та психічного стану перед виступом допомагає їм досягти професійного вдосконалення та музичного зростання. Вони використовують різноманітні методи фізичної підготовки, управління стресом та глибокого аналізу музичних творів для того, щоб надати своєму виступу неперевершеної виразності та інтерпретації.

Узагальнюючи, аналіз фізичного та психічного стану кларнетиста в передконцертний період є ключовим фактором для досягнення високої якості виступу. Цей процес включає в себе регулярну фізичну підготовку, застосування стресових технік та інтелектуальний аналіз музичного матеріалу. На прикладі відомих кларнетистів ми бачимо, як ці методи допомагають досягти віртуозності, виразності та високої емоційної передачі на сцені. Підготовка до виступу стає не лише музичним викликом, але і підвищує загальний рівень майстерності та задоволення від виконання.

В межах пункту звернемося до концепції артистизму музиканта-інструменталіста, викладеної І. Єргієвим [38], з огляду на те, що артистизм для підготовки до концертного виконання і взагалі – для формування власного виконавського стилю є важливою критерієм високоякісного музикування. Як справедливо відмічає автор, дійсно, «багатоступенева професійна освіта музиканта-виконавця не є гарантією його становлення як **артиста**» [38, с.8]. Не можна не погодитись, що «обов'язковим компонентом артистичної майстерності виконавця-творця мають бути: *одухотворення, новаторство і авторська творчість*» [38, с.85]. Автор пропонує такі поняття, як синергетичний універсум, артистичний універсум як обов'язкові для артистичної особистості як «творчого феномена», розуміючи всю сукупність філософсько-естетичного, психологічного, акмеологічного, соціонічного, культурологічного, соціального дискурсів та інструментально-виконавської художньої техніки.

Власне, автор досліджує та формує сучасну *модель* артистичної гри музиканта-інструменталіста та виявляє максимально можливі якості «параметри-компоненти художньої свідомості концертного виконавця-інструменталіста, його творчої роботи з відтворення особистісного смислу музичного твору в академічних жанрах музики; знаходженні засобів ефективного впливу артиста на глядача-слухача через експерименти (зокрема в

процесі публічних концертних виступів музикантів-інструменталістів)» [38, с.19], що є близьком нашим роздумам. Так, серед компонентів артистичної обдарованості автор перелічує наступні: тип темперамента, духовність, творче сприйняття, чуттєвість та емоційність, «сильна інтуїція» [38, с.68], екстраверсійна направленість комунікації, уява, багатство слуху, «схильність до перевтілення», «затребуваність самовираження», «схильність до ліцедейства», сильна енергетика», «вміння володіти собою, керувати собою, творити себе» [там само]. Автор також досліджує психомоторику як «фізіологічний фактор сценічного артистизма» [38, с.116] та позначає її як «зв'язуючу ланку між духовною внутрішньою слуховою звукомоделлю та її реальним звучанням в інструментальному виконавстві» [39, с.120], вказує, що вона «призвана втілити *моторну* структуру художнього образу артистичними рухами виконавця у конкретному *метрі, ритмі, розмірі, темпі, динаміці, агогіці, артикуляції* в кожному моменті інтонування» [38, с.127].

І. Єргієв звертає увагу на зв'язок «переживань як явища аперцепції та власного комплексу рухів, направлених на реалізацію художньої цілі виконавця-інструменталіста» [38, с.118], обґрунтовує сутність інструментальної гри як «вольового акту» [там само]. Важливою стороною дослідження І. Єргієва є формулювання загальних законів, притаманних всім без виключення інструменталістам. Зокрема, це стосується функціонування «спеціальних виконавських рухів», які засновані на таких закономірностях: «-координована свобода; - ясне уявлення про рух; -відчуття “ваги” ігрового апарата; - цілеспрямованість на звуковий результат; - доцільність триєдності інтонаційно-художньої, моторної та біомеханічної сфер; - економність; - природність, естетичність, змістовність, характерність, органічність зовнішнього образу моторних рухів; - врахування індивідуальних психофізіологічних особливостей виконавця; - синтез слухового та моторного контролю при сприйнятті руху» [38, с.122–123]. Запропонований автором алгоритм артистизма позначено як

«певну послідовність набутих виконавцем-інструменталістом навичок в оволодінні артистичною художньою технікою гри на тому чи іншому інструменті» [38, с.187] й цей алгоритм націлений на вибудовування усвідомленого процесу «інтонування–переживання–показ». Розуміючи артистичний алгоритм як систему ігрових навичок, автор дослідження викладає такий варіант її складників: «інтонація – слуховий образ (троп); - усвідомлення (предикація); виконавські інструментальні засоби мухичної виразності; - енергія естетичного переживання; - інтонування (становлення ідеї, цілісної концепції в звучанні); - мислеформа (звучало-візуальна ідея, концепція смислообразів)» [38, с.196]. Імпонує й те, що автор надає комплекс спеціальних вправ на розвиток експресії вираження (авторська система артистичного алгоритму). Зокрема це інтонування тонів («атаковані штрихи»), інтервалів, гам та гамоподібних пасажів, мелізмів та ін. Важливо, що наведені вправи можуть бути залучені для будь-якого інструмента, зокрема – кларнета.

Продовжуючи думки автора та для того, щоб поглибити розуміння кларнетизма в межах наступного підрозділу пропонуємо власні розміркування над адаптацією різних технік (зокрема театральних), які можуть поглибити та спростити певні процеси виховання музиканта-виконаця.

1.2.3 Адаптування театральних методів та систем у процесі підготовки виконавця

Театральні методи та «системи», такі як система К. Станіславського, закликані допомогти акторам у створенні більш природніх, переконливих та емоційно насичених виконань. Ці методи зосереджуються на розвитку внутрішніх інструментів актора, що дозволяє їм глибше зануритися в свої ролі та створювати більш живі та реалістичні персонажі.

На наш погляд, «систему» можна успішно застосувати в музичному виконавстві, бо вона пропонує цілий ряд рішень проблем, пов'язаних з

найголовнішою дією музикантів – концертним виступом. Складові системи можна зпроектувати на питання артистичної техніки, естетики, етики, творчої методики, проблеми колективної сценічної творчості – все, що в результаті складає основу майстерності виконавця.

Хоча ці системи були розроблені для акторів, основна ідея полягає в досягненні природності та емоційної правдивості, що можна залучити та з легкістю адаптувати до музичного виконання.

Уявімо, що музикант, подібно до актора, має «жити» своїм виконанням. Це означає, що він повинен відчувати кожну ноту, кожен акорд, вкладаючи у виконання свої емоції та переживання. Використовуючи техніки емоційної пам'яті та уяви, музикант може зануритися в атмосферу твору, розуміючи його глибше та виконуючи більш емоційно насичено.

Також важливо, щоб музикант відчував себе вільно і комфортно під час виступу, незважаючи на технічні складнощі або зовнішні чинники, такі як присутність публіки. Це дозволяє зосередитися на самому виконанні, а не на власних тривогах чи сумнівах.

Робота над природністю та емоційною виразністю може допомогти музикантам створити більш глибоке і зворушливе виконання, що не просто демонструє технічну майстерність, але й передає глибоку емоційну сутність музики. Це робить виконання не просто прослуховуванням музики, а справжнім переживанням.

Актор має знайти способи досягти стану максимальної природності на сцені, подолавши штучність та умовності, які можуть супроводжувати сценічне мистецтво. Для досягнення цього стану, акторам потрібно зосереджуватися не тільки на вивченні тексту або технічних аспектах гри, але й на розвитку власної емоційної чутливості та вмінні відчувати та передавати справжні почуття. К. Станіславський запропонував різноманітні методи та вправи, які

допомагають акторам досягти цього стану, включаючи роботу над уявою, емоційною пам'яттю, внутрішніми переживаннями.

Частина системи присвячена проблемі роботи над собою, що в сучасних умовах підготовки музиканта видається нам вкрай важливим. Це щоденне тренування. Вміння діяти та чітко уявляти «запропоновані обставини» – основа сценічного мистецтва. Ця сценічна дія, як зазначено у В. Сосіної, яка адаптує систему Станіславського для хореографів, «...являє собою психофізичний процес, в якому беруть участь розум, воля, почуття, його зовнішні і внутрішні артистичні дані, названі елементами творчості. До них відносять уяву, увагу, здатність до спілкування, почуття правди, емоційна пам'ять, почуття ритму, техніка мовлення, пластика й т.п.» [74, с. 4].

Також особливу увагу у системі приділено до роботи над роллю. Для музиканта органічне уявне злиття з твором, перебування в ньому особливих образних форм також є ключовою умовою успішного виконання.

У системі К. Станіславського є комплекс вправ на вдосконалення процесу, за яким актор поміщає себе в контекст ситуацій, передбачених роллю, і підходить до втілення цієї ролі, виходячи з власного досвіду та персонального погляду.

У лекції В. Сосіна пише: «Інструмент музиканта або актора – його внутрішні (психічні) і зовнішні (фізичні) дані, так звані «елементи творчості». Тіло, голос, нерви, темперамент є знаряддям праці, об'єднуючи творця і матеріал в єдине ціле. Професійне сценічне дійство можливо лише за умови віртуозного володіння всім спектром своїх психофізичних даних. До елементів артистичної майстерності так можна відносити елементи переживання і елементи втілення» [74, с. 5]. Перелічимо їх:

Увага є основою внутрішньою технікою артиста. У проєкції на виконавство увага музиканта не повинна йти далі, ніж власне музичний образ і контакт з партнером або партнерами по виконанню. Якщо ж виконавець починає думати

про публіку, про те, як він виглядає, як зіграти у конкретному складному місці», ефект присутності зникає, і слухач відразу помічає розгубленість та музиканта і, як наслідок, сам починає відволікатися від музики.

Уява і фантазія. «Для артиста фантазувати – значить внутрішньо програвати. Фантазуючи, актор не нестямі малює предмет своєї уяви, а самого себе відчуває чинним в якості способу. Уявляючи якісь елементи з життя героя або образу, актор не відокремлює себе від нього», – вказує В. Сосіна [74, с. 5]. Зі сказаного вище ясно, що для музиканта дуже важливо відчувати і накопичувати свій особистий багаж знань і досвід для використання в своєму особистому музичному арсеналі, в розкритті образів і музичної думки. Для музиканта важливо знайти відгук, насамперед, саме в своїй душі, для того щоб згодом дійти до душі глядача.

Для досягнення найкращого результату варто враховувати декілька моментів.

Почуття правди і віри. Через використання сценічних обґрунтувань та переконливих мотивацій артист перетворює вигадані обставини в художню правду, яка сприймається як реальність як для самого артиста, так і для глядача. Правдивість та природність артиста на сцені походить від його впевненості у власних діях. Глядачі, в свою чергу, переймають цю віру, відчуваючи істинність виступу. Це особливо важливо для музикантів: якщо вони не вірять у музичний твір, який вони виконують, їхнє виконання не буде достатньо переконливим і не зможе в повній мірі передати задум композитора. Тому для музикантів критично важливо регулярно працювати над розширенням своєї емоційної та образної палітри. Часто, буваючи на концерті великих артистів час тече непомітно і увага слухача не втрачає у інтенсивності. У той же час буваючи на концертах, здавалося б, чудово технічно підготовлених музикантів, у слухача ніяк не виходить сконцентруватися на музиці, увага розшаровується на всілякі дрібниці – це означає, що виконавець не до кінця живе усередині свого твору,

означає що він більше звертає увагу на зовнішнє, на те що про нього думають, як він виглядає, забуваючи про внутрішнє наповнення змістом.

Взаємодія. Взаємодія з партнером є фундаментальним аспектом театрального виступу, оскільки вона лежить в основі драматичного мистецтва. Цей процес сценічної взаємодії допомагає розкрити як основну ідею п'єси, так і характери героїв. У світі музики цей принцип має таке ж велике значення, як і у театрі. Важливість полягає в тому, щоб музичні партнери поділяли спільне візуальне та емоційне розуміння твору, що створює синергію у їх спільному виступі. Ця взаємодія забезпечує більш глибоке та зв'язне виконання, збагачуючи музичний досвід для як виконавців, так і для аудиторії.

Емоційна пам'ять. «Артист може викликати в собі те чи інше почуття виходячи зі свого власного емоційного досвіду. Виникнувши спочатку, як поживлення багаторазово випробуваного в життя, сценічне почуття надалі приводиться в зв'язок з вигаданими сценічними приводами», – інтерпретує цей пункт системи В. Сосіна [74, с. 5] Досвідчений музикант при прочитанні нового твору може майже відразу відтворити його в концертному вигляді завдяки накопиченому багажу емоційних штампів. Однак в будь-якому випадку необхідно кожного разу створювати щось нове і неповторне, щоб не перетворювати мистецтво в рутину.

М'язова свобода. Здатність природно виконувати різноманітні рухи є ключовою для будь-якого музиканта. Це стан тіла, коли на кожен рух витрачається саме стільки м'язової енергії, як це необхідно, ні більше, ні менше. Отримання знань в цій області призводить до більшої впевненості у власних діях, що, в свою чергу, дарує свободу рухів, яка виражається у фізичній поведінці музиканта. Для музикантів початківців навчання керуванню своїм тілом та усунення непотрібних м'язових напружень є особливо важливим. Якщо не опанувати цей навик, музичне виконання може не тільки вплинути негативно на здоров'я, але й не досягне потрібної якості. Ефективне управління тілом є

необхідною передумовою для того, щоб музичне виконання було комфортним, здоровим та якісним.

Метод фізичних дій, запропонований К. Станіславським, заснований на ідеї, що фізична дія артиста служить як каталізатор для стимулювання фантазії, пошуку виправдань та надання фізичним рухам психологічного наповнення. Це означає, що фізичні дії артиста на сцені не є механічними або поверховими, але є основою, на яку «намотуються» внутрішні переживання, думки, емоції, уявлення та уява. Цей метод дозволяє актору перетворити звичайні фізичні рухи на багатовимірні, емоційно насичені дії, які відображають глибокий внутрішній світ персонажа.

Внутрішнє сценічне самопочуття виявляється у здатності вільно та безпосередньо реагувати на події, що відбуваються на сцені, відповідно до особливостей свого персонажа, як це відбувається в реальному житті. Це означає відсутність штучності або примусу в акторській грі, досягнення стану повної свободи, який є характерним для внутрішнього сценічного самопочуття.

Техніка творчого перевтілення в сценічний образ, або прийом "запропонованих обставин", вимагає від актора створення в своїй уяві певних обставин, які впливають на персонаж, і задавання собі питання: «Що б я зробив, якби ці обставини були реальними, а не вигаданими?». Це мотивує актора до дій, які втілюють характеристики та реакції персонажа. Слово «якби» допомагає уникати стереотипних рішень і стимулює актора до активного творчого процесу у створенні персонажа.

Лінія прагнень у театральному мистецтві означає створення цілісної "траєкторії" життя персонажа протягом п'єси. Замість того, щоб розчленовувати перформанс на багато окремих логічних сегментів, актору необхідно сфокусуватися на вибудовуванні єдиної, основної лінії, яка об'єднує всі дії та взаємодії на сцені в одну логічну послідовність. Цей підхід також застосовний до музичного виконання. Музикант повинен розуміти і відчувати ідейний зміст

музичного твору і висловлювати цю ідею від початку до кінця свого виступу. Весь виступ повинен бути пронизаний єдиною ідеєю, яка допомагає слухачам сприймати музику як цілісну оповідь з чітким посилом, а не просто як набір окремих нот або музичних фрагментів.

Надзавдання і «наскрізна дія». За формулюванням К. Станіславського, «надзавдання є те, заради чого артист прагне в кінцевому рахунку. Надзавдання треба шукати не тільки в творі, але і в душі самого артиста. Надзавдання народжує у музиканта емоційні спонукання до дій, необхідним для її здійснення. Наскрізна дія проходить через всю п'єсу, визначаючи завдання кожної окремої її частини і наповнюючи дії, необхідні для її здійснення, емоційним змістом. Без надзавдання і наскрізної дії твір «розпадається» на окремі частки, позбавлені єдності, того, що об'єднує авторський задум»[76, с. 175].

Двигуни психічного життя. «До них відносить розум, волю і почуття. Залежно від того, який з цих елементів більше розвинений в людині, існують артисти інтелектуального, вольового і емоційного типу», – вказує митець [76, с. 175]. Інтелектуальні артисти зазвичай зосереджуються на аналітичному підході до своїх ролей, ретельно вивчаючи текст та підкреслюючи логіку та мотивацію персонажів. Вольові актори схильні до динамічних, сміливих виступів, де головним є внутрішня сила та рішучість. Емоційні артисти, у свою чергу, зосереджуються на вираженні глибоких почуттів та емоцій, створюючи виступи, які сильно впливають на аудиторію на емоційному рівні.

Пластика – цей принцип передбачає, що незалежно від характеру або складності руху, він має бути виконаний красиво, тобто з урахуванням внутрішніх законів пластики, які включають грацію, рівновагу, та гармонію. Кожен рух актора чи музиканта має бути виразним і цілеспрямованим, що сприяє створенню естетично приємного і виразного сценічного образу.

Основною метою тренінгу самоспостереження є розвиток здатності до самоконтролю, який дозволяє особі свідомо формувати нові, корисні звички, одночасно позбавляючись від застарілих, непродуктивних практик. Це включає процес оновлення та розширення пам'яті, а також усунення застарілих звичок чи поведінкових механізмів, які вже не служать корисною метою.

«Мало зажити щирим почуттям, – пише К. Станіславський, – треба вміти його виявити, втілювати. Для цього повинен бути підготовлений і розвинений весь фізичний апарат. Необхідно, щоб він був до краю трохи і відгукувався на всякі підсвідомі переживання і передавав всі тонкощі їх, щоб робити видимим і чутним те, що переживає артист. Під фізичним апаратом ми маємо на увазі добре поставлений голос, добре розвинену інтонацію, фразу, гнучке тіло, виразні рухи, міміку» [76, с. 131]. Йдеться, як ніби, про зовнішнє сценічне самопочуття, розробка якого відбувається в тренінгах сценічного руху, фехтування, танцю, техніки мови. Але К. Станіславський розвиває цю думку та пише про необхідність «...зробити фізичний апарат втілення, тобто тілесну природу артиста, тонким, гнучким, точним, яскравим, пластичним, як то примхливе почуття і невловима життя духу ролі, які він покликаний виражати. Такий апарат втілення повинен бути не тільки чудово вироблений, але і рабськи підпорядкований внутрішнім наказам ролі. Зв'язок його з внутрішньою стороною і взаємодія повинні бути доведені до миттєвого, несвідомого, інстинктивного рефлексу» [76, с. 81].

Але чи справді взаємодія зовнішнього світу та внутрішнього стану проявляється у вигляді рефлексу? Важливо розуміти, що тут термін "рефлекс" використовується не в переносному, але в буквальному значенні. Кожна дія людини, будь то епізод з його життя, є результатом взаємодії між зовнішніми обставинами та внутрішнім відгуком на них. Рефлекс формується через аналіз зовнішніх стимулів та їх інтеграцію, стаючи стабільною відповіддю організму на повторні впливи зовнішнього середовища. Без сумніву, коли мова йде про

рефлекс, це означає відтворення вибраного фрагменту життєвого досвіду за допомогою добре натренованого фізичного інструментарію актора – його творчого механізму. Цей механізм очищений від непотрібних та нетипових елементів, відрізняється точністю, гнучкістю, яскравістю, пластичністю та здатністю слідувати законам життя, закладеним у ролі, етюді чи вправі.

Отже, головною метою артистичного навчання є налаштування творчого інструменту учня таким чином, щоб він відповідав вимогам творчого процесу. Такий тренінг сприяє підвищенню гнучкості нервової системи та вдосконаленню психофізичних здібностей артиста, роблячи його інструмент більш витонченим, гнучким та виразним. Метою є розкриття всіх природних здібностей виконавця, їх систематичне вдосконалення, розширення можливостей використання цих здібностей, приглушення та усунення небажаних рис та, за можливості, розвиток необхідних, але відсутніх якостей. Ці завдання є основними у процесі артистичного тренінгу.

Ключовий принцип у театральному мистецтві, який міститься в основі різних акторських систем – принцип перевтілення. Він полягає в тому, що актор зливається з образом свого персонажа, говорить і діє, як ніби він сам є цей персонаж. Це не просто зовнішня імітація, а глибоке внутрішнє втілення персонажа, що дозволяє актору повністю відтворити його характер, емоції та мотивації.

Ядро акторської майстерності складається з унікального ансамблю психофізичних навичок, кожна з яких відіграє свою неповторну роль у формуванні акторського образу. Ці здібності включають елегантність і гнучкість рухів, вправність моторики, відточені голосові властивості, такі як чітка дикція, витривалість голосових зв'язок та розроблений дихальний механізм, тонко налаштований музичний слух, точне відчуття ритму. До цього додається глибина емоційного відгуку, уважність, високий об'єм пам'яті, досконала уява, широка ерудиція, а також точна реакція на непередбачені

обставини. Для підтримання та розвитку цих унікальних якостей, актори, подібно до артистів інших жанрів, таких як балет чи опера, повинні щодня приділяти час відповідним тренуванням. Це не лише включає технічні аспекти їхньої діяльності, але й акцент на вдосконалення емоційної виразності та сценічної присутності, що дозволяє акторам створювати більш живі, переконливі та емоційно насичені виступи.

Звернемось до інших систем, зокрема, «Александр Технік», що є визнаним методом усвідомленого використання тіла та рухів у виконанні музики. Цей підхід може принести кларнетистам і музиці в цілому безліч користі. Ось деякі з них:

Покращення технічної майстерності. Система Александр Технік допомагає усвідомлювати неправильні механічні зв'язки та навчити кларнетистів ефективнішому використанню свого тіла. Це дозволяє досягати вищого рівня виконавської техніки на кларнеті.

Зменшення напруження та болю. Гра на кларнеті може викликати напруження та біль у різних частинах тіла, таких як руки, плечі, спина. Александр Технік допомагає зменшити це напруження, покращити поставу та рухи, що може призвести до зниження ризику травм та дискомфорту.

Покращення дихання і фразування. Адекватна техніка дихання є важливою частиною гри на кларнеті. Система Александр Технік може допомогти розуміти, як правильно використовувати дихання під час виконання, що сприяє кращому контролю над фразуванням і динамікою.

Покращення експресії та музичності. Розуміння впливу тіла на виконання музики може допомогти кларнетистам виразніше відтворювати емоції та ідеї композитора. Це дозволяє досягати більшої музичності та інтерпретаційної глибини.

Самосвідомість та концентрація. Александр Технік сприяє розвитку свідомості про власне тіло та рухи. Це може допомогти гравцям бути більш

концентрованими під час гри, покращити усвідомлення свого тіла та зосередженість на музиці.

Адаптація до різних жанрів та стилів. Александер Технік є універсальним підходом, який можна використовувати в будь-якому жанрі музики та стилі гри на кларнеті. Він допомагає кларнетистам адаптувати свою техніку до вимог різних жанрів, від класичної музики до джазу та сучасних напрямків.

Подовження сесій гри. Багато кларнетистів можуть відчувати втому та незручності під час тривалих вправ або виступів. Засвоєння принципів Александер Технік може допомогти зберігати енергію та комфорт під час тривалих занять та виступів, покращуючи витривалість та стійкість до фізичного дискомфорту.

Розвиток свідомого слуху. Правильна техніка гри може позитивно вплинути на звучання кларнету. Александер Технік сприяє покращенню аудіальної усвідомленості гравця, допомагаючи краще контролювати звукові характеристики та виразові можливості інструменту.

Зниження страху та стресу. Багато виконавців стикаються з викликами, пов'язаними зі сценічною тривогою та стресом. Александер Технік може допомогти знизити рівень напруження та стресу, що допомагає кларнетистам відчувати більшу впевненість та спокій під час виступів.

Покращення координації та моторики. Техніка Александера сприяє покращенню загальної координації та рухової моторики. Це може мати позитивний вплив на точність, швидкість та плавність рухів під час гри на кларнеті.

Збалансованіша постава та вигляд. Александер Технік допомагає поліпшити поставу, роблячи виконавця більш граціозним і збалансованим. Це може впливати на загальний вигляд та сценічну привабливість музиканта.

Отже, система Александер Технік може позитивно вплинути на різні аспекти гри на кларнеті, допомагаючи виконавцям досягати більшої технічної

вправності, принести кларнетистам покращення музичності і здоров'я та та комфорту під час занять та виступів, роблячи їхню гру більш виразною, комфортною та збалансованою.

Розглянемо більш докладно перший пункт про покращення технічної майстерності кларнетистів завдяки системі Александер Технік:

Вивчення системи дає можливість більш глибокого усвідомлення механіки рухів. Александер Технік допомагає кларнетистам розібратися в тому, які механічні рухи необхідні для ефективною гри на кларнеті. Виконавці вчаться розрізняти зайві напруження та зусилля, які можуть сповільнювати їх техніку.

Велика проблема при тривалих заняттях на інструменті – зайве накопичене напруження. Тривала та інтенсивна гра на кларнеті вимагає від виконавців використання великих та малих м'язових груп, які можуть ставати перенапруженими. Під особливою загрозою саме найменші групи м'язів, наприклад група м'язів амбушура. Система Александер Технік допомагає визначитись, як забезпечити оптимальну роботу цих м'язів, що зменшує ризик виникнення травм та дискомфорту.

Також система Александра здатна сприяти покращенню координації рухів. Адекватна координація рухів є важливою для гри на кларнеті. Александер Технік допомагає покращити сприйняття власного тіла у просторі та покращити зв'язок між мозком та рухами, що дозволяє здійснювати більш точні та координовані рухи. Система допомагає гравцям стати більш свідомішими у розумінні своїх рухів та позиції тіла під час гри. Це дозволяє легше коригувати неправильні та шкідливі пози та рухи, що може суцільно покращити техніку гри на інструменті.

Дуже важливим акцентом у техніці Александра є сприйняття власного тіла як найважливішого інструмента. Дуже часто музиканти недооцінюють значення свого тіла у виконанні. Хоча саме тіло музиканта можна вважати первинним у виконанні. З системою музиканти вчаться розуміти, як їхнє тіло взаємодіє з

кларнетом та як це впливає на техніку. Це може відкрити нові способи підходу до гри, розширити можливості звучання та артистичну виразність.

У західній педагогіці розповсюдженим є ще один метод підготовки виконавця з трохи іншою філософією. Йдеться про Метод Фельденкрайза – педагогічний підхід до вдосконалення рухової координації та свідомості через вправи, спрямовані на розвиток нових рухових патернів та зниження напруження м'язів. Цей метод базується на ідеї вивчення через власні відчуття та експерименти, де виконавці навчаються усвідомлювати свої рухи та виявляти оптимальні траєкторії та позиції. Ціль методу полягає у досягненні більшої гнучкості, ефективності та координації рухів під час виконання різних дій, включаючи музичну інтерпретацію. Якщо «Александр Технік» базується на ідеї контролю над тілом через свідомість та волю, зокрема на основі керованого розуміння, то метод Фельденкрайза підкреслює важливість відчуттів, внутрішнього відчуття та експериментів з рухами; Александр Технік має більший фокус на усвідомленні дихання як частини техніки та координації рухів, в методі Фельденкрайза дихання також важливе, але акцент робиться на спільних відчуттях рухів та дихання.

1.2.4. Порівняння системи навчання гри на кларнеті в Україні та Нідерландах

В межах пункту пропонуємо порівняння систем навчання гри на кларнеті в Україні та Нідерландах на основі досвіду опанування майстерністю в класах В. Онуфрієнка (Кривий Ріг), В.М. Алтухова (Харків)⁵ та класі кларнета Консерваторії Амстердама (викладачі – Арно Пітерс, Олівер Петі та Давід Латюада⁶). В цілому західноєвропейська система значно відрізняється в

⁵ В межах підрозділу 1.4. ми тільки використовуємо знання, отримані в класі професора Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського В. Алтухова. Більш детально його система і підхід проаналізована у підрозділі 2.5.

⁶ Всі викладачі мають великий концертний досвід у Концергебау.

підходах до навчання, стилях викладання та загальній атмосфері академічного середовища.

В Україні система навчання охоплює музичну школу, училище, виш, доволі часто є строгою і консервативною, з великим акцентом на традиційні методики навчання, теоретичну підготовку та класичні техніки гри. Також вімітимо доволі високі вимоги на всіх етапах (школа-училище-виш). На наш погляд, сама система надає можливості розвинути солідну основу музичної техніки та теорії, що є важливим підґрунтям подальшого розвитку. У порівнянні – консерваторія Амстердама вражає не тільки модерністю (оснащена сучасними технологіями), інноваційним середовищем, безліччю можливостей для дослідження сучасних підходів до музики, пропонує широкий спектр можливостей для експериментування, але й є простором перш за все вільного спілкування без зайвого ранжування. Відкрита та дружня атмосфера сприяє швидкій побудові соціальної мережі студентства, обміну думками та ідеями, а сама система дозволяє відчувати свободу перш за все у творенні музики.

Порівнюючи освітні системи України та Нідерландів, варто розуміти, що вони відображають різні культурні підходи до навчання та мистецтва. Наведемо аналіз за кількома ключовими параметрами.

1. В Україні акцент робиться на традиційній освіті, фундаментальних знаннях, технічній майстерності, класичних підходах та академізмі, тоді як у Нідерландах більше уваги приділяється практичному застосуванню знань, креативності, критичному мисленню, експериментам, індивідуальному підходу та самостійності студентів. По суті все налаштовано на те, щоб студент обрав власний шлях розвитку та самовираження.

2. Підхід до навчання розрізняється високим рівнем контролю та структури в навчальному процесі в Україні та гнучкістю, студентоцентричністю в Нідерландах (заохочення до самостійного дослідження та вибору власного шляху навчання).

3. Структура освітньої програми в Україні часто має фіксовану структуру з обов'язковими предметами, в Нідерландах є більша гнучкість у виборі курсів та спеціалізацій, щоб студенти мали можливість адаптувати своє навчання під індивідуальні інтереси.

4. Щодо відносин «викладач-студент», то в Україні вони підлягають певній ієрархії, на відміну від Нідерландів, де вони зазвичай менш ієрархічні та діалогічні.

5. Щодо оцінювання, то в Україні традиційно більший акцент робиться на формальному оцінюванні, включаючи екзамени та тести, в Нідерландах оцінювання часто засноване на проектах, груповій роботі та презентаціях, з меншим акцентом на формальних екзаменах.

Без сумніву, кожна система має свої сильні та слабкі сторони, і важливо враховувати, що індивідуальний досвід може сильно варіюватися. З слабких сторін освітньої системи України – недостатньо можливостей для міжнародної артистичної кар'єри (зокрема – доступ до міжнародних програм обміну та співпраці), є первні обмеження жанрової різноманітності (іноді відчувається недостаток можливостей для вивчення сучасних або менш традиційних музичних жанрів, музичні установи можуть не мати достатньо сучасного обладнання чи ресурсів для широкого спектру музичної практики).

Авжеж, щодо можливостей розвитку, є перевага системи Нідерландів (студенти мають широкий й різноманітний доступ до міжнародних мереж, фестивалів та майстер-класів, що відкриває двері для міжнародної кар'єри). Важливий акцент робиться на інноваційності та сучасності (зокрема, вже на рівні музичних шкіл та консерваторій спостерігається оснощеність інструментарієм та передовим технічним обладнанням, що дозволяє експериментувати з новими форматами музики, використовувати сучасні технології, розвиватись кларнетисту в межах електронної музики). До того ж, нідерландські музичні установи відомі на весь світ своїми високоякісними

програмами, зокрема в областях джазу та сучасної музики, приваблюючи студентів з різних країн.

Підсумовуючи, відмітимо, що при порівнянні освітніх систем України та Нідерландів, можна вирізнити певні переваги кожної з них, але система має свої унікальні сильні сторони, які можуть бути цінними в залежності від індивідуальних цілей та потреб студента. Важливо зазначити, що переваги однієї системи не обов'язково роблять її кращою за іншу; вони просто відображають різні підходи до освіти та навчання. Освітні системи відображають культурні цінності та історичні контексти своїх країн, що робить кожен з них унікальною та ресурсною для виховання музикантів

В кінці пункту наведемо приклад уроку з викладачем консерваторії Амстердама Арно Пітерсом. Аналіз його підходу дозволяє зробити такі висновки. Перш за все, уроку притаманна відкритість та комунікація. Можна запитати й обговорити все, що турбує й отримати кваліфіковану відповідь щодо різних сторін виконання. Автор дослідження уважно прислухався до порад, записував їх, щоб без зволікання втілювати у практику. Другий висновок – цінність часу, витраченого на уроці. Відмітимо щільність, сконцентрованість й корисність кожної хвилини уроку (що підтверджує наші спостереження щодо практичної направленості всієї освітньої системи). З технічних вправ професор рекомендував грати, наприклад, гамму фа мажор, використовуючи різноманітні технічні прийоми та кольорові асоціації, що розвиває емоційність та уяву. Обов'язковими є рекомендації для фізичної релаксації, зокрема – вправи на зменшення напруження в пальцях (рекомендація опустити їх нижче, щоб полегшити гру); також – акцент на рухливості корпусу (дозволяти своєму тілу рухатися разом з музикою, щоб створити більш природне та емоційне виконання). Ще один обов'язковий предмет уваги – контроль звуку (з акцентом на якість звучання інструменту, гучність, яка має бути сбалансована і не переходити в крик). Нарешті, важливий аспект – розуміння твору. Цікава

рекомендація: щоб краще зрозуміти власну інтерпретацію музичного твору, спробувати його проспівати (дуже дієво), або (якщо важко), записати для аналізу.

Наостанок хотілося б відмітити, що кожний урок є простором для креативності й відображенням справжньої філософії саморозвитку й все разом парцює на виховання особистості музиканта-виконавця-артиста.

1.3 Конкурси для виконавців на кларнеті (авторські рекомендації до підготовки)

Система виконавської майстерності кларнетиста, складена на сьогоднішній день, достатньо серйозно спрямовує роботу до участі у конкурсах, які призначені фіксувати певний рівень та завдавати нові параметри зросту. Нижче в межах теми дисертаційного дослідження пропонуємо аналіз конкурсної ситуації.

Перше питання: які основні види конкурсних виступів існують для професійних кларнетистів?

Перший тип – це саме «конкурс», тобто певна регламентована програмою та положеннями подія, зазвичай у форматі концертного виступу, у якій беруть участь кларнетисти певних вікових категорій (або без обмежень), з чітко визначеною сольною програмою (класичні твори, сучасну музику або обов'язкові композиції), яка ставить ціль зрозуміти комплексний рівень розвитку музиканта. Експертне журі оцінює технічні вміння, виразність, інтерпретацію та загальний художній рівень виконавця. Зазвичай фінальна думка реалізується методом обговорення між членами журі.

Другий тип – «аудіювання», в якому у 90 відсотках випадків немає вікових категорій, формат виступу передбачає не звичайний концерт, а максимально швидко та ефективно перевірку музиканта на спроможність грати максимально складний технічний матеріал. Аудіювання можуть бути частиною великих музичних організацій, оркестрів чи камерних ансамблів.

Формат прослуховувань може відрізнятися, іноді це індивідуальне виступ в перед концертною залюю, іноді це може бути частиною великого прослуховування. Зазвичай виконавці повинні підготувати велику кількість матеріалу, включаючи стандартні кларнетові концерти, етюди та можливо нові або неочікувані твори. Оцінювання може бути здійснене швидко, іноді навіть під час виступу. Оцінюються технічні навички, музична чутливість, адаптація до нового матеріалу та спроможність пристосування до різних стилів. Якщо навіть одному члену експертної комісії не сподобався кандидат, то зазвичай у нього набагато менше шансів у подібній ситуації в порівнянні з конкурсом.

Конкурси та аудіювання для кларнетистів мають багату історію, яка відображає еволюцію класичної музики, та унікальну репутацію. У минулому, конкурси часто були засобом відкриття нових талантів та просування музичної кар'єри. Вони почали з'являтися в Європі у XVIII столітті та швидко набули популярності. Такі події давали музикантам можливість демонструвати свої вміння перед широкою публікою та важливими особистостями у світі музики. З часом конкурси стали більш формалізованими, з чіткими правилами та критеріями оцінювання.

Конкурси та аудіювання є двома основними типами виступів для професійних кларнетистів, і вони можуть бути важливим етапом в їхній кар'єрі, відкриваючи нові можливості для його професійного зростання. Перемога у престижному конкурсі часто відкриває двері до міжнародної кар'єри, запрошень до виступів з відомими оркестрами, а також можливостей для запису альбомів. Для багатьох музикантів це стає вирішальним моментом, що визначає їхню подальшу долю у музичному світі. Наприклад, перемога у такому конкурсі, як Міжнародний конкурс імені Карла Нільсена в Данії, який є одним з найпрестижніших у світі для духових інструментів, може значно підвищити статус кларнетиста у музичній індустрії. Інший відомий конкурс – Міжнародний музичний конкурс у Женеві, який пропонує кларнетистам

можливість показати свій талант на міжнародній арені. Також варто згадати Міжнародний конкурс у місті Гент, за його внесок у популяризацію кларнетової музики.

Поєднує названі типи випробувань перш за все велике фізичне, морально та загалом стресове навантаження на виконавця, обидва типи виступів вимагають високого рівня підготовки, виразності та опанування технікою. Підготовка та участь у конкурсах та аудіюваннях може бути психологічно виснажливою. Музиканти часто відчують значний стрес та тиск, особливо коли змагаються з іншими висококваліфікованими виконавцями. Ефективне управління цим стресом та збереження психологічної рівноваги є ключовими факторами успіху. Музиканти можуть вдаватися до різних стратегій, таких як медитація, дихальні вправи, або психологічне консультування для підтримки свого емоційного стану під час підготовки та виступів.

Сучасний світ вносить зміни у традиційний формат музичних конкурсів та аудіювань. Інновації, такі як віртуальні конкурси та прослуховування, стають все популярнішими, особливо у світлі обмежень, пов'язаних з пандемією та війнами. Це дозволяє музикантам з усього світу брати участь без необхідності фізичного перебування на місці події. Такі технологічні нововведення можуть змінити сценарій музичних конкурсів у майбутньому, роблячи їх більш доступними та інклюзивними.

Кларнетистам, які планують участь у конкурсах чи аудіюваннях, важливо враховувати кілька ключових порад (автор дослідження розробив їх на основі власного досвіду). По-перше, ґрунтовна підготовка та ретельний вибір репертуару є критично важливими. Важливо обрати твори, які не тільки демонструють технічні вміння, але й розкривають музичну індивідуальність виконавця. По-друге, необхідно розвивати сценічну впевненість та здатність керувати нервами під час виступу. Нарешті, важливо відкрито приймати відгуки та критику, адже це сприяє розвитку та удосконаленню власних навичок. По-

третє, рекомендується використовувати конкурси та аудіювання як платформи для розвитку професійних зв'язків з іншими музикантами, експертами та членами журі. Це може включати в себе як пряму комунікацію, так і участь у спільних заходах та фестивалях.

Для розвитку професійної компетентності важливими є як систематичні вправи, спрямовані на вдосконалення техніки гри (швидкість, артикуляція та контроль динаміки), так й розвиток здатності до глибокого аналізу музичних творів й передачі їх емоційного змісту через індивідуальну інтерпретацію, що необхідно для формування художнього образу виконавця.

Критично важливим для кларнетистів, які беруть участь у конкурсах, є збереження фізичного та емоційного здоров'я, оскільки це безпосередньо впливає на їх виконавську здатність та загальний стан.

Фізичний аспект.

1. Кларнетисти повинні звертати увагу на правильну поставу та ергономіку під час гри, щоб уникнути перевантаження м'язів та травм. Для уникнення перевантаження м'язів та суглобів, кларнетистам важливо робити короткі перерви під час тривалих сесій практики. Це допомагає зменшити ризик хронічних травм, таких як тендиніт або синдром карпального тунелю.

2. Регулярні фізичні вправи, включаючи розтяжку та силові тренування, можуть підвищити загальну витривалість та зменшити ризик музикантських травм. Розвиток гнучкості та сили сприяє кращій контролю над інструментом. Чим більша сила – тим менше зусиль для виконання певних виконавських дій та таким чином більша витривалість та захист від травм.

3. Достатній відпочинок та регенерація є необхідними для відновлення сил і профілактики перевтоми. Кларнетистам важливо дотримуватися збалансованого графіка, який включає регулярні перерви від практики та виступів. Важливо відчувати той момент, коли необхідно припинити заняття та відпочивати.

4. Правильне й збалансоване харчування є важливим для підтримки рівня енергії та загального фізичного здоров'я. Раціон повинен включати достатньо білків, вуглеводів, жирів та вітамінів. Багато амбіційних кларнетистів (причому не тільки в Україні) можуть займатися весь день у консерваторії, училищі і брати енергію лише з кави та чаю, але це є дуже шкідливою звичкою для розвитку музичної кар'єри загалом.

5. Підтримка адекватної гідратації особливо важлива, оскільки вона впливає на загальне самопочуття, концентрацію уваги та витривалість під час тривалих виступів. Також, велика кількість води допомагає знімати біль в області амбушуру.

Надамо декілька вправ для кларнетистів, які зосереджені на підтримці гнучкості, сили та координації пальців, рук та зап'ясть.

1. Розтяжка для пальців та рук:

- максимально розтягнути пальці рук, піднявши їх вгору, а потім повільно зігнути їх до центру долоні;
- робити повільні кругові рухи зап'ястями в обох напрямках для покращення гнучкості.

2. Вправи на силу пальців:

- швидко складати пальці в кулак і розкладати (вправа допомагає підвищити не тільки силу, а й швидкість пальців);
- підвищити силу пальців та зап'ясть допомагає регулярне стиснення м'якого м'яча або фітнес-бола.

3. Вправи на координацію:

- торкнутись кінчиками пальців стола, імітуючи гру на піаніно (покращує не тільки координацію, але й гнучкість);
- надягнути гумові стрічки на пальці та розтягувати їх у різні боки, щоб покращити контроль над рухами пальців.

4. Вправи на розслаблення:

- робити м'який масаж пальців та рук для зменшення напруження та підвищення кровообігу;

- чергувати гарячі та холодні ванни для рук, щоб стимулювати кровообіг та знизити ризик запалення.

Регулярне виконання цих вправ допоможе кларнетистам підтримувати здоров'я своїх рук та запобігати травмам, пов'язаним з грою на інструменті.

Емоційний аспект.

Як вказувалось вище, конкурси можуть бути джерелом значного стресу для виконавців. Для уникнення та подолання стресових ситуацій, окрім медитації, йоги, дихальних вправ або технік релаксації, що зазвичай допомагає у зниженні рівня напруження та підтримці психологічної рівноваги, важливою є підтримка з боку сім'ї, друзів, менторів або професійних психологів.

Автор пропонованого дослідження зміг переконатись у результативності такої практики, як обговорення власних переживань та занепокоєнь з довіреною особою. І ще один важливий момент – самосвідомість, практика регулярної рефлексії щодо особистих емоційних станів та прийняття власних емоцій та реакцій, усвідомлення того, як вони впливають на поведінку та виконання, що є важливим для контролю над власними реакціями під час виступів. Наприклад, нервозність може впливати на контроль дихання, що критично для гри на кларнеті.

Представимо декілька методів розвитку самосвідомості, які відібрані та скомплектовані автором дослідження:

- ведення щоденника, в якому фіксуються різні емоційні переживання протягом дня, може бути корисним інструментом для розуміння емоційних патернів та їх впливу на поведінку;

- практики медитації та майндфулнес допомагають розвивати фокус на теперішньому моменті, сприяючи глибшому розумінню внутрішнього емоційного стану.

Важливим вважаємо також розвиток емоційної резиліентності як здатності адаптуватися до стресових ситуацій та відновлюватися після емоційних потрясінь, що є важливим показником стабільності виконавського рівня.

Отже, підсумуємо: конкурси та аудіювання важливі для формування виконавця з різних причин, й треба напрацювати таке відношення до них, щоб вони сприяли творчому зросту. Самосвідомість, що зумовлює розвиток особистості; усвідомлення психофізіологічних чинників, що впливають на поведінку та відчуття власного тіла; емоційна резилентність, яка не менш важлива поряд з технологічними параметрами виконання; конструктивне сприйняття викликів, що розвивають критичне мислення; також – відбір та формування власного комплексу дій, спрямованих на системну роботу над виконавським апаратом у всій повноті цього визначення – все це є шляхом досягнення високих результатів.

Висновки до Розділу 1

На шляху наукового обґрунтування кларнетизма – основної мети пропонованого дослідження – першому розділу відведені задачі історизації та теоретизації певних процесів.

Так, позначено, що розвиток кларнета, який тривав аж до ХХ століття, включав постійне вдосконалення інструменту. Однією з ключових проблем, яка довгий час існувала у звучанні кларнета, була тембральна відмінність між його регістрами. Так, різниця в звучанні між нижнім та верхнім регістрами була настільки помітною, що іноді викликала відчуття, ніби гра йде на двох різних інструментах. Нижній регістр з його темним та насиченим звучанням нагадував давній шалюмо, у той час як верхній регістр, яскравий і проникливий, асоціювався зі звуком кларіно труби. Ця унікальна різнохарактерність регістрів збереглася в сучасних кларнетах, хоча й у меншій мірі, привертаючи увагу

більшої кількості композиторів і збагачуючи можливості використання кларнета у музичному творчості. З початком епохи романтизму у світовій культурі активно йшло вдосконалення технічних можливостей кларнета. З'явився поділ на дві протилежні манери виконавства: французьку і німецьку. В симфонічних оркестрах кларнет зайняв місце одного з ключових елементів серед дерев'яних духових інструментів. Йому стали доручати виконання різноманітних соло, підкреслюючи його важливість та універсальність у музичній палітрі оркестру. Дійсно, образна сфера використання інструменту є однією з найбагатших серед духової групи. Його тембральна специфіка дозволила досягти багатопланового звучання і надалі враховувалась композиторами як благодатний ґрунт для нових опусів. У ХХ ст. значимість різнохарактерності тембрових фарб інструментів ще більше зросла, причому не тільки в оркестрі, а й в сольному, камерно-інструментальному ансамблі. Образ кларнета завдячуючи творам композиторів ХХ ст. є складени й доволі різноплановим.

Так, характерність звучання інструмента започаткував І. Стравінський, який створив унікальний художній образ кларнету в «Трьох п'єсах» для кларнета соло. У творі (який присвячений кларнетисту-аматору) поєднано всю багатогранність інструменту, продемонстровано тембральні, технічні й виражальні можливості кларнету. Нові барви, пов'язані з джазом, привніс А. Копленд (у відомому Концерті, присвяченому Б. Гудмену). Розкриття техніко-виразних можливостей кларнету здійснив Л. Беріо у Секвенції IXa, використавши серійну техніку написання й ускладнюючи метроритмічну організацію музичної тканини. У творі Л. Беріо сольна п'єса стає свого роду безперервним монологом зі зміною характерів і психологічних станів, великим значенням пауз та тиші, яка має глибоке семантичне значення. Е. Денисов використав концертні, ансамблеві і сольні жанри для кларнета, збагачуючи їх новим художнім змістом і тембровими фарбами поза радикального розширення

прийомів звуковидобування. Композитор не тільки виходить за рамки стандартних звучань, які щільно закріпилися в кларнетовому мистецтві, а й вводить мікрохроматику, тим самим наділяючи музичну тканину новими ефектами звучності. Особливе місце в передачі драматичної напруги займає індивідуальний для духових інструментів прийом *frullato*, здатний в силу специфіки свого звучання показати як ледь вловиме хвилювання, так і загострення емоційних переживань в кульмінаційних спалахах.

Важливо, що новації творів таких композиторів, як Л. Беріо, К. Штокхаузен, Е. Денисов, проаналізованих в межах розділу, створювались у тісному зв'язку з виконавцями. Так, завдячуючи такій співпраці в кларнетовому репертуарі з'явилися новаційні елементи сучасної музичної мови – мультифоніки, фрулато, мікротонові техніки, експерименти з динамікою та регістром, що сприяло переосмисленню традиційних можливостей кларнета, розширенню технічних меж та звукових можливостей. Використання нестандартних технік відкрило нові шляхи самовираження для виконавців та розвивала уявлення слухачів, для яких подібні твори інколи увиразнюють захопливий процес відкриття нового звучання та експериментування.

Також одним з яскравих представників нового кларнетового мистецтва став Іван Оленчик. Його 20 каприсів для кларнета вмістили різноманіття музичних тем за темпом і характером, була використана серійна техніка, поліритмія, велика різноманітність сучасних прийомів гри на кларнеті. Композитор написав каприси для виконавців високого рівня майстерності, які вимагають добре розвиненого музичного мислення і сприйняття від виконавця.

Підкреслимо: саме співпраця композитрів і виконавців, занотована у межах розділу підкреслила важливість постійного експерименту та розвитку, відобразила тенденції до постійної трансформації традицій як характерної риси сучасного музичного мистецтва.

Подібні роздуми призвели до необхідності дослідити питання: якими є основні виклики перед професійним кларнетистом у XXI столітті? Проведений аналіз дозволяє позначити наступне:

1) Баланс між «класичними» техніками та сучасними прийомами. Класичні техніки, такі як благородний звук, чиста артикуляція та інше, що дуже цінується у оркестровому виконанні при виконанні традиційних творів вже абсолютно не є достатнім для сучасного сольного кларнетиста. У репертуарі якого повинен бути весь арсенал та спектр сучасних технік та прийомів та навіть інакше мислення.

2) Якісний професійний інструментарій, який би давав змогу відтворювати всі інноваційні елементи завдяки новітнім технологіям (це не тільки сам інструмент, але й мундштук, тростини та ін.).

3) Вибір репертуару та вибір вектору розвитку. XXI ст. – час можливостей та конкуренції, іноді доволі агресивної. Тому сучасний виконавець має оптимізувати процес підготовки, іноді майже тотально змінити підхід до самостійних занять та планування активностей. На цьому шляху конкурси, сольні виступи, аудіювання мають стати ресурсом для власного зростання. Для сольного виконавця актуально мати дійсно велику витримку, щоб мати змогу грати на сцені близько години та постійно бути в фокусі. Оркестровий же кларнетист не повинен постійно бути в максимальному фокусі, й має показати весь свій клас за 5-20 секунд і вкласти в ці ноти всі свої знання, пристрасть та інтелект за дійсно короткий час. Він не має часу на розігрів, а соліст не має часу на відпочинок. Авжеж у житті ці підходи можуть комбінуватися та будь-який кларнетист майже ніколи не є 100% оркестровим чи 100% солюючим. Але ця відмінність з часом дійсно збільшується.

Проаналізовані системи навчання кларнетистів в Україні та Нідерландах дозволили усвідомити, що обидві системи мають свої переваги, виклики та обмеження, які важливо враховувати при виборі освітнього шляху. Крім того,

варто пам'ятати, що особистий досвід може значно відрізнятись в залежності від специфічних обставин та індивідуальних потреб студента.

У запропонованому дослідженні особливу увагу приділено психофізичному аспекту виконавства. Людська поведінка має два аспекти – фізичний та психічний, які становлять єдиний психофізичний акт і не можуть бути повністю відокремлені один від одного. Розуміння людської поведінки, її дій, вимагає зрозуміти не тільки зовнішні вияви, але й внутрішній світ думок і почуттів. Водночас, неможливо повноцінно зрозуміти думки та емоції людини без аналізу її взаємодії та стосунків з зовнішнім світом. Психофізична природа сценічної дії і його складових елементів стала, таким чином, одним з об'єктів нашої уваги. Для удосконалення розуміння всіх процесів, що впливають на виконавство ми залучили різноманітні методи, такі як система К. Станіславського (метод фізичних дій), Александер Технік, метод Фельденкрайза, система артистичний алгоритм І. Єргієва, які можуть допомогти кларнетистам у різних аспектах їхньої гри, техніки та виразності. Майже всі вони цілком спрямовані на те, щоб заздалегідь обумовлена сценічна дія, що здійснюється в обставинах п'єси (виконання), зберігала б всі властивості справжньої, живої, органічної дії, що втілюється в житті. Акторські методи допомогатимуть виконавцям краще зрозуміти та виражати емоції через музику, глибше зануритися у внутрішній світ образів, персонажів або настроїв. Зокрема «Александер Технік» може позитивно вплинути на технічну майстерність кларнетистів, допомагаючи їм краще контролювати рухи та забезпечити більш точні, ефективні та звуково насичені рухи під час гри; метод Фельденкрайза може поліпшити рухову координацію та знизити непотрібне напруження м'язів, сприяючи створенню плавних, зручних та контрольованих рухів під час гри. Інтегруючи різні методи, кларнетисти можуть досягти комплексного підходу до своєї гри, що дозволяє одночасно розвивати емоційну виразність та технічну майстерність. Спільна риса цих методів – удосконалення сприйняття тіла, рухів та їх впливу на гру,

роблячи виконання більш свідомим та контрольованим. Загалом, кожен метод має унікальні переваги для розвитку кларнетистів як музикантів та виконавців, і їхня інтеграція може сприяти розкриттю потенціалу та досягненню високої якості гри.

На основі викладених розміркувань фіналізуємо попереднє визначення щодо «кларнетизма», який в нашому розумінні, по-перше, є системою характерних ознак кларнетового мистецтва, сформованих на основі історичних та органологічних змін. По-друге, кларнетизм є системою, що покликана поліпшити і спростити роботу кларнетиста. Вона спрямована на кульмінацію життєтворчості музиканта – виконання на сцені. Враховуючи, що виконання – процес складний та багатокомпонентний, для правильного розуміння того, що необхідно робити на сцені, як по справжньому і правдиво розкрити композиторський задум, бажано застосування акторських методів. Отже, поняття «кларнетизм», яке ми прагнемо ввести до наукового обігу, включає в себе й взаємодію виконавця та інструмента: тіло виконавця трактується як продовження інструмента, тому виконавець може опиратися на «систему Станіславського» як спосіб підготовки тіла и розуму до виконання. Тож, кларнетизм виходить за межі простого опису технічних здібностей, відображаючи глибокий зв'язок між інструментом, його історією та мистецтвом гри.

Отже, кларнетизм це:

1) *явище*, що характеризує високий рівень виконавської культури у ХХ-ХХІ ст., пов'язане з особливостями виконавської поетики видатних музикантів, характеризує певний «пік» технічних можливостей інструмента;

2) *мистецтво гри на кларнеті як різновид музичного інструменталізму*, що увиразнює рівень опанування системою виконавських засобів (тембр, діапазон, мікрохроматика, мультифоніка) та особливості психофізіології, здатність до особистісного, духовного зростання на шляху до майстерності.

Гіпотеза про існування «кларнетизма» стане матрицею для наступного аналітичного розділу дослідження.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧИСТЬ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ ЯК ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ КЛАРНЕТИЗМА: АНАЛІТИЧНІ ЕСЕЇ

Кларнетовий репертуар ХХ ст. насичений камерними творами багатьох композиторів, що зумовлено стрімким розвитком мистецтва, пошуків самобутності інструментів, розвитку художніх та тембрових особливостей та інновацій у всіх сферах виконавської та композиторської творчості. Для кларнетового виконавства ХХ ст. це період, що повною мірою розкрив тембральні особливості інструменту, розширив технічні межі й образно-художній зміст. Для нього писали композитори різних стилів та напрямлень, інструмент приваблював композиторів своїми технічними та звуковими властивостями, що постійно розвивались.

Завданням даного розділу є поглиблений аналіз на основі синхроністичного підходу прикладів композиторсько-виконавської співтворчості, яка призвела до видатних результатів (обрані творчі союзи Б. Гудмена та Б. Бартока, М. Фроста–К. Ахо), а також представлено характеристики стилів М. Фроста та Й. Відманна, які поєднують у собі композиторські, редакторські, аранжувальні та інші види творчої діяльності. Аналіз виконавського стилю буде здійснено на основі авторського алгоритму, що містить такі етапи: інтелектуальний, технологічний та синергійний.

Окремим завданням розділу є нотування авторського досвіду роботи з композитором (С. Турнеєв) та апробація напрацювань щодо вивчення твору В. Бібіка – сонати «Знаки» для кларнета і фортепіано.

Ще однією важливою задачею є визначення ролі В. Алтухова у процесі становлення кларнетизма, що знайшло відбиття у такому явищі, як «харківська школа гри на кларнеті».

2.1. Б. Барток – Б. Гудмен: принципи композиторсько-виконавської взаємодії на прикладі тріо «Контрасти»

Бела Барток – угорський композитор ХХ ст., творчість якого, відрізняється унікальністю та самобутністю. Він став тим, хто зміг відобразити у творах не лише всю складність та трагічність свого часу, а й показати стрімкий розвиток мистецтва ХХ ст. Особливий вплив на стиль його творів надав інтерес в області етномузикології, що стало помітним у структурних, ритмічних, інтонаційних техніках. Композитор постійно перебував у пошуках нових та незвіданих для нього у музичній сфері, що допомагало йому формувати свій особистий стиль та створювати сучасні новації в музичній мові своїх творів. Для його стилю характерні: лаконічність та прозорість фактури, глибока виразність та нетрадиційність гармонічного мислення, що відображається на мелодичних та ритмічних побудовах.

Жанрова палітра Б. Бартока різноманітна: симфонії, симфонічні сюїти, кантати, концерти для багатьох інструментів, музика для камерних ансамблів, твори для інструментів соло. Серед його камерних творів для кларнету він написав лише тріо для кларнета, скрипки та фортепіано – «Контрасти».

Цей твір був написаний у 1938р., завдяки плідній співпраці з відомим угорським скрипалем Йозефом Сігеті, для якого Б. Бартока вже написав низку творів. А саме цей тріо стало особистим замовлення від Й. Сігеті та Б. Гудмена. Перший варіант твору складався з двох частин і враховуючи те, що композитор не звик до фіксованих часових обмежень хронографа, музика тривала одинадцять хвили і тим самим було неможливим зробити запис на пластинку, що не відповідало запиту виконавців. У січні 1939 р. відбулося перше виконання твору під назвою «Два танцю в Карнегі-холі» з Е. Петрі на фортепіано, але ані Б. Гудмен, ані Й. Сігеті, ані Б. Барток не були задоволені результатами. Тому композитором було вирішено сбалансувати 2 швидких танці повільною середньою частиною, яка отримала назву

«Ріпені»(розслаблення). Барток доповнив тріо частиною, що стала другою у циклі й дав остаточну, відому нам назву твору «Контрасти». Кінцевий варіант твору було знову виконано на сцені Карнегі-Холл 21 квітня 1942р. Й. Сігеті, Б. Гудменом та Б. Бартоком.

Створення твору було взаємодією композитора та виконавців. Початковою ідеєю створення такого складу та жанру композиції було у Б. Гудмена під час розмови з видатним скрипалем того часу Йозефом Сігеті, що запропонував створити п'єсу в угорському стилі, рапсодійного характеру, яка буде складатися з повільного вступу та швидкого основного розділу й за своїм розміром буде не досить об'ємна та з можливістю запису на 6-7 хв. Сігеті очікував невелику за розміром та досить яскраву п'єсу, але натомість отримав твір що отримав всесвітню відомість у публіки.

«Контрасти» – твір, що складається з трьох частин й тим самим в три рази перевищує початковий запит виконавців. Припускаємо, що в назву «Контрасти» вкладався зміст контрастності не тільки частин, але й манер виконання, стилістик. Композитор у творі зміг поєднати між собою мелодичні звороти різних національностей: абстрактна угорська музика та румунські танцювальні мелодії, композиційні техніки ХХст., та болгарські і грецькі метри. Він помітно намагався слідувати задуму, щодо двох рухливих тем, але кінцевий варіант твору, говорить, що повільна частина створювалася разом з попередніми двома рухливими темами. Цей твір єдиний у репертуарі композитора, в якому є духовий інструмент. Зазвичай він у своїх струнних квартетах

«Контрасти» – єдина партитура Бартока з духовим інструментом. У своїх струнних квартетах він зазвичай ставився до струнних як до однорідної групі, й намагався не змішувати інструменти з різними тембральними якостями звуку. Якщо скрипковий тембр та фортепіано створює певні питання при написанні творів та складності при узгоджуванні, то можна припустити, що додавання у такий склад кларнетового тембру додасть ряд певних ускладнень композитору.

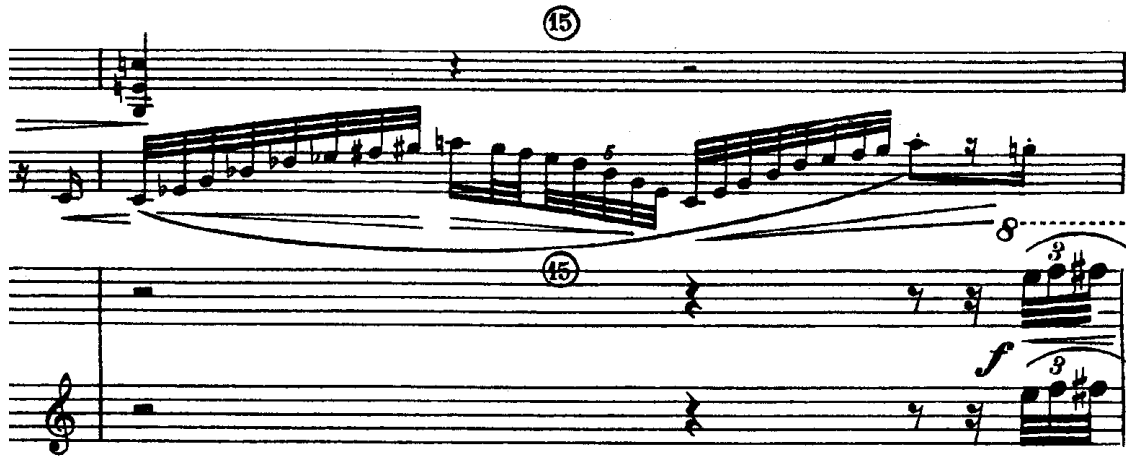
Такий підхід, який продемонстрували Моцарт і Брамс у квінтатах для кларнета і струнних, був неможливий через пронизливий тембр кларнету. Можна відмітити, що в даному творі Барток прагнув знайти нові способи протиставлення інструментів, що пояснює назву твору. «Контрасти» також відображають постійні зусилля Бартока інтегрувати власну музику ранньої творчості з народною музикою.

Якщо розглянути кожну частину окремо, то ми можемо помітити наявність окремих трактувань народних танців. Перший, «Verbunkos» – походить від мадьярського танцю XVIII століття, виконуваного солдатами у повній формі з мечами та шпорами. Танець часто використовувався для залучення новобранців, і тому його іноді називають «рекрутинговим танцем». Багато прикрашені фігури, характерні для танцю, традиційно виконувалися на примітивному конічному кларнеті під назвою тарогато, який став символом свободи в угорській боротьбі проти габсбурзького гніту. Кларнет, отже, представляє основну тему руху і зберігає більшу частину інтересу, в тому числі блискучу каденцію.

При побудові цього пасажу Барток міг використовувати елементи з тріо Гудмена, поєднуючи таким чином джазовий і народний



елемент.



Далі музика насичена популярними хроматизмами, міксолідійським і лідоміксолідійським ладом, які також застосовувалися в композиціях пана Гудмена.



Тут ми можемо побачити що Барток, в партії кларнета, звертається до одного з популярніших артикуляційних штрихів у джазі «маркато», а також використовує на слабку четверть пасаж, який часто використовується в джазменами – виспів нот навколо головних ступенів акорду.



В наступних тактах бачимо безпрецедентне в академічній музиці використання Б. Бартоком верхнього регістру кларнета. Б. Гудмен був не тільки «королем свінгу» але також і «королем» цього верхнього регістру. У його соло більше 50% матеріалу завжди покриває 3-ю октаву

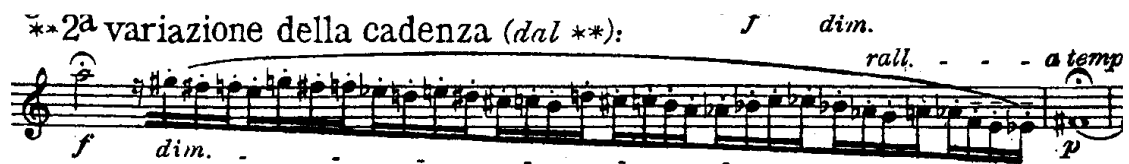
кларнета.



Каденція вийшла вільної і рапсодійною. Знову використовується прийом виспіву головних ступенів акорду, що зустрічається у джазі. Кульмінація каденції і вихід з неї цілком знаходяться у 3-ій октаві. Така складність написання зв'язана з орієнтацією на технічні можливості Б. Гудмена.



Композитор навіть виписав другу редакцію каденції, для виконавців, які не володіють технікою верхнього регістру, навідміну від Бенні Гудмена.



Piheno, назва другої частини, означає «розслаблення». Перший розділ – короткий і повільний хорал для кларнета та скрипки, акцентований на басових трелях на фортепіано; середній – більш схвильований, заключний – повторює елементи початкової частини, але з мелодичним оновленням, головним чином, для фортепіано. Музика презентує суб'єктивно-споглядальну образну сферу, типову для повільних частин. Народно-жанрова природа відходить на другий план, поступаючись місцем приглушеному звучанню з монотонним обігруванням характерних ладових інтонацій. Найбільш цікавими знахідками

композитора є переплетіння повільних коротких фраз скрипки і кларнета, які йдуть на тлі рівного ритму. Б. Гудмен у цій частини виявив глибоке володіння тембровими барвами кларнета, що для джазового музиканта та кларнетистів того часу було високим досягненням.

Sebes – швидкий танець, знову в трьох секціях. Рух вимагає двох скрипок, одна налаштована нормально, одна з струнами G і E, згладженими на півкроку, і двома кларнетами (в A, та B-бемоль). Перший розділ відкривається серією акордів на відкритих струнах неправильно налаштованої скрипки, на якій кларнет ставить головну тему. Центральна частина руху знаходиться в характерному болгарському ритмі 8 + 5 над 8, з 13 ударами в кожному такті, згрупованими 3 + 2 + 3 + 2 + 3.

Синкопи, у виконанні Б. Гудмена нагадують нам джазові ритми, використані ним у своїх творах.



Після повернення тематизму першої частини настає черга скрипки грати каденцію, і музика потім прискорюється до рухливого та віртуозного фіналу.

Всі три частини Контрастів надзвичайно вимогливі з точки зору техніки та ансамблю. Незвичні розміри і інтервали в багатьох швидких пасажах, складні ритми в окремих частинах і майже постійний ритмічний контрапункт.

Б. Гудмен, за бажанням якого створювалися «Контрасти», не міг поскаржитися, що композитор не дав йому можливості проявити себе блискучим віртуозом – Б. Барток представив техніку гри на кларнеті у всій красі: гамоподібні і арпеджірованні пасажі в різних регістрах, трелі, контрастні штрихи. Не менш складною є скрипкова партія. Наприклад, на початку третьої частини виконавець повинен перебудувати дві струни на півтону нижче, а пізніше повернути інструмент до звичайного строю. Така складність знадобилася для того, щоб скрипаль міг виконувати тритони на відкритих струнах.

2.2. М. Фрост–К. Ахо: виконавська ініціатива та композиторський задум

Матеріали стосовно творчості М.Фроста містяться в окремих інтернет-публікаціях [49; 108; 115; 158], відгуках на концерти [139], на офіційному сайті музиканта [140], анотаціях до альбомів [108]. Але ґрунтовних наукових досліджень, що об'єднували ці матеріали наразі немає, в чому вбачаємо актуальність пропонованої наукової розвідки. При вивченні творчості М. Фроста заявлена тематика охоплює коло досліджень, що присвячені творчій особистості (О. Коменда [45]; Ю. Ніколаєвська [55]). Так, О. Коменда [45], спираючись на центральне положення теорії О. Леонтєва про систему діяльностей особистості як її основу (ядро особистості), формулює ідею, що саме роди діяльності митця, зв'язки між ними, їхній розвиток й складає основу вивчення творчого спадку митця та зумовлює прояви універсалізму, який є маркером творчої діяльності митців Нового часу. Без сумніву, ми будемо торкатись й феномену індивідуального виконавського стилю, що активно

вивчається та аналізується. Зокрема теоретичні аспекти висвітлені такими мистецтвознавцями, як О. Катрич [43], Ю. Ніколаєвська [55], І. Сухленко [75], О. Варданян [26].

В межах підрозділу основою для дослідження виконавського репертуару М. Фроста та виявлення його специфіки є інтерпретаційний метод; жанрово-стильовий метод направлено на розкриття індивідуальних жанрових і стильових параметрів творів, які звучали у виконанні кларнетиста; структурно-функціональний метод застосовано для розкриття єдності усіх елементів музичної мови та форми, їх драматургічних функцій в аналізованих творах.

2.2.1 Інтерпретувальний геній М. Фроста

Мартін Фрост – шведський кларнетист, диригент і класичний артист корпорації Sony, якого називають одним з найкращих представників кларнета сучасності⁷. Він народився у 1970 році, маленькому містечку на півночі Швеції. Батьки майбутнього музиканта були лікарями, проте вони часто музикували на скрипці та альті і навіть створювали камерні оркестри у своєму регіоні. М. Фрост (Fröst, 2016) [139] згадував, що його батько грав кларнетовий репертуар на альт (так хлопчик вперше познайомився з музикою Брамса). Займатися музикою він почав у п’ятирічному віці, і його першим інструментом стала скрипка. У домі Фростів часто звучали записи класичної музики, і не тільки скрипковий чи альтовий репертуар. Грі на кларнеті юний музикант почав навчатися з восьми років, саме після того, як почув запис виконання Джеком Браймером другої частини Концерту для кларнета В. А. Моцарта. Символічно, що, роками потому, у 2005 році, саме запис цього концерту у виконанні М. Фроста визнають еталонним. У віці 15 років М. Фрост вступив до Королівського Коледжу Музики у Стокгольмі, де він навчався впродовж шести

⁷ Біографічні дані викладені на основі інформації з офіційного сайту виконавця [140] та подекуди – з його числених інтерв’ю [49; 108; 158].

років. Окрім шведських викладачів, музикант пригадує свої заняття з німецьким кларнетистом Гансом Дайнзером. Доленосно, що перший концерт, який М. Фрост дав в якості соліста, дебютувавши з оркестром Королівської Академії Музики був тим самим кларнетовим концертом В. А. Моцарта.

Підхід виконавця до темпу твору розкриває сучасні тенденції виконання «класики». Фрост вирішив змінити консервативне трактування темпу концерту, наприклад, перша частина, як правило, виконується у темпі $\text{♩}=112\text{-}116$ уд/хв, у інтерпретації М. Фроста він досягає $\text{♩}=126\text{-}132$ уд/хв. Що ж стосується другої частини, тут, навпаки, можна спостерігати уповільнення темпу. Ці зміни відразу позначаються на сприйнятті музики. Друга частина стала дійсно центром твору і має колосальний драматичний ефект, в той час як фінал набув легкості і рухливості. Перша ж частина придбала необхідне їй мислення *alla breve*, при цьому залишаючись в чотиридольному розмірі. Диригент, який працював з М. Фростом, також мислив деякі фрагменти першої частини *alla breve*, тому диригував їх «на два».

Мартін Фрост також застосовував перманентне дихання там, де цього вимагало музичне фразування. Зазвичай він грав ланцюговим диханням в місцях, де кларнет акомпанує оркестру. Прикладом може слугувати кінець експозиції першої частини. Можна зазначити, що М. Фрост став одним з перших виконавців, які застосували сучасні прийоми дихання в тих творах, в яких раніше використання перманентного дихання не було типовим.

Аналіз творів та записів, у яких Мартін Фрост проявив новаторські ідеї та взаємодій між композитором та виконавцем допоможе створити фундамент для розуміння та виявлення рис, які впливають на еволюцію музичної думки на прикладі кларнетової музики.

Виконання творів В.А. Моцарта М. Фростом є максимально полегшеним, витонченим і легким. Окремої уваги звісно заслуговують досконала техніка і легкість гри музиканта. Його бездоганна атака звуку, переходу між регістрами,

зміни тембрових фарб і цілий арсенал штрихів мотивує детально проаналізувати виконавський стиль музиканта. Він став саме тим типом нового покоління кларнетистів, що вільно застосовують сучасні способи гри та сміливо порушують класичні закони виконавства у пошуках нових музичних меж.

Кларнетист також нетипово вчинив зі своїм образом артиста безпосередньо на сцені. До цього при виконанні таких концертів довгий час було прийнято грати все практично без рухів тілом. М. Фрост зламає цей стереотип, ніби «зливаючись» тілом з інструментом, внаслідок чого слухач може спостерігати за рухами музиканта, які не тільки в певному сенсі доповнюють сприйняття музики, але й стають важливою частиною комунікації під час виконання між солістом, диригентом та музикантами оркестру. У дослідженні групи авторів *Motion Analysis of Clarinet Performers* [107] представлений метод сегментації та аналізу закономірностей рухів під час музичних виступів. Фізичні рухи відокремлювались під час виконання на кларнеті та аналізувались на основі жестів, порівнюючи різних музикантів, музичні уривки та умови експерименту. Жестові аспекти уявлень пов'язані зі структурою музики та її виразним змістом. Результати дозволяють застосувати дані принципи і в актуальній роботі, вивчаючи та аналізуючи рухи М. Фроста, для кращого розуміння його виконавського стилю

М. Фрост дуже точно і з любов'ю поставився до авторського тексту та його деталей. Так, наприкінці другої частини В. А. Моцарт виписує в партитурі останню ноту в оркестрі як чверть, а у партії кларнету – як половинну. І якщо зазвичай в цьому місці кларнетисти робили зняття разом з оркестром, то М. Фрост принципово дотримується авторського тексту.

У своїх інтерв'ю [49; 108] кларнетист розповідав про те, як з педагогом міг опрацювати одну фразу з концерту 2-3 години, іноді одну ноту цілу годину. Завдяки такій роботі він відкривав абсолютно невивчені можливості і межі

свого інструменту та музики, яку виконував. Виконавцю, умовно кажучи, вдалося уловити дух і саму сутість моцартівського стилю. М. Фрост вважає, що, аби зрозуміти цей концерт, необхідно самому вивчити партитури симфоній Моцарта, особливо останніх десяти. Таким чином розкриється розуміння форми і стилю одного з найбільш пізніх творів композитора, адже концерт для кларнета писався майже одночасно з реквіємом. Саме тому, однією з важливих складових інтерпретаційного генія Мартіна Фроста ми вважаємо нове слухання класики.

М. Фрост став першим, хто поєднав виконання на кларнеті з хореографією, розкриваючи і додаючи нові грані виконавської інтерпретації. У 1970-х роках було кілька композиторів, які намагалися об'єднати танець з грою на музичному інструменті. Булез і Штокхаузен робили аналогічні спроби, проте танцювальний елемент був досить примітивним. Спираючись на досвід першопрохідців, у 2003 році було створено твір під назвою Андерса Хіллборга «Павині казки» у тісній співпраці з Мартіном Фростом. Андерс Хіллборг, один з провідних шведських композиторів, – той рідкісний артист, чия музика знаходить відгук у багатьох різних країнах і культурах. У ранньому етапі творчості композитор відчував інтерес до електронної музики, однак спілкування з музикою Д. Лігеті швидко привело до захоплення контрапунктом і оркестровою технікою композиції.

«*Павині казки*» («Peacock tales») А. Хіллборга є продуктом союзу композитора і видатного кларнетиста. Цей твір є свого роду й театральною дією, й концертом для кларнета одночасно. У інтерв'ю М. Фрост зазначає, що А. Хіллборг в своїй творчості поєднує почуття гумору і абсурду. У цьому концерті виконавець повинен не просто грати на кларнеті, але й виконувати певні хореографічні рухи, що вимагають майстерності. «У 1970-х роках було кілька композиторів, які намагалися об'єднати танець з грою на інструменті. Булез і Штокхаузен намагалися зробити подібне, але танець був досить примітивним. Я думав, що можливо було б створити концерт, який включав би

справжню хореографію», – говорить у інтерв'ю для сайту BBC News Мартін Фрост [140]. Таким чином, у 1998 р. з'являється унікальний твір для кларнету з оркестром «Павині казки».

Ю. Ніколаєвська, аналізуючи виконання М. Фроста⁸, зазначає, що «...при виконанні доволі часто залучається світло-кольоровий або графічний перформанс, без чого інтерпретація взагалі не мислиться, як, наприклад, у виконанні феєричним молодим кларнетистом Мартіном Фростом Концерту Андерса Хіллборга (A. Hillborg) для кларнету з оркестром. У виконанні залучено не тільки театралізацію (в певний момент кларнетист надягає маску), рухи тіла, своєрідна магічна «гра» з інструментом, магічний «танок», рухи сценою (не тільки соліста, а й ще двох виконавців), але надважливим є світлове рішення (затемнення, використання конкретних відтінків світла – темно-синіх для I та III частин, червоних – для II та фіналу). Також має значення боротьба темряви та світла: в III ч. відчувається поступове домінування білого світла – як символ просвітління, коли виконавець знімає маску, як пелену з очей, але потім знов надягає її та продовжує грати в царині багряно-червоного світла. Кінцеві туттійні акорди підкреслено снопами світла, а, насамкінець, виконавець робить такий жест, немов задуває свічку, – і все, що прозвучало, стає примарою та перетворюється на спогад» [55, с.456-457].

Даний концерт також має версію для кларнету соло, що представляє собою стислу дев'ятихвилинну версію концерту й спеціальну партитуру зі світловими ефектами. Повна ж версія концерту, що триває 30 хвилин, включає великий склад симфонічного оркестру. Музика концерту починається з м'якого соло кларнету, поступово з'являється звучання струнних і раптово кларнет підривається криками і дикими *glissando*, соліст при цьому знаходиться в масці і робить певні складні хореографічні рухи. Працюючи над хореографічною складовою виконання твору, М. Фрост витрачав по 8 годин на день.

⁸ Запис з Orchestra Royal Stockholm Philharmonic, посилання: <https://www.youtube.com/watch?v=yhOo0wvambw>.

Крім Хіллборга, М. Фросту присвятили (точніше не присвятили а у співпраці з ним склали свої твори) багато композиторів: К. Пендерецький, Калеві Ахо, Рольф Мартінссон, Бент Соренсен, В. Борисова-Оллас, Карина Ренквіст і Свен Сандстрем. Це говорить про такий важливий момент у характеристиці цього виконавця, як його вплив на композиторську творчість. Заслуговує окремої уваги концерт К. Ахо, який можна назвати справжнім проривом в музиці ХХІ століття; цей концерт серйозно удосконалив техніку і принцип мислення під час гри на кларнеті⁹.

М. Фрост, тісно співпрацюючи з композитором, розповів йому про сучасні прийоми гри на кларнеті. «Кларнет, каже М. Фрост, – це дійсно гнучкий інструмент, з ним ви можете втілити багато ідей. Він дійсно не має обмежень» [158].

У концерті К. Ахо застосовує майже всі сучасні прийоми гри на кларнеті. У цьому списку є гліссандо, подвійне стаккато, перманентне дихання, окремої уваги заслуговують мультифоніки. Мультифоніки – це співзвуччя, які за певних умов можна отримати на кларнеті та інших духових інструментах. Перші нотовані мультифоніки в ХХ столітті були зафіксовані в 1961-му. У всіх творах мультифонік раніше використовувався як ефект, однак, в концерті К. Ахо мультифонік утворює повноцінну гармонійну тканину, мелодію. Ахо не звернув увагу на такі виразні можливості цього прийому саме завдяки, видатній обдарованості М. Фроста, який дійсно розширює межі музики і мистецтва виконання на кларнеті зокрема.

Окремої уваги заслуговує перший альбом М. Фроста від Sony Classical – «Roots» (в перекладі – «Коріння»). В ньому відображено весь спектр артистизму кларнетиста як музиканта і як оповідача. До «Roots» увійшли сольні п'єси для кларнету, п'єси для кларнету з оркестром, а також

⁹ Його аналіз подано у п.2.2.2.

аранжований матеріал для кларнету, оркестру і хору, в тому числі прем'єрні записи творів, замовлених Гансу Еку і Андерсу Хіллборгу.

Спектр музики в альбомі є максимально широким – від найдавнішої європейської музики до новітніх композицій. Сам виконавець пояснив, що його надихнула можливість прокреслити лінію від раннього «коріння» музики – музики, що була натхненна танцями та фольклором, музика, що була створена для священних ритуалів поклоніння та музики, що мала суто розважальну мету. Артист хотів прослідкувати, як, відштовхуючись від цього «коріння», ми можемо відкрити нові музичні двері у майбутнє. Так, ця «подорож» розпочинається з Середньовіччя та інтерпретації григоріанського хоралу та твору Хільдегарди Бінгенської. Твори Г. Телемана, Крусселя, Р. Шумана, Й. Брамса, Б. Бартока та А. П'яцолі, що входять до альбому, – всі були натхненні танцювальним та фольклорним мистецтвом. Цікаво, що всі п'єси, за задумом музиканта, виконуються *attassa*. Такий цікавий творчий хід дає можливість прослідкувати еволюцію та розвиток музичних стилів, епох та кларнетового мистецтва. М. Фрост об'єднав низку творів, що є не лише яскравими представниками кларнетового репертуару, а й допомагають прослідкувати у цьому альбомі еволюцію та стильовий розвиток музики.

Отже, на горизонті XXI ст. для відомих солістів-кларнетистів постали нові умови та погляд на інтерпретацію виконуваних ними творів. Особливо помітно це проявилось в інтерпретаціях творів епохи класицизму, де прагнення точно виконати нотний текст може перетворити виконання в занадто прісне та таке, що є полишеним кульмінаційно-драматичного розвитку. Концерт В. А. Моцарта для кларнета з оркестром *Ля мажор* був і залишається одним з найвиконуваниших творів для кларнету. Звісно, концерт має величезну кількість інтерпретацій та трактовок. В 21 столітті справжньою революцією в розумінні цього твору стала інтерпретація його М. Фростом. Виконуючи цей концерт, кларнетист впровадив ряд нововведень. По-перше, концерт був

написаний В. А. Моцартом для бассет-кларнету (інструмент з розширеним нижнім регістром, винайдений Антоном Штадлером), і М. Фрост відродив «моду» на цей інструмент при виконанні даного концерту. Цікаво, що саме завдяки популярності виконання твору М. Фроста, кількість продажів бассетів збільшилася в рази. По-друге, виконавець серйозно модернізував каденції, які самі по собі були не дуже віртуозними. Кларнетист впровадив органічно вплетений в структуру концерту новий матеріал, який витримано у відповідній музиці концерту стилістиці.

В підсумку можемо зазначити, що інтерпретаторський геній Мартіна Фроста – це не просто метафора, а реальний факт. Переосмислення шведським кларнетистом класичного концерту В. А. Моцарта вплинуло на нове покоління виконавців на кларнеті ХХІ століття; ігнорувати існування цієї інтерпретації під час його розучування видається неможливим. М. Фрост створив нові концепції розуміння і виконання класичної музики і актуалізував такий інструмент як бассет-кларнет.

Виконавець також стимулював розвиток кларнетового репертуару. Композитори часто самі пропонували йому взяти участь в написанні нових творів. Так виник цілий новий пласт музики, що стала базовою для кларнетового репертуару ХХІ століття.

Для цього музиканта немає меж, він сміливо та вдало комбінує у своїх перфомансах не лише віддалені одне від одного жанри, а й міксує різноманітні види мистецтва. М. Фрост встановив нові стандарти технічних можливостей кларнета, до того ж додавши у виконання пластичний початок, хореографію, світлодизайн тощо. Недарма видання *The Times* написало наступне: «Якщо ви не чули М. Фроста, ви не чули кларнет» [115].

2.2.2 *Концерт для кларнета з оркестром К. Ахо: композиційно-драматургічний та виконавський аналіз*

Калеві Енсіо Ахо – фінський композитор і музичний педагог. У 1971 році він закінчив академію імені Сібеліуса по класу композиції у Ейноухані Раутаваара. Після закінчення академії деякий час займався у Бориса Блахер в Берліні. З 1974 по 1988 рік Ахо викладав теорію музики в Хельсінкі. З 1988 по 1993 він вів педагогічну діяльність в академії імені Сібеліуса. Після цього Калеві Ахо зосередився на композиторській роботі. Жанровий діапазон композитора простягається від сценічної і симфонічної до сольної та камерної музики. Серед його творів 15 симфоній, 18 інструментальних концертів, 4 опери, квартети, квінтети, сонати. В даний час Калеві Ахо вважається одним з найбільших сучасних композиторів Фінляндії.

До слави його привела перша симфонія (1969) і другий струнний квартет (1970). У його творах цього часу можна побачити такі нео-класичні риси, як контрапункт (особливо фуги), і стилізоване, сучасне бачення добре відомих форм, таких як вальс. Також він писав в модерністському і постмодерністському стилі. Використання К. Ахо іронії й зіставленні контрастних настроїв, музичних стилів і жанрів спирається на стилі Густава Малера і Альфреда Шнітке, також у його роботах вбачають вплив Ейноухані Раутаваара і Дмитра Шостаковича. Головною рисою його композиторського підходу є те, що перед написанням твору він добре вивчає інструмент.

Ідея створення концерту для кларнета у композитора не була випадковою. Калеві Ахо прийняв рішення створити концерти для кожного інструменту симфонічного оркестру, в чому відчутний вплив подібної творчої задачі, яку реалізував П. Хіндеміт. Але саме цей концерт для кларнета К. Ахо склав, спираючись на талант одного з кращих кларнетистів нашого часу – Мартіна Фроста. Відмітимо, що композитор не випадково запросив співпрацювати саме

такого музиканта, як М. Фрост. Після їх зустрічі у них утворюється міцний творчий союз, підсумком якого стає концерт для кларнету з оркестром.

Концерт – масштабний драматичний твір, в якому використовується весь спектр сучасних композиторських технік. Музика концерту занурює слухача в цілу екосистему образів, співзвуч, гармоній, тембрів і фарб. Композитор застосував екзотичні види інструментів в партитурі концерту для цього жанру. Серед них, крім стандартного складу симфонічного оркестру: флейта пікколо, англійський ріжок, кларнет-пікколо, бас-кларнет, контрафагот, еуфоніум і арфа. Велика кількість різноманітних перкусій: коробочка, бас-барабан, тарілки, великий гонг, там-там, трикутник, віброфон, ксилофон.

Концерт для кларнета з оркестром Калеві Ахо складається з п'яти частин, які виконуються *attacca*.

I частина. Початок концерту (*Tempestoso*) дуже драматичний і потужний, драма починається з першого такту, без попереднього розвитку. Сольна партія розвивається спадними віртуозними пасажами, що проходять по всьому регістру кларнету, в той час як оркестр сухими важкими туттійними акордами змушує кларнет постійно задихатися від натиску. Напруга триває до першого висхідного пасажу кларнету. У ньому кларнет піднімається з низького в найвищий регістр користуючись прийомом гліссандо. Пік пасажу, найвища нота, перехоплюється скрипками, розвиваючи новий образ, який у своїй кульмінації дає слово вже оркестру тутті. Після кульмінації оркестру настає пасторальної виклад побічної партії. Фактура освітлюється, струнні використовують сурдини. Кларнет заспокоївся і спокійно викладає свою «історію». Потім вступає в діалог з флейтою, відбувається обмін думками і настроєм, й досить помітно що саме флейта задає питання, а кларнет відповідає. Музика побічної партії має образ фантастичного, далекого світу. Поступово музичний рух стає все більш спокійним і переходить плавним рухом до другого розділу - каденцію кларнету.

II частина складається з віртуозної сольної каденції, в якій домінують таємничі тремоло кларнету. Починається каденція з тремоло в нижньому регістрі. Інтервал тремоло розширюється поступово, по малим секундам. Нижній регістр кларнету створює таємничість звучання. Музика має раптові зльоти, скачки, падіння, але при цьому жоден з цих елементів не порушує цілісність образу. Кожен віртуозний пасаж і прийом не виходить із загальної концепції образу і не має у своєму контексті показати віртуозність соліста, як це може бути помічено в класичних і романтичних концертах. В цілому каденцію можна поділити на спокійний і темброво-кolorистичний розділ і палкий, шалений антагоніст попередньому образу.

III частина. Каденція веде до центру і кульмінації концерту – «*Vivace, con anima*», яка є найбільш віртуозною частиною як для оркестру, так і для соліста. Тут розмір змінюється майже кожен такт, що представляє серйозні труднощі для диригента, соліста і оркестрантів. У розмірі 15/16 теми різних груп оркестру накладаються один на одного, й відбувається щось схоже з фугою, але без певної структури. Після «фуги» з'являється досить насмішливо-іронічна мелодія кларнету, потім знову з'являється «фуга», після якої кларнет стає ще більш примхливим. Примхливість композитор передав через такий прийом як глісандо. Далі кларнет вже активно використовує свій нижній регістр в своїх мотивах. Частину вінчають якраз ті самі примхливі глісандо.

IV частина. Четверта частина концерту починається розкішними громовими гуркотом мідних. Схожі мотиви можна зустріти в симфоніях О. Скрябіна. Як і в першій частині, бурхливе *ff* мідних перетікає в побічну партію. Тільки тепер вона стає ще більш прозорою і невагомою. Тепер «віддалений світ» стає ще далі. З кожним тактом все ніжніше і тонше лунає мелодія кларнету. Музика повільно входить в стан меланхолії, ліричності.

V частина. Епілог концерту дуже повільний. Атмосфера останньої частини нереальна і таємнича, композитор повністю сконцентрувався на «віддаленому

світі». Тут застосовані і чвертьтонова техніка кларнету й неймовірно складні зламані мультифоніки. Це перший випадок, коли в концерті для кларнету з оркестром застосовані мультифоніки. Завжди вважалося що кларнет одноголосний інструмент, проте Калеві Ахо розкрив потенціал цього прийому в 5 частині концерту. Музика епілогу поступово розчиняється. Концерт зникає в тиші...

Вплив М. Фроста на текст концерта вбачається майже у всьому. По-перше, у творі композитор застосовує майже всі сучасні прийоми гри на кларнеті. Такі, як *glissando* (застосовується крізь дві, а то й три октави, в найвищих регістрах), подвійне *staccato* (застосовувалося в каденції), перманентне дихання (використовується виконавцем на наддовгих фразах), і на окрему увагу заслуговують мультифоніки. Нагадаємо, що мультифоніки – це співзвуччя, які за певних умов можна отримати на кларнеті при певній аплікатурі і натиску на тростину. Виконавець може зіграти крім основного тону обертон або кілька обертонів. Звучання при цьому виходить досить містичним і незвичайним. Перші нотації мультифоніків в ХХ столітті були вперше зафіксовані композитором І.О. Смітом в його «П'яти п'єсах» для кларнету і флейти в 1961 році. Наступним знаковим твором для кларнету, в якому б використовуються мультифоніки став концерт італійського композитора В. Буччі. У ХХІ столітті з мультифоніків починається кожна частина Фантізії для кларнету соло Й. Відманна. У всіх цих творах мультифоніка використовувалася як ефект, однак, в концерті К. Ахо мультифоніка набуває повноцінного значення гармонії та мелодії.

Окрім безлічі нових прийомів, концерт оркестровано композитором в сучасних тенденціях композиторської техніки з особливою роллю мідних інструментів. Зазвичай ця група інструментів не має провідної ролі в партитурах концертів для сольних інструментів, проте в цьому концерті мідні інструменти мають досить важливу роль, як в тютті, так й в акомпанементі.

Наступна риса – вокальність інструментального висловлення (саме М. Фрост зазначив цю класичну тенденцію та актуалізував її для сучасного композитора).

Резюмуючи матеріал підрозділу, присвяченого творчості М. Фроста, надамо аналіз його виконавського стилю.

Так, до *художніх* параметрів відносимо:

- адекватне, художнє втілення ідеї виконуваного твору;
- створення власної концепції відтворення композиторського тексту;
- неповторна манера виконання, оригінальність трактування твору.

Серед *арсеналу виконавських засобів*, що роблять стиль М. Фроста впізнаваним, виокремимо:

- звук та звучання інструменту;
- своєрідна атака звуку, амплітуда рухів інструменту, яка є максимальною, досягає фізично допустимих меж;
- потужне вдосконалення складних прийомів гри на кларнеті, такі як мультифоніки, гра з голосом, подвійне стаккато;
- віртуозність, яку вбачаємо в декількох позиціях: відчуття основних тонів мелодії (опорних), від яких вибудовується пасаж, завдяки чому сам пасаж звучить;
- відчуття фактурних пластів твору, що увиразнюється в поліфонічному та архітектонічному вимірах;
- дихання (володіння перманентним диханням, «поштовхи» дихання при атаці звуку, нагадує *sf*);
- тяжіння до контрастності у виконанні (часто різкі контрасти, як темпові, так й динамічні, контрасти рухів);
- міміка та пластика, яка органічно співпадає з настроєм, образною системою виконуваного твору (зокрема, виконання *f* в деяких кульмінаційних моментах пов'язане з рухом інструменту знизу до верху);
- схильність до театралізації;

- постійний пошук, схильність до експерименту, пошук нового, постійне устремління виходу на межі традиційних виконавських можливостей, норм, традицій, уникання штамтів;

- вплив композиторського мислення на виконання, що увиразнюється у додаванні звуків, призвуків, збагаченні фрази, нотного матеріалу новими інтонаційними ідеями, гра власних каденцій в концертах, імпровізування орнаментики.

По суті, М. Фрост зруйнував традиційне сприйняття статичного музиканта, виявив новий рівень тілесної свободи, і відповідно – свободи виконавської. Його творчості притаманний взаємовплив диригентського-композиторського-виконавського мислення, що дозволяє виявити *універсалізм* його стилю та творчості – явище доволі унікальне серед виконавців на кларнеті.

2.3 Йорг Відманн: композитор vs виконавець? (на прикладі Фантазії для кларнета соло)

Йорг Відманн (1973 р.н.) – кларнетист, композитор, диригент, педагог, популяризатор кларнету – здобув популярність майже у всіх напрямках сучасної творчості. Як виконавець він концентрується на новій музиці, хоча в його арсеналі також класично-романтичний репертуар (твори К. М. Вебера, Р. Шумана, І. Стравінського). Розвиваючись як музикант, він співпрацює з видатними виконавцями зокрема А. Шиффом та Елен Грімо. Для нього на сьогодні написано декілька творів сучасних композиторів, серед яких – Музика для кларнета та оркестру В. Ріма (1999), Cantus А. Раймана (2006), Rechant Х. Холлігера (2009), Drei Stücke для кларнета соло Петра Ружички (2012).

Композиторський доробок Й. Відманна за 2023 рік налічує близько 100 композицій різних жанрів та складів – камерні сонати, ансамблі, опери, хори, твори для голосу, симфонічного оркестру, музичного театру тощо – яка є популярною та виконуваною провідними оркестрами, камерними ансамблями

та солістами у відомих концертних залах всього світу. Серйозність його композиторської підготовки описує автор біографії Й. Відманна С. Брун (Bruhn, 2013) [93], який вказує, що виконавець почав навчатись композиції вже в Мюнхені (в учня В. Ріма), також здобув композиторську освіту в Джульєрдській школі музики, де у 1994-1996 рр. спілкувався, навчаючись з В. Геллером та Г. В. Генце, не зупинився і у 1997-1999 рр. займався композицією з Х. Геббельсом та В. Рімом (Інститут нової музики та медіа, Консерваторія Карлсруе, Німеччина), творчо спілкувався з П. Булезом, що вплинуло на його шлях в композиції на довгі роки й дало йому можливість викладати композицію у Консерваторії музики у Фрайбурзі (з 2009 р.).

Й. Відман працює як диригент з Ірландським камерним оркестром, де здійснює записи та продюсує інноваційні концертні програми із залученням власних творів та кларнетової й оркестрової класики, також реалізує себе як педагог, викладаючи клас кларнета та композиції (Музична академія м.Фрайбург, Німеччина), проводить лекції, майстер-класи для дітей та підлітків. Отже, в межах дослідження теми синхронності композиторсько-виконавської творчості для кларнета у ХХ–ХХІ ст. є необхідність комплексного вивчення музичної творчості Йорга Відманна, зокрема в аспектах його композиторської та виконавської діяльності, та поглибленого виконавського аналізу його сольних творів для кларнета (в межах підрозділу – Фантазії для кларнета соло 1993 р., яка зараз є обов'язковим твором для багатьох виконавських конкурсів) як результату взаємовпливу такої діяльності та ширше – композиторського та виконавського стилів. Основне запитання, на яке варто відповісти: *в якому співвідношенні для Й. Відманна знаходяться його виконавська та композиторська творчість? І за рахунок чого відбувається взаємозбагачення обох видів творчості?*

Щодо наукової аналітики, то стосовно творчості Й. Відманна вкажемо на монографію С. Бруна (Bruhn, 2013) [93], в якій автор торкається його камерної,

фортепіанної, вокальної, хорової, оперної музики (за словами автора – найбільш репрезентативні твори на момент 2013 р.), надає каталог та невелику біографію. Творчість для кларнета залишається майже поза увагою автора (окрім розділу, де аналізуються ансамблі за участі цього інструменту). Більш детально звертається до камерно-інструментальної музики Й. Відманна за участі кларнета Флоріан Анрі Бестхорн (Besthorn, 2013) [88], здебільшого концентруючись на питаннях експериментування зі звуком. Окремий розділ присвячено творам для кларнету у дослідженні Крісто Барріоса Рейеса (Reyes, 2017) [152], присвяченому питанням інтерпретації новаційних кларнетових творів та впливу виконавців на композиційний процес (на прикладі знакових творів П'єра Булеза, Раутаваара, Г. Лахенманна, К. Сааріаго та Фантазії Й. Відманна). Важливим в цій роботі є не тільки теоретичні аспекти аналізу, але й залучення інтерв'ю автора з композиторами та виконавцями. Ґрунтовним дослідженням саме Фантазії для кларнета соло в колі технологічних новацій ХХ ст. є дисертація Закарі Денієла Дірікса (Dieckx, 2018) [102]. В пропонованому в межах даної статті аналізі стосовно безпосередньо жанру фантазії ми будемо спиратись на новітню колективну статтю (Nikolaievska & other, 2022) [143], в якій надані критерії роботи з інваріантом фантазії композиторами обраного періоду.

Сам Й. Відманн часто згадує про свій інструмент у численних інтерв'ю (Wollenweber, 2014 [124]; New York City, 2013 [160]; Wilsom, 2018 [183]). Творчий портрет композитора, складений з інтерв'ю, які тривали протягом півроку, зафіксовано у виданні М. Фрейна та П. Крістофера (Fein, Christopher, 2015 [109]).

Нас цікавить шлях взаємовпливу композиторської та виконавської творчості, але у випадку з Й. Відманном ситуація є незвичною. По-перше, він спочатку все-таки є виконавцем. Саме як виконавець він надихнув різних композиторів на створення опусів для кларнету, які на сьогодні написані як в

традиційній стилістиці, так і в експериментальній. І треба зрозуміти, що сам композитор і виконавець дотримується такої позиції. Неодноразово він зауважує, що традиція для нього важлива, але розвиток музичної творчості зумовлює експерименти зі звуком, фактурою, штрихами, тембрами тощо.

По-друге, Фантазія для кларнета соло є все ж раннім твором, до того ж і написаним на замовлення звукозаписуючої компанії. Можна сказати, що бажання виконавця і редактора співпали і це дало змогу реалізувати мрію – спробувати почути кларнет так, як Й. Відманн відчував його зсередини. З огляду на те, що твір відноситься до раннього періоду творчості композитора, не можна досконало прослідкувати риси його стилю, однак певні риси було напрацьовано.

На наш погляд, важливим компонентом його творчості є різноманітність композиторського доробку та широта у залученні інструментів, стилів, тематики. Й. Відманна часто порівнюють, зокрема, з П. Жанжаном, але цей відомий педагог Паризької консерваторії працював переважно з жанрами саме для кларнету. Й. Відманн же є майже універсальним композитором. Для аналізу кларнетових творів важливо знати його вокальну музику, яка спирається на традиції німецької Lied (що, в свою чергу, впливає на кантиленність та мелодичний ресурс, вокальну виразність творів). Важливим напрямком діяльності є театр, зокрема опера, симфонічна музика. Взагалі йому притаманне прекрасне знання оркестру, що виявляється в його роботі диригентом та чутті органічності різних інструментальних складів (ансамблева, камерно-інструментальна музика є чи не найчисленнішою з його доробку).

Щодо творчості для кларнету, то вона налічує музику для сольного кларнету без супроводу, кларнету з фортепіано, камерних композицій для різного складу виконавців (тріо, квінтели, октети). Зокрема відомими та цікавими з точки зору композиторських та виконавських винаходів є Echo-Fragmente для кларнета та групи оркестру (2006), Елегія для кларнета з

оркестром (2006), «Нічний епізод для кларнету в ля мажорі, віолончелі та фортепіано» (паралель з Тріо Й. Брамса op.114, Л. ван Бетховена op.11); «Сльози Муз для кларнету, скрипки та фортепіано» (певна паралель з «Контрастами» Б. Бартока Sz.111); «Колись було... П'ять п'єс у казковому стилі» явно апелює до тріо В. А. Моцарта (K.498) та «Казкових розповідей» Р. Шумана (op. 132).

Як можна помітити, названі камерні твори (і це вбачаємо стабільною рисою стилю Й. Відманна) мають аналогії, асоціації з відомими композиціями. Можливо, для виконавця подібний хід став певною відправною точкою у власному творчому процесі. До того ж, він часто ставить у концертні програми поряд класичні твори та власні, створюючи єдиний семантично-інтерпретаційний простір. В одному з інтерв'ю він сказав: «Як виконавець я в контакті з шедеврами кожен день. Я люблю їх! Тому я пишу твори про своє кохання до них» (Wilson, 2018) [163].

На наш погляд, можемо говорити про *інтертекстуальність* творів композитора. З іншого боку, традиційність та асоціативність – не єдині складові його композицій. Не може не приваблювати експерименталізм та *пошуковість* виконавця, яка виявляється майже у кожному творі. Так, З. Дірікс (Diegickx, 2018) [102] вказує, що його композиції для кларнету розвиваються разом із його дослідженням та імпровізацією на власному інструменті і з плином часу його письмо для кларнету поступово включає все більше ефектів. Серед яскравих кларнетових «трюків» – фрулато («flutter tongue»), мутифоніки («underblown», «overblown», «fingered multiphonics», «quarter»), мікротони, («microtones»), ефекти «повітря» («air effects»), перкусії («key clicks» – клацання клавiш). Автор небезпідставно вважає, що деякі з прийомів залучають частіше (швидкі пасажі на *ppp*, шум клавiш на *fff*, мікротонова техніка, яка починається на відкритому G4 і швидко спускається без використання лівого великого пальця тощо) та складають важливий компонент його композиторського стилю. Додамо, що

стабільним компонентом є також прийом широких стрибків у великому діапазоні, що зумовлює інколи екстремальну віртуозність його творів для кларнету.

Для подальшої роботи запропонуємо *робочий алгоритм виконавського аналізу* щодо Фантазії Й. Відманна в нашому розумінні складається з таких етапів:

1. Інтелектуальний (вивчення художнього композиторсько-виконавського ресурсу твору Й. Відманна та вибудова уявної жанрово-стильової концепції);
2. Технологічний (на основі аналізу виконавського стилю Й. Відманна віднайдення найбільш доцільних елементів з арсеналу виконавця, які задіяні в реалізації задуму композитора);
3. Синергійний (співвідношення власних знахідок з існуючим графічним та аудіальним матеріалом твору та задумом автора, оприлюдненим в інтерв'ю та анотаціях).

Звернемось до Фантазії для кларнета соло з урахування запропонованого алгоритму виконавського аналізу.

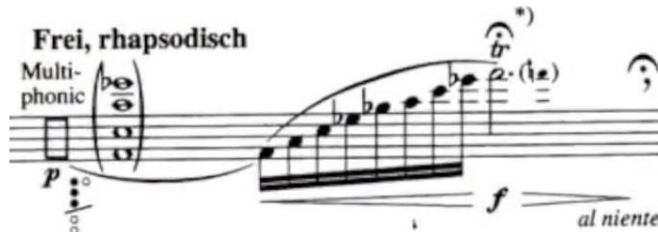
Інтелектуальний етап виконавського аналізу. Отже, це ранній твір й одна з перших композицій Й. Відманна, на що він вказує у передмові до видання (2005, видавництво Schott-music): «"Фантазія" для соло-кларнету – це мій перший справжній твір для мого власного інструменту» (Widmann, 2005) [121]. Можна сказати, що це «абсолютний» твір, в якому композитор-виконавець не відчував жодних обмежень, тому він насичений різноманітними типами віртуозності, сповнений юнацькою енергетикою, динамічними та звуковисотними контрастами, танцювальністю та імпровізаційністю. З жанрової точки зору, за словами колективу авторів, у ХХ сторіччі «фантазійне постає як правило у обличчі креативного або грайливого. Грайливе – те, що має полегшати людині зносити трагізм серйозності пересічного буденного життя; воно реалізує себе у мистецтві кіно, індустрії розваг, віртуальній симуляції,

тощо. Під креативним розуміють здатність нетривіального підходу до вирішення функціональних проблем сучасного світу» [143, с. 195]. З точки зору композитора фантазія у ХХ ст. перш за все – твір вільної будови. Для виконавця, в більшості випадків – відчуття вільності висловлювання. Для Й. Відманна «фантазія» означала перш за все *гру з інструментом* задля демонстрації його можливостей. На це спеціально вказує К. Б. Рейес (Reyes, 2017), базуючись на інтерв'ю з композитором: «відправною точкою для *Fantasie* є саме технічні характеристики кларнета, а не музичні переконання того часу» [152, с. 100], а також – «зі смаком Відмана до імпровізації» [152, с.32].

3. Дірікс (Dierickx, 2018) [102] зазначає, що перш ніж розпочати роботу до будь-якого твору Йорга Відманна для кларнета, виконавець має розуміти декілька важливих особливостей різниці між ним та системою кларнетів на яких грає автор твору. Кларнетисти, які використовують кларнет французької системи, повинні адаптувати до свого інструменту його вказівки з німецької системи Олера, на якій грає Й. Відманн. На платформі YouTube є декілька відео, на яких сам композитор виконує свою Фантазію. Прослуховування цих записів дає змогу зрозуміти задум композитора. В інтерв'ю Маркусу Фейну Й. Відманн поділився, що «"Фантазія" – це, загалом, написана імпровізація» (Fein, 2015) [109]. Композитор також розповів, що його надихнули «Три п'єси для кларнета соло» Ігоря Стравінського (1919) і «Dialogue de l'ombre double» П'єра Булеза (1985) для кларнета та магнітофонної стрічки. Екстремальна віртуозність, крайність, надмірна імпульсивність, притаманні творам Булеза для кларнета, також можна почути в творах Й. Відмана. Також цікавою аналогією, що звучить у висловленнях композитора, є образ Арлекіна з італійської *commedia dell'arte*.

Щодо інтонаційно-гармонічних рис Фантазії, то в ній органічно поєднані тональні та поза тональні елементи. Твір починається з мультифоніка (Див. *Малюнок 1*), який, за спостереженням К. Б. Рейес (Reyes, 2017) «фактично нагадує традиційну гармонію (це домінантний септакорд) <...> та завершує твір

також тональна гармонія (сі-бемоль мажор). Не дивно, що в той час, коли написав цей твір, Відманн був захоплений як музикою Стравінського, так і для Вебера, якого він так багато інтерпретував як кларнетист, тому *Fantasie* — тональний, але сучасний твір» К. Б. Рейес [152, с. 101].



Малюнок 1. Початковий мультифонік Фантазії Й. Відманна

До речі, на той час багато творів того часу починались подібним чином. Стрімкий та негайний перехід від мультифоніка до звичайних нот та гармонії лежить в основі всього твору.

На наш погляд, тональне мислення композитора є тут вирішальним. Йорг Відманн хотів відповісти на питання: як можна представити гармонію в творі для одноголосного інструменту, такого як кларнет. Обговорюючи ідею твору з М. Фейном (Fein, 2015) [109], митець визначає гармонію як центральну тему «Фантазії» та мислить її двояко. Тобто, перший мультифонік не є досконалим акордом, але він має певну тональність та ідею, яка пронизує всю композицію. Також, Й. Відманн спробував застосувати гармонію, скритою зсередини самої мелодії, використовуючи швидкий темп у розділі «Schnell, brillant». Він стверджував, що ноти, які виконуються у швидкому темпі, можуть зливатися разом, щоб сформувати ефект вертикальної гармонії на одноголосному інструменті. Й. Відманн запевнював: якщо грати досить швидко, що ці ноти утворюють свого роду звуковий стовп, який містить гармонічну інформацію (Fein, 2015) [109] та зазначив, що подібну техніку використовував джазовий саксофоніст Джон Колтрейн (який грав швидкі арпеджіо та гамми, щоб створити відчуття гармонії).

Початковий мультифонік Фантазії з'являється кілька разів протягом усього твору на різних динамічних рівнях, що дає розвиток цьому умовному «персонажу» (якщо згадати алюзію на Арлекіна). У своїх рекомендаціях до виконання Й. Відманн зазначає: «Зміни персонажів, особливо між короткими фразами, мають бути дуже різкими та чіткими протягом усєї п'єси» (Widmann, 2005) [121]. Щоб досягти такої різкої зміни персонажів, виконавці повинні виходити на екстремальні рівні у крайностях динаміки, темпу і артикуляції, особливо між змінами «персонажів».

Композиція Фантазії складається з п'яти розділів, різних за інтонаційним наповненням та мотивною роботою, і які звучать без перерви (контрастно-складена форма). Перший розділ – якраз вступний, вільного расподичного характеру. Після початкових тактів контрастом звучить епізод, позначений як «Tempo, grazioso, simple, quasi Ländler», – контрастний, в якому панує танцювальність (від народного танцю лендлера), що увиразнена у розмірі $3/4$ та регулярній ритміці. Далі епізод «Misterioso» містить ефект, який Й. Відманн часто використовуватиме у наступних творах для кларнета (зокрема «Три танці тіней»/ Three Shadow Dances для кларнета соло). Тут виконавцю пропонується грати в найнижчому регістрі кларнета в нюансі *ppp*, водночас – дуже голосно створювати шум від клапанів інструмента. Слухач має чітко чути хроматичну послідовність між крайніми нотами, разом із ритмічним клацанням клавіш, а виконавець – грати якомога тихіше, поєднуючи висоту звуку фермати зі швидкими хроматичними гамами. Цей уривок має повільно прискорюватися, причому перші дві фермати є найдовшими, а кожна наступна фермата поступово зменшується в довжині. Остаточний хроматичний рух від «E³» до «G⁵» має бути найшвидшим, без фермати на «G⁵».

II розділ, позначений «Schnell, brilliant» (див. Малюнок 2) з арпеджіо шістнадцятими (рух квінтами) починає найбільш активну та несамовиту частину фантазії зі швидкою артикуляцією та великими стрибками через

регістри.



Малюнок 2. Початок II р.

Граючи пасаж шістнадцятими до «Schnell, brillant» потрібно поступово прискорюватися до дуже швидкого темпу. Хроматична гама наприкінці пасажу має досягти кресендо і активно увірватися в наступний такт, а потім так же раптово нівелювати динаміку до *sub.p.* Як вказує Й. Відманн, кларнетист має обрати такий темп, щоб в репризі він міг бути ще швидшим і шаленішим. В цьому розділі треба уважно стежити за динамічними та артикуляційними позначками. Виділення акцентів і *tenuto* сприяє звучанню музики, а надзвичайна динаміка робить цей розділ особливо захоплюючим.

III розділ – «Presto possibile subito» – виписаний в найшвидшому темпі. З. Дірікс вказує, що «виконавець може експериментувати з технікою подвійного язика для гри шістнадцятих. Використання подвійної артикуляції дозволяє виконавцеві значно збільшити швидкість, надаючи музиці шаленої якості» [102, с. 118].

IV розділ – Tempo come prima, ma poco più mosso – реприза I розділу, хоча з переставленими епізодами (зокрема починається з «квазілендлера»). Реприза не точна, і повертаючи перший мультифонік, композитор додає зокрема трель. Варіативність матеріалу підкоряється загалом ідеї жанру фантазії.

В кінці Фантазії (розділ «Fast, brilliant») композитор вимагає максимально швидкого темпу та посилення звучності: «generally intensify and crescendo up to the penultimate line».

Технологічний етап виконавського аналізу. Кларнетист, починаючи виконувати даний, твір повинен чітко розуміти драматично-динамічний план композиції. Візьмемо до уваги перший мультифонік. Взагалі кожен з мультифоніків, по суті, розділяє основні епізоди Фантазії, та з кожним наступним мультифоніком збільшується рівень динаміки. Так, найперший мультифонік треба намагатися грати на *ppp*, хоча в нотах і написано *p*. Це потрібно для того, щоб зробити драматично-динамічний розвиток самих мультифоніків всередині твору та показати розвиток даного «персонажа». Виконавець має створити вигляд, що за мультифоніком нічого раптового не станеться, а потім стрімко та потужно вийти в «фа» третьої октави. Цікаво що гармонія мультифоніка – малий мажорний розкладений через октави септакорд від ноти «фа», а в розв'язанні акорду – малий мінорний від тієї ж ноти. Таким чином посилюється ефект раптовості. Взагалі, у роботі над твором рекомендується приділити достатньо уваги саме першому такту, бо він є головним і якщо знайти відчуття цього елемента – усі темброво-звукові нюанси твору будуть підкорені.

3. Дірікс (Dierickx, 2018) [102] вказує ще на важливі параметри виконання. Зокрема, це ліги (виписані пунктиром), які використовуються у розділах з позначками «quasi Ländler», «alpine», «exaggeratedly jazzy». Далі – треба звертати уваги на ритміку. Зокрема автор зазначає: «Відман ретельно нотує довжину нот і використовує специфічне позначення, щоб передати ритмічність групування. Виконавцю залишається визначати ці групи так, як він або вона вважає за потрібне» [102, с. 105]. І ще одне важливе спостереження – стосовно відчуття «тиші». «Відман ретельно відмічає тишу у Фантазії, – вказує автор. – У нього працює три різні позначення мовчання: знак дихання, знак дихання з ферматою та темпорально-нотована пауза (temporally notated rests). Виконавець повинен чітко розрізняти ці позначки та виконувати їх як зазначено» [102, с. 105].

Стосовно інших виконавських засобів, то композитор-виконавець наголошує на контрастності (які мають бути навіть різкими), динаміці (яка також має бути контрастною), вільності темпу та артикуляції. До речі, К. Б. Рейес вважає, що «ступінь впливу виконавця на композитора є в цьому творі максимальним» [152, с.32].

Синергійний етап виконавського аналізу (з пропонованого алгоритму) дозволить підсумувати спостереження над твором Й. Відманна та відбиттям в ньому рис композиторського та виконавського стилів.

Фантазія для кларнета соло, обрана для аналізу, є першим твором композиторського доробку, але вона презентує напрацювання певних тих рис, що стабільно характеризують композиторсько-виконавський стиль Й. Відманна. Те, що ми поставили як ініцію пропованою теми «композитор versus виконавець» спрацьовує по відношенню до творчості митця в жодному випадку у сенсі не «проти», а «разом». Й, дійсно, всі дослідники (Reyes, Dieckx, Bruhn, Fein) акцентують органічність поєднання у творчості Й. Відманна композиторства та виконавства й вагомий вплив саме виконавського часопросторового відчуття на створення всієї композиції. Вбачаємо *паритетність обох видів творчості, що зумовлює їхнє взаємозбагачення.*

Захоплення творчістю К.М. Вебера, Й. Брамса, Р. Шумана, К. Штокгаузена, І. Стравінського, плюс знання репертуару для кларнету названих авторів вплинуло на *композиторський* підхід Й. Відманна. Його стиль, з одного боку, поєднує безумовну традиційність у підході до запису тексту, гармонії, форми, з іншого – втілює притаманну виконавцеві схильність до новацій, експерименту. З одного боку, орієнтуючись на Фантазію, вбачаємо в композиторських текстах прояв інтертекстуальності (постійні алюзії на відомі твори або інструментальні склади), з іншого – прояв імпровізаційної природи виконавського мислення (зокрема це має прояв у метро ритмічній організації Фантазії).

Виконавство вплинуло на композиторський почерк Й. Відманна в аспекті *концертності* творів. Його плідна гастрольна та концертна діяльність, чітке розуміння паритету між художніми сенсами та віртуозністю, що захоплює та підкоряє слухачів стало певним орієнтиром, зумовило вибір засобів виразності, тематики, темпів, театральність, ефектність опусів, при чому не тільки для кларнета.

Рисами *виконавського* стилю Й. Відманна в загальному сенсі (орієнтуючись на його інтерв'ю, авторське виконання Фантазії та інших творів для кларнету) є:

- феєрична віртуозність, підкорена чіткій системі аплікатури;
- ретельний підхід до зручності виконання;
- оперування різними тембрами, притаманними різним регістрам інструменту, увага до динаміки та темпів;
- усвідомлення гармонії як фундаменту організації твору;
- робота зі звуком, відчуття його пластики, живого дихання, обертонових барв;
- інтелектуалізм виконання, що має прояв в чіткій уяві про структуру твору, акцентування цезур, інших розділових знаків виконавського формотворення.

Наостанок зазначимо, що кларнет Й. Відманна не замкнений в просторі вже «відомого», а завжди шукає нові виходи до пошуку нового. Саме робота Й. Відманна зі звуком, артикуляцією, мультифоніками (частково реалізованих у Фантазії), технологічні новації та пошук нових звукових ефектів спровокували наступників до експериментальних творів для кларнету, що складає перспективу подальших розвідок.

2.4. Твори для кларнета В. Бібіка та С. Турнєєва: нотатки виконавця

Музика Валентина Бібіка (1940–2003) має важливе значення для України та світу через спроможність відобразити дух часу і почуття які виникали у

композитора під час періоду його життя. Валентин Бібик жив і творив у дійсно важливий та складний історичний період. Композитор володів здатністю виразно відтворювати у своїх музичних творах глибокий філософський роздум. Його музика добре віддзеркалює атмосферу та емоційний стан людей, які жили в часи соціальних і політичних змін в Україні та світі, складність та неспокій того періоду.

Музика Валентина Бібіка отримала визнання не лише в Україні, але і в усьому світі. Його композиції виконувалися на концертах та фестивалях класичної музики, і вони сприяли відомостям про українську музичну культуру за кордоном, особливо в Сполучених Штатах Америки.

У час найбільшої творчої активності Бібіка (1960-2000р) українське мистецтво переживало суттєве оновлення і зміну естетичних засад. Цей період був важливим для розвитку української музики, і композитори, як Валентин Бібик, внесли значний внесок у цей процес. Музика Валентина Бібіка та інших композиторів того часу стала більш відкритою до різних культурних та історичних контекстів. Їхні композиції віддзеркалювали багатозначність та глибину підтексту, що робило музику більш універсальною та значущою. Відчувалось й зближення з західними течіями, що дозволило радикально оновили музичну мову. Композитори 1960-1980-х рр. впроваджували нові техніки та стильові прийоми, що допомагали їм виразно висловлювати свої музичні ідеї. Ці зміни в стилі, техніці та естетиці музики того періоду в Україні мали глобальний характер. Вони вплинули на розвиток української музики та створили можливість для українських композиторів виходити на світову сцену.

Валентин Бібик, як зазначено, був одним із митців світового значення, який сприяв розвитку новаторських напрямків української музики. Він і інші композитори свого покоління допомогли створити важливу культурну та музичну спадщину, яка продовжує жити і вдосконалюватися в сучасному

музичному світі. Це яскраво помітно у Сонаті для кларнета і фортепіано «Знаки» (Signs), op. 128.

Твір написаний Валентином Бібіком у 1999 році, є однією з важливих творчих надбань композитора у жанрі камерної музики. Твір відзначається складною технікою, виразними образами і ретельно проробленими динамічними та гармонічними структурами, емоційністю та багатим семантичним контекстом. Це надзвичайно цінний внесок в кларнетовий репертуар і соната продовжує привертати увагу виконавців і слухачів з усього світу.

Соната виконувалася багато разів: її прем'єра відбулася у Тель-Авіві, у виконанні Avigail Arnheim (Cl) та Alexander Volkov (piano). Потім, її виконували: Ron Chen-Zion у Брюсселі; David Gresham, David Krakauer, Daniel Goldman у Нью-Йорку; Олександр Беденко у Канаді, Олексій Бойко – у Києві (партія фортепіано – Олег Безбородько, 2009).

Розглянемо цей твір більш детально.

Склад та структура. Сонату «Знаки», при всій її цілісності, можна розділити на декілька умовних «частин» (розділів), які не є типовими для класичного сонатного циклу.

Перший розділ, «Sostenuto, con moto. Sereno» може бути описаний як медитативно спокійний (що типово для композиторського стилю В. Бібіка). Тут композитор використовує багато контрапунктних прийомів, розвиваючи тему через діалог кларнета та фортепіано. Музика в цій частині викликає у слухачів почуття спокою та рівноваги. Але згодом емоційний фон наростає та збуджується, у кларетовій партії з'являються ноти високого регістру та збільшення динаміки. Після кульмінації у цц.9-10 атмосфера повертається до первісного спокою і починається наступний епізод.

Другий розділ – Andante, четверть = 63-65 уд/хв, відзначається ліричністю та виразністю. Інтимний характер цієї частини підкреслюється м'якими фразами

кларнета та чутливою грою фортепіано. Тут можна почути витончену мелодійність, що виражає почуття душевної глибини та внутрішнього розмірковування, але за 2 такти перед ц.14 динамічний рівень матеріалу знову виходить на максимум, що можна метафорично сприймати як людину у стресі, коли до неї повертаються її «жахи». Партія кларнета тут вимагає дуже віртуозного володіння регістром «альтіссімо» та гнучкого амбюшуру для витримання рівноваги в усіх діапазонних стрибках. Музика цієї частини також заспокоюється до майже повної тиші в нюансі «піаніссімо». Кларнетист та піаніст грають майже на мінімальній гучності та можливості своїх інструментів.

Наступний розділ, *Moderato*, має трохи конструктивніший сенс. Цікаво, що партія кларнета в ц.26 має приписку «*Ad libitum*», тож кларнетист має інтуїтивно відчувати потрібний момент для вступу.

«*Limpido*» (прозоро) – ц.31 твору, має кристально чисту та прозору гармонію та чутливий діалог між кларнетом і фортепіано. Цей ефект простягається до самого кінця сонати, «*Pastorale*», де гармонія, як далекі чисті вогні розчиняються у просторі.

Варто звернути увагу, що композитор дуже влучно відшукав гармонію та акорди, які співпадають з особливими непарними обертонами тембру кларнета.

Валентин Бібік, як відомо з інших його творів, демонструє в «Знаках» високий рівень майстерності та інструментального мислення. Він експериментує зі звуками кларнета і фортепіано, створюючи багатогранну та барвисту музичну тканину.

Деякі інші аспекти цього важливого музичного твору.

Гармонія. У сонаті «Знаки» можна відзначити оригінальну гармонічну мову. Композитор використовує багатий гармонічний матеріал, включаючи модуляційні та хроматичні пасажі, що додають глибини та виразності музиці. Окремо визначимо як композитор використовує та відчуває тембр кларнета у комбінації з гармонією партії фортепіано. Дійсно складно описати даний

феномен, але при дійсно уважному до тембральної комбінації та концентрації на цьому аспекті виконання – між інструментами з'являються певні особливі «вібрації», тобто зникає відчуття що це грає «фортепіано і кларнет». Це переноситься в інший вимір філософії виконання. Тож від музикантів потрібен найвищий рівень творчих пошуків цього особливого звучання. Для кларнетиста це дуже, дійсно «нано-робота» м'язів амбюшура, горла, щелепи та язика, для пошуку оптимального фокусу повітря та тиску тростини для реалізації тих «коливань та вібрацій», що ми описали вище.

Ритміка в сонаті різноманітна, з моментами динамічного руху та паузами, які невід'ємні від емоційно-драматичної лінії. Синхронізація виконавців між собою грає тут дуже важливу роль, тож ми рекомендуємо виконувати та працювати над сонатою тільки по партитурі, вивчаючи увесь рельєф фортепіанної партії. Також потрібно відчувати так званий «біт», бо у сонаті багато асинхронних ритмічних структур, квінтелей, нонолей, та інш.

Динаміка в «Знаках» доволі виразна та пов'язана з емоційністю висловлення. В. Бібік використовує динамічні контрасти для підкреслення різних настроїв і емоцій від ніжних та приголомшливих моментів до енергійних та драматичних. Динаміку тут також можна виконувати не як підвищення гучності, а як зміну тембру.

Автор дослідження, як виконавець сонати, сприймає її як насичену музичну *розмову* між кларнетом і фортепіано. Теми і мотиви взаємодіють, виконуючи роль «знаків», які розкривають емоційні та духовні стани. На наш погляд, Валентин Бібік мав глибокий розуміння кларнету як інструменту і його виразних можливостей. Він створив музику, яка відзначається динамічним рухом, виразними контрастами і багатогранністю, що дозволяє кларнетисту виявити майстерність звукового, поліфонічного, тембрального, ритмічного, фактурного мислення. В цілому це багатющий матеріал для особистісного зростання музиканта.

Яскравим прикладом розвитку українського кларнетового репертуару є творчість *С. Турнеєва*. Ідея написання музики для кларнета народилась у творчому союзі з бельгійським кларнетистом Хедвігом Швімбергом, педагогом, диригентом, экс-професором Королівської консерваторії в Брюсселі. Саме для нього С. Турнеєвим були створені кілька творів – «П'ять рефлексій» для кларнета соло (2007), Концерт для кларнета та струнного оркестра у стилі бароко (2008), а також П'ять фламандських танців для кларнета та струнного оркестру (2020).

Історія співпраці почалась з того, що у 2007 році й тоді С.Турнеєв разом з Х. Швімбергом запланували концерт для струнного оркестру, який об'єднав студентів тодешнього Луганського державного інституту культури і мистецтв (ЛДІКМ) і Брюссельської королівської консерваторії. Концерт був написаний за місяць, присвячений Хедвігу Швімбергу, а в листопаді 2008 року відбулася його світова прем'єра в залі Королівської Брюссельської консерваторії (соліст – Хедвіг Швімберг, диригент – Валерій Леонов).

Автор пропонованого дослідження також є концертуючим кларнетистом і мав творчий контакт з композитором С. Турнеєвим. Було виконано цілий ряд творів для кларнета, серед яких: «П'ять рефлексій» для кларнета соло; «Елегія» для хору кларнетів (2007); Концерт для кларнета та струнного оркестра у стилі бароко; П'ять фламандських танців для кларнета та струнного оркестру.

Нижче надамо виконавський аналіз цих творів.

«*П'ять рефлексій*» для кларнета соло були представлені 2017 року на сцені ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Напередодні концерту ситуація виникла надзвичайна, коли через раптову недугу іншого кларнетиста, запланований концерт наступного дня залишився без соліста, і було вирішено, що автор дослідження візьме на себе виконання цього складного твору в дуже обмежені терміни.

Аналіз нотного тексту виявив, що музика С. Турнеєва характеризується постійними змінами розміру, ритму та відсутністю єдиної тональності. На щастя, у репертуарі, завдяки школі та ініціативі В. Алтухова на той момент вже були пьеси І. Стравінського, які також відзначалися поліритмією та зміною розміру практично в кожному такті. В день концерту підготовці було присвячено шість годин інтенсивної роботи над твором, включаючи втілення агогічних моментів та змін в темпі. Окремою увагою були враховані цезури та паузи, оскільки вони є ключовими компонентами в виконанні даного твору. В результаті виконання С. Турнеєв висловив велике задоволення від інтерпретації та відзначив, що його музичні ідеї прозвучали з нового та несподіваного ракурсу. Ця ситуація також поклала початок творчій дружбі між автором роботи та композитором.

Більш детально проаналізуємо структуру твору.

П'ять частин «Рефлексій» мають такі назви: Stimmung (настрій або атмосфера); Walzer (вальс); Lied (пісня); Bewegung (рух); Variationen (варіації).

Перша п'єса – «STIMMUNG» має розміри 3/4 та 4/4, та дійсно ці пасажі створюють атмосферу роздуму, що увиразнюється у висхідному речитативному русі. При виконанні п'єси кларнетисту важливо відчувати «басові» звуки, з яких зростає уся мелодічна лінія фраз. Важливо одразу уявляти пульсацію шістнадцятих нот. Також помилкою стане виконання цієї частини метронометрично рівно, тут треба відчути інерцію та напруження мелодичної лінії пасажів та проспівати це в своїй уяві.

S. Turneev

Con moto

The musical score shows two staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mp* and features a series of notes with slurs and accents, including a *mf* marking. The second staff starts with a dynamic marking of *f* and continues with similar notation, including a *mf* marking and a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The piece concludes with a *p* marking.

Друга п'єса «WALZER» Вальс –в деякому сенсі модерновий погляд на вальс, але безумовно елемент танцювальності залишається протягом всієї п'єси. Є дуже складний технічний момент у регістрі альтіссімо та стрибками по всьому діапазону кларнета – це вимагає від виконавця високого рівня віртуозності та майстерності у володінні інструментом.



Третя п'єса – «LIED» – на перший погляд може здатися звичайною піснею, але вона приховує у собі елементи сучасної музичної техніки та специфічні нюанси, які роблять її особливою та захопливою. Ми можемо помітити тут елементи алеаторіки та приховане багатоголосся. Що, на наш погляд вважається еволюційним розвитком кларнетового репертуару, наближаючись до скрипкових шедеврів(Паганіні, Ізаї і т.п.).

Четверта п'єса – «BEWEGUNG» («Рух») – найвіртуозніша п'єса з циклу, в якій кларнетист повинен використати весь свій технічний потенціал. Ця частина композиції характеризується швидкими темпами, рухливою мелодією та ритмічними варіаціями, які створюють враження потоку. Закінчується частина Пастораллю з більш спокійним настроєм. Вивчення та робота над п'єсою може бути гарною справою для розвитку віртуозності та рухливості пальців. Також не менш важливим стане розвиток слуху та пошук гармонічно-мелодичних вершин у фразах, та побудова цих фраз між собою. Кларнетист тут повинен доречно розподіляти дихання між фразами, щоб не зламати рух та структуру мелодії.



П'ята п'єса – «VARIATIONEN» – в темі містить маршеподібну структуру, яку композитор майстерно розвиває далі, додаючи нові ритми, мелодичні фігури й характерну ритміку.



Жанр варіацій є дуже доречним, бо дозволяє виконавцеві бути захопливими і динамічними, розгорнути тему у різних напрямках і експериментувати з різними ритмічними та мелодичними ідеями.

Виконання цих п'єс може стати гарним викликом для кларнетистів, які прагнуть розвинути свою уяву та виразно-драматичне мислення. У даному творі композитор залишив багато простору для інтерпретаційної роботи.

Концерт для кларнета та струнного оркестру у стилі бароко автор дослідження виконав з камерним оркестром ХНУМ імені І.П. Котляревського під орудою Л. Холоденка (2017). Також через рік виступ було повторено з відомою українською диригенткою В. Жадько у містах Харків та Полтава.

Перша частина концерту одразу відображає стильовий ритмічний код, уивразнений у чергуванні розмірів. В даному випадку це змінна на 4/8 та

3/8.



Фактура та оркестровка виконана у типовому бароковому стилі, але слухач може певно сказати що це сучасна музика. Доказом цього є, наприклад, глісандо кларнета у двох останніх тактах 1 частини.



Друга частина концерту є ліричною та вимагає від виконавця досконалого володіння легато та звуком. Ще цікавим фактором, який впливає на тембр та легкість легато, може бути лігатура кларнета. На першій репетиції з оркестром автор дослідження грав цю частину, використовуючи лігатуру французької «Лігафон», але методом експерименту дійшов висновку, що найкраще звук лігується саме з лігатурою американської фірми «Сільверштайн». Тож варто розуміти, що вибір лігатури може впливати на якість та характер звуку і свідомо підходити до конкретних вимог музичного твору. Лігатура грає важливу роль у створенні легато і контролю над тембром. Якщо ми визначили, що для цієї частини концерту найкраще підходить певна лігатура, то важливо продовжувати працювати з нею та вдосконалювати техніку, щоб досягти найкращого результату. Лігатура може допомогти покращити легато, але це також вимагає від виконавця навичок і практики. Зауважемо, що вибір лігатури може бути особистим і суб'єктивним, і важливо обирати ту, який здається найбільш влучною для виконання та музичного виразу.

III частина концерту (Allegro, 12/8, четверть – 88уд/хв) – є типовим фіналом. В бароко тактовий розмір 12/8 був відомий і використовувався в

різних музичних жанрах і композиціях, закладаючи цу текст ритмічну різноманітність.



Загалом частину написано прозоро і доволі органічно для виконавця. Є лише деякі проблеми з третьою октавою та трелями у цьому регістрі. Але вказане не виходить за межі складності класичних кларнетових концертів. Проблеми з третьою октавою та трелями – природні виклики для кларнетиста, і важливо практикувати та працювати над ними під час репетицій.

П'ять фламандських танців для кларнета та струнного оркестру написаний С. Турнеєвим у 2020 році на замовлення бельгійського хореографа Олівії Гірольф (дружини Х. Швімберга).

Світова прем'єра «П'ять фламандських танців» прозвучала у Харкові на авторському концерті Сергія Турнеєва, у виконанні оркестру Харківської обласної філармонії, партію соліста виконав автор цієї праці, лауреат міжнародних конкурсів В. Петрик.

Як зазначається у статті дослідниці творчості С. Турнеєва М. Борисенко [20], «стає зрозумілим, чому автор назвав свої п'ять п'єс саме “фламандськими танцями”. По-перше, вони продовжують лінію творчості композитора, пов'язану з вивченням і художнім втіленням – цитуванням або переосмисленням / переінтонуванням аутентичних музичних зразків, що належать до різних європейських народних / професійних музичних культур і традицій. Серед таких опусів – обробки народних пісень: українських, фінських, австрійської» [20, с. 87]. Авторка також відмічає, що «звернення музиканта до фламандської національної музики в оркестровому творі із фіксацією такого

задуму у програмній назві є ексклюзивним для сучасного українського академічного музичного мистецтва. Адже йдеться не про стилізацію, а, за словами самого автора, про творчу інтерпретацію/переінтонунвання традиційної музики Фландрії. Адже задля написання твору композитор вивчав зібрання старовинних фламандських пісень, а через брак збірок фламандського музичного фольклору, зразків вокальної поліфонії епохи Ренесансу, зокрема франко-фламандських майстрів» [20, с.115].



Фінал концерту насичений постійною зміною розміру такта – 6/8, 4/8, 3/8, 7/8, 8/8, 9/8, 3/4. Зміна тактових розмірів у фіналі концерту додає велику ритмічну різноманітність та виразність до музики. Вона може створити напруження та відчуття невизначеності, що додає інтриги та динаміки до виконання. Такі різні тактові розміри створюють багатий ритмічний ландшафт і можуть вимагати від виконавця інтенсивної ритмічної координації та виразності. Вони додають варіативності і цікавості до фінальної частини концерту та можуть створити враження непередбачуваності та емоційного напруження у слухачів.

Як відмічає М. Борисенко, у «П'яти фламандських танцах» спостерігається синтез елементів музичних епох Ренесансу і Бароко, відзначаються особливості у ладовій організації, мелодичному тематизмі та метроритмічній структурі. Композитор вдало поєднав ажурну мелодійну графіку, ланцюгове голосоведення та поліфонічні техніки, а також використовував різноманітні ладові колорити, включаючи поліладовість та модальність. Музична творчість

відзначається бароковими контрастами, які виражаються через різницю у реєстрах, оркестрових групах і взаємодії солістичних інструментальних виступів та оркестрових вставок. Твір також використовує стилістичні елементи *concerto grosso*, а оркестровий склад організований з урахуванням чистих тембрів і різних шарів, що додає музиці багатогранність і глибину.

Отже, «П'ять фламандських танців» представляють собою музичний цикл, який об'єднує оркестрові п'єси-мініатюри та хореографічні етюди. Композитор вважає, що їх слід виконувати разом, оскільки вони доповнюють один одного через контрасти в настрої, жанровому характері, ритмі, інструментальній фактурі та інших виконавських аспектах. Кларнет і оркестр взаємодіють, створюючи єдину оркестрову тканину, яка надає хореографу вільність для створення плавстичних образів без обмежень у темпі та ритмі.

В інтерв'ю М. Борисенко, після виконання прем'єри твору соліст (автор даної праці) зазначив, що в музиці С. Турнеєва «прихована глибока лірика, але її не відразу можна відчутти, бо мислення композитора дуже конструктивне, він приділяє багато уваги ритму, формі, фактурі» [20, с.115]. Дійсно, хоча у «П'яти фламандських танцях» немає складних авангардних прийомів, музика не позбавлена новизни. Вона начебто вельми проста, але за простотою міститься прихована складність, саме завдяки доволі прозорій фактурі сольної партії.

2.5. Валерій Алтухов: місія особистості у формуванні харківської кларнетової школи

Мистецтво та культуру творить особистість. Неможливе існування та розвиток мистецтва без видатних імен. Валерій Миколайович Алтухов – ціла епоха у становленні школи мистецтва гри на кларнеті у Харкові¹⁰. Він відомий

¹⁰ Валерій Алтухов є Заслуженим діячем мистецтв України, професором ХНУМ імені І. П. Котляревського. У 1984–2021 рр. був директором ХССМШі. Талановитий педагог, музикант, відомий громадський діяч, засновник та творчий керівник Міжнародних конкурсів юних піаністів імені Володимира Крайнева та скрипалів імені Богодара Которовича, міжнародних фестивалів «Музика – наш спільний дім», «В гостях у Айвазовського», «В гостях у Гоголя», засновник благодійної організації «Благодійний фонд “Музична школа

як видатний музикант, блискучий виконавець на кларнеті, засновник величезної кількості фестивалів та конкурсів, директор ХССШМІ, «харків'янин року» (2001, 2002), що увійшов до збірки «500 впливових особистостей» у рамках національної іміджевої програми «Лідери XXI століття» (2001). Його діяльність багатогранна і охоплює, окрім *педагогічної*, науково-методичну роботу (він є автором статей з історії композиції та виконавств на кларнеті, автором власної методології навчання), *просвітницьку* (йому присвячено безліч творів харківських композиторів, до прем'єр яких він ставився з особливою повагою та відповідальністю), *організаційну* (започатковані ним музичні фестивалі та дитячі музично-виконавські конкурси стали вкрай важливим для підвищення рівня виконавства молодих українських музикантів¹¹). Визнання його заслуг увиразнилось у запрошеннях на безліч конкурсів у якості члена або голови журі (так, у 2013 році він входив до складу журі одного з найпрестижніших – 5-го міжнародного конкурсу кларнетистів імені Карла Нільсена, Данія).

Два роки, які пройшли після його смерті, дали змогу зі сторони оцінити ту плідну роботу, яку здійснив Валерій Алтухов, – місію розбудови освіти, виховання музикантів, ширше – формування феномена «харківська кларнетова школа», вивченню якої й присвячена пропонована стаття. Зокрема, основне завдання пов'язане з усвідомленням ролі творчої особистості В. Алтухова у процесі формування школи в останній третині ХХ–початку ХХІ ст.

Метою підрозділу є формулювання основних настанов авторської виконавської школи гри на кларнеті в Харкові я на основі аналізу творчої особистості В. Алтухова.

Вивчення історії харківської школи гри на духових інструментах базується на дослідженнях В. Богданова (Богданов, 2000) [18], В. Апатського

майбутнього». Вихованець лауреатів та дипломантів потужних виконавських конкурсів (30 учнів з 50 здобули звання лауреатів). За його плідну діяльність нагороджений Орденом «За заслуги» III ступеня та увійшов у збірку «Почесні імена України – Еліта держави».

¹¹ Це принесло свої плоди у вигляді «масового лауреатства»: практично кожен учень «десятирічки» може занести до свого активу призове місце на різноманітних конкурсах та фестивалях.

(Апатський, 2012) [15], О. Овчара (Овчар, 2017) [56]. Окремі ракурси висвітлені у статті С. Третьякова (Третьяков, 2017) [81], який звернувся до історії харківської кларнетової школи. Також автор пропонованого дослідження залучив енциклопедичну статтю (Алтухов, 2017) [11], останню з прижиттєвої щодо діяльності митця, посібник [7] та статті В. Алтухова різних років, присвячені важливим аспектам як історичного розвитку кларнета, так й методології навчання [2–9], інтерв'ю, записи майстер-класів, матеріали особистих бесід з автором статті, спогади учнів та членів родини, здійснені протягом 2022-2023 рр.

Основою для цього нарису є підхід до вивчення феноменології особистості – один з напрямів когнітивного музикознавства, що розробляється на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського, а також концепція «діяльнісного універсалізму творчої особистості» (О. Коменда, 2020) [45], яка дозволила охопити всі напрямки творчих проявів у діяльності В. Алтухова; біографічний метод, необхідний у зв'язку з уточненням певних даних про життя та творчість, та системний, який дозволив узагальнити різновекторні спостереження та скласти об'ємну картину життєтворчості В. Алтухова.

2.5.1 В. Алтухов: музикант–науковець–педагог

Для усвідомлення ролі В. Алтухова та його впливу на формування нової генерації представників харківської кларнетової школи важливими є розуміння таких вимірів:

-історичного (оскільки необхідно усвідомити етапи розвитку кларнетового виконавства у Харкові та відстежити лінію спадкоємності традицій різних виконавських та педагогічних шкіл, які вплинули на становлення харківської кларнетової школи);

-біографічного (родина, оточення, роки навчання та творчого зростання);

-*особистісно-психологічного* (риса характеру, особливості темпераменту, що впливають на життєдіяльність);

-*педагогічного* (існування складеної системи принципів при передачі від учителя до учня, що впливає на формування нової формації виконавців на кларнеті).

З історичної точки зору¹² важливим є той факт, що у класі Гуго Гека (засновника школи виконавства на кларнеті у Харкові) багато уваги приділялося як *освоєнню базових навичок* гри на кларнеті (особливо оркестрової майстерності), так й *розвитку творчої особистості* учня, *оволодіння ним мистецтвом інтерпретації*. Учень Г. Гека М. Гольдштейн як викладач створеної Харківської консерваторії (з 1917 р.) продовжив справу свого вчителя й завдяки його творчому підходу до педагогічної діяльності, творчі засади Г. Гека набули подальшого розвитку. Так, загалом високий рівень навчання кларнетистів у 30-50-х роках ХХ ст. підтримував випускник Г. Гека Григорій Риков, який, за словами В. Алтухова, «у педагогічній роботі домагався правильної постановки апарату, творчого осмислення тексту музичного твору і виховав велику кількість першокласних кларнетистів» [9, с. 349]. Серед випускників Г. Рикова, зокрема відомий український композитор Левко Колодуб, наслідувач традицій харківської виконавської школи. Далі, у 50-60-х рр. ХХ ст. клас кларнета очолив В. Козлов – обдарований музикант, який акцентував свою діяльність саме на віртуозному виконавстві, виховуючи учнів на власному прикладі.

У 1968 р., коли в Харківському інституті мистецтв було організовано окремо кафедру оркестрових духових інструментів на чолі з Я. Токарчуком,

¹² В межах підрозділу ми не будемо викладати відомі факти становлення харківської школи гри на кларнеті на межі ХІХ–ХХ ст. З цього приводу відсилаємо до робіт В. Алтухова (2012) [9], В. Богданова (2000) [18], С. Третьякова (2017) [81]. Встановленими фактами є те, що педагогічний склад консерваторії у першій половині ХХ століття був вельми професійним та налічував представників кількох шкіл, відомих на той час. Клас кларнету (сформований в межах музичного училища у 1890 р.) на початку ХХ ст. тільки почав розвиватися. Його очолив Гуго Гек, який заклав основи професійної освіти кларнетистів у Харкові. Перший випуск його учнів складався здебільшого із солістів оркестрів: І. Бутников Г. Риков М. Гольдштейн (в подальшому – соліст оркестру Харківської філармонії).

розпочався новий етап роботи класів духових інструментів – перехід з кларнетів німецької системи на французьку, який відбувався вельми поступово. В цей період в Харкові і розпочав творчу діяльність Валерій Алтухов (1941-2021), з ім'ям якого пов'язана одна із найяскравіших сторінок в історії розвитку кларнетового мистецтва на Слобожанщині. Більше того – ми впевнені, що усвідомлення харківської кларнетової школи як явища та феномену закріпилося серед українських музикантів саме завдяки йому. Багато хто з сучасних музикантів зазначав, що в Україні по суті лише одна «справжня» школа гри на кларнеті – школа В. Алтухова. Аргументи на користь цієї сентенції прості: звичайно, що у всіх великих містах та консерваторіях були видатні та яскраві кларнетисти, але з приходом В. Алтухова можна говорити про підвищення загального («середнього») рівня усіх кларнетистів, які: 1) дотримувались традицій академічного виконавства; 2) були ґрунтовно професійно підготовлені та 3) готові до будь-яких викликів та змін, яких вимагає творчість сучасних композиторів та розвиток сучасного мистецтва в цілому. Корені такої інноваційної діяльності В. Алтухова слід шукати у процесах формування його особистості протягом всього життя та навчання. Нижче представлена коротка біографія В. Алтухова, яка дозволить зацентувати важливі риси його характеру¹³.

Народився Валерій Миколайович 6 жовтня 1941 року у місті Коканд Ферганської області Узбецької РСР. У 1953 році вступив до спеціальної музичної школи м. Ташкент, яку закінчив із золотою медаллю (1960). Навчаючись у школі, отримав звання лауреата (I місце) на Республіканському конкурсі молодих виконавців (1957). У 1960 році вступив до Ленінградської державної консерваторії імені М. Римського-Корсакова до класу професора В. І. Генслера за спеціальністю «кларнет», яку закінчив з відзнакою у 1965 році.

¹³ Біографічний нарис складений на матеріалі особистих бесід (автор статті навчався у класі зі спеціальності В. Алтухова), а також – інтерв'ю з родиною В. Алтухова, здійснені протягом 2022–2023 рр.

Отже, першу рису, яку хотілося б виокремити – це *перфекціонізм та бажання досягати найліпших результатів*.

Друга риса – *вміння безперервно вчитися та розвиватись*. Після закінчення консерваторії, 1966 року Валерій Алтухов з дружиною переїхав до Харкова, де впродовж року перебивався випадковими заробітками і за рік потрапив на посаду соліста філармонії, зігравши з дружиною сонату Й. Брамса, що стало ключовим у його кар'єрі. Як часто згадував Валерій Миколайович, «мене врятував Брамс». До речі, основою виконання В. Алтухова був саме звук (в архівах досі збереглися деякі записи його сольних та ансамблевих виступів, що потребують аналізу та опрацювання). Ставлення до звуку він унаслідував від свого професора (Валерій Миколайович завжди дуже тепло казав про свого вчителя, говорив, що він був неймовірно талановитим музикантом з неперевершеним красивим звуком).

Третя риса, що формує уявлення про особистість В. Алтухова – *вміння приймати рішення*. Так, протягом роботи в оркестрі Харківської філармонії, за його словами, він досить швидко досягнув максимуму в оркестровій грі, і думав, яким чином розвиватись далі. Його педагог В. Генслер заповів йому, що треба вміти вчасно піти з виконавства; і в 50 років Валерій Миколайович справді залишив виконавство. Він розповідав, що цей крок був виправданим з усіх боків: «Я в принципі грав хороші програми, їх було багато, і поступово відчув, що вичерпав себе як оркестрант, виконавець. Перестало бути цікаво, не було хороших диригентів, з якими б міг розвиватись як музикант. Стало цікавіше займатися викладацькою діяльністю, бо я саме вів спеціальність і духовий оркестр у десятирічці». До речі, це була одна з трьох його мрій. Перші дві стосувались того, щоб стати піаністом і диригентом. І якщо стосовно фортепіано – він закінчив музичне училище за відповідним класом, знав методику і репертуар, то мрія диригувати духовим та симфонічним оркестрами втілилась в його учнях. Одним з них – Дмитро Лісс, ким Валерій Миколайович

незмінно пишався, який був прекрасним кларнетистом і став диригентом світового рівня. Або Віталій Ляшко, який, на погляд В. Алтухова, чудово диригував на регулярній основі на фестивалі «Kharkiv Music Fest» (до речі, розвивається і зараз, оскільки є диригентом Молодіжного симфонічного оркестру). Тож четверта риса, яку ми зацентруємо, – *вміння заряджати оточуючих (учня, студента) мріями та цілями*. Саме це вплинуло на визначні результати діяльності В. Алтухова як на посаді педагога, так й на посаді директора Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату (1984–2021). Без перебільшення керування цим навчальним закладом стало епохою і в творчій діяльності В. Алтухова, й житті школи, й було вельми продуктивним в межах мистецької діяльності у Харкові та Україні. Будучи в міру суворим, але справедливим, Валерій Миколайович став «батьком» для всіх учнів та навіть викладачів школи. Він вдавався до реформ та інновацій, а проекти, які він започаткував, стали емблемою школи та міста на довгі роки.

Наступний етап творчої діяльності – чи не найбільш інноваційний і пов'язаний з вмінням В. Алтухова дивитись далеко вперед і *бачити перспективи розвитку*. Мова йде про переорієнтування кларнетистів Слобожанщини на вибір інструментів іншої системи. На той момент у світі відбувався період змін та переходу на нову систему й виникла нагальна потреба змінити застарілий інструментарій на більш сучасний. На Слобожанщині силою свого таланту це здійснив саме В. Алтухов. Він взагалі вважав факт створення кларнетів «французької системи» одним з найважливіших чинників зростання потенціалу виконавських можливостей кларнета та вказує, що «...кларнети німецької системи», які проводилися в Німеччині, не надто підходили за звучанням французьким музикантам і вишуканій французькій публіці. І музичні майстри Франції в середині XIX століття вдосконалюють інструмент і створюють кларнет «французької системи», який дозволяє виконавцю з

набагато меншими зусиллями досягати результатів, планка яких стає все вище» [7, с. 4].

З 1994 року він почав працювати у Харківському національному університеті мистецтв імені І.П.Котляревського і за півтора-два десятиліття на Харківщині відбувся перехід із кларнетів німецької системи на кларнети французької системи, яка, як відомо, відрізняється зручнішою аплікатурою, що надає широкі можливості для технічного вдосконалення. Відправною точкою став приїзд Ф. Купера на початку 90-х років ХХ ст. Саме після концертів та майстер-класів видатного французького кларнетиста прийшло рішення, ініційоване професором В. Алтуховим, про необхідність оновлення. У статті 2012 р. В. Алтухов писав: «... було видно, ми дещо відстали від французької кларнетової школи, бо на той час усі кларнетисти Слобожанщини грали на інструментах дуже низької якості» [9, с. 349]. Тому він активно стимулював батьків своїх учнів на придбання високоякісних інструментів. Якщо з'являлась нова модель кларнету – він максимально швидко намагався дістати цей інструмент. Навіть якщо цей інструмент був єдиним у класі й не було фінансової можливості придбати його кожному – інші учні слухали та запам'ятовували звучання якісного та насиченого тембру, що, авжеж, позитивно впливало на їхній власний звук.

Паралельно з процесом переходу на нові інструменти змінилася на краще та творча обстановка у Харкові. Підтвердження цьому – два регіональні конкурси кларнетистів у 1990-ті роки. В. Алтухов зазначав: «Треба визнати, що ці конкурси стали потужним каталізатором творчого та професійного зростання молодих музикантів» [9, с. 350]. Останній із конкурсів патрувала фірма «Buffet», й головою журі був Ф. Купер. Кларнетисти Харкова були добре підготовлені до конкурсу та вдало виступили, був завойований один із призових інструментів. Й відтак прогрес виконавства на кларнеті після зміни інструментарію став очевидним та приніс вагомі результати як у покращенні

якості навчального процесу, так й у перемогах на міжнародних конкурсах. Нагадаємо, що до програм сучасних престижних конкурсів, окрім творів класичного кларнетового репертуару (традиційне виконання на III-му турі Концерту для кларнета з оркестром В. А. Моцарта), зазвичай включено твори сучасних композиторів, що раніше зустрічалося досить нечасто (як правило, це були твори, написані спеціально для конкурсів). Зараз концерти для кларнету П. Франсе, К. Нільсена, А. Копленда, сонати Е. Денисова, Є. Станковича, Л. Бернштейна, секвенція Л. Беріо стабільно входять до конкурсних програм. Ці твори рясніють складними ритмами, розмірами, а також у них застосовуються сучасні прийоми гри на кларнеті, такі як мультифоніки (багатозвуччя) та мікроінтервали (чвертьтони).

Сучасний кларнетист має освоїти перманентне дихання, подвійне стакато. Крім вказаних виконавських прийомів, кларнетисти мають володіти і застосовувати вібрато, фрулятто, глісандо, гру з шумом повітря, спів з грою та інші специфічні ефекти сучасного виконавства. У методиці навчання кларнетистів класу Валерія Миколайовича завжди була певна кількість творів сучасних авторів, вивченню яких він приділяв особливу увагу. Роботі з технічними прийомами надавалось набагато більша кількість часу, тому що ті прийоми гри, які відносно рідко зустрічалися 10-15 років тому, за певний час починали постійно застосовуватися, що потребувало значно більшої уваги і зусиль.

Успіхи педагогічної діяльності В. Алтухова великою мірою визначалися не тільки *складом особистості, його характером, але й атмосферою занять*. Перше, що вражало при знайомстві з ним, – його велична самотність особистість. Все, що оточувало його, працювало тільки так, як він цього хотів, робило не тільки можливим, а й неминучим реалізацію практично будь-якого його задуму. Відчувалось, що він був цілком відданий своїй справі. З неймовірним ентузіазмом та натхненням Валерій Миколайович брався за будь-

яку справу, пов'язану з музикою – заняття зі студентами, робота над новим проектом, головування в журі конкурсу чи репетиція оркестру. Він відрізнявся вкрай вимогливим ставленням до себе та своєї справи, яка без перебільшення стала сенсом її життя, причому – єдиним сенсом! При першому ж знайомстві ставало зрозуміло: музика – його робота, музика – його творчість, музика – його пристрасть. Валерій Миколайович сповідував лише один підхід – повна самовіддача, професіоналізм, що не знав компромісів, максимально висока якість. Він був суворий і вимогливий до своїх учнів, чекав від них такої самовіддачі, з якою сам ставився до музики. Однак, не дивлячись на всю суворість на уроках, Валерій Миколайович дуже любив усіх своїх вихованців, завжди переживав за них, як за власних дітей. Він намагався контролювати вільний час кожного студента, дзвонив додому, цікавився: чим учень займається, скільки займався музикою сьогодні, як пройшла репетиція у великій залі, як просувається підготовка до конкурсу? І якщо відповіді були незадовільними, то завжди намагався прояснити причину. Постійно відчувалася його участь у житті студента не лише як педагога за спеціальністю, а й як людини-наставника. До нього завжди можна було звернутися за порадою у питаннях, що не стосуються безпосередньо спеціальності. Чимало студентів відзначають, що він був для них як батько. Звичайні заняття у класі були подібні до творчої лабораторії. Перевірка нових складних вправ, махання руками, гра на кларнеті з ліктями під колінами та еквілібристика вправ на язик змінювалися задушевними розмовами та жартами. Чим більший потенціал він відчував учні, тим більш вимогливим ставав до оцінки його творчих результатів. Однак ніколи В. М. Алтухов не поділяв учнів за талантом: у всіх вкладав однакову кількість енергії та сил. У молодші роки, за розповідями студентів, здобути похвалу на уроці завжди була вкрай рідкісна подія і відповідно мала для них величезне значення, оскільки студенти знали, що Валерій Миколайович хвалить лише заслужено і відчували його похвалу як

достойне досягнення. Він частіше критикував учнів на заняттях, бували випадки, що навіть виганяв із класу, але все робилося виключно з метою змусити студента старанніше та уважніше займатися. І коли ти після низки уроків, переповнених зауваженнями, раптом чуєш «Ось, можеш же!» – нічого більше не надихає, ніж ці слова.

Можна визначити педагогічно-особистісну філософію Валерія Алтухова, виокремивши її ключові принципи у декілька основних пунктів (за цитатами самого Валерія Миколайовича):

1. Завжди віддай людям що можеш, і отримаєш удвічі більше, будь безкорисливим.
2. Завжди навчайся.
3. Будь завзятим, шукай будь-які варіанти рішення проблем, щоб досягти мети.
4. Роби що хочеш, але роби це досконало.
5. Коли ти потрапляєш у безвихідну ситуацію – довіряй своїй інтуїції.
6. Хорошої музики дуже багато, а геніальної дуже мало.
7. Довіряй людям, завжди давай їм шанс.
8. Люби свою справу.

Слід сказати, що своїми учнями Валерій Миколайович продовжував вважати навіть тих, хто багато років тому залишив його клас, хто давно вів власну активну концертну чи педагогічну діяльність. І ніколи не ображався, якщо його колишні учні, здобувши достатній досвід, не приходили до нього за порадою напередодні концерту або періодично не приводили на консультацію своїх учнів. І, звичайно, завжди був безмірно радий, коли до нього приїжджали або дзвонили учні, які після закінчення консерваторії опинялися за межами Харкова та України. У кожної людини серед безлічі вчителів та вихователів, з якими вона зустрічається в житті, є, мабуть, одна – головна, чії уроки

залишаються на все життя. Таким був для своїх учнів Валерій Миколайович Алтухов!

2.5.2 Методична система В.Алтухова

Основне місце у *навчальному репертуарі* В. Алтухов відводив творам, що входять до переліку на міжнародних конкурсах. Це, на його думку, мало бути фундаментом, на якому будується як світогляд музиканта, так і його виконавська майстерність, оскільки, вивчаючи конкурсний репертуар, учень засвоює основні виконавські прийоми і зберігає актуальність здійсненої роботи. Найскладнішим концертом В. Алтухов вважав Концерт для кларнета з оркестром та квінтет для кларнета та струнних В. А. Моцарта. Він говорив: для того, щоб виконати музику Моцарта, треба мати найвищу культуру виконання, що стосується абсолютно всіх аспектів – фразування, якості звуку, володіння найчистішою технікою артикуляції, і перш за все ідеальним почуттям ритму. Але класикою не обмежувалось – важливу складову репертуару становили твори сучасних зарубіжних композиторів: «Секвенція» Л. Берію, «Фантазія» Й. Відмана, «Птахи Безодні» О. Месіана, три п'єси І. Стравінського, Концерти Ж. Франсе та К. Нільсена.

У хрестоматії В. Алтухова «Гами та вправи для розвитку техніки гри на кларнеті» першим розділом практичної частини є *вправи для розігрівання, що вважаємо основою і фундаментом* його авторської школи гри на кларнеті. Як зазначено в передмові, ніколи не можна починати серйозних занять на інструменті без попереднього розігрівання» (Алтухов, 2009: 7). Перші вправи автор рекомендує робити навіть без інструмента: це вправи на дихання, для розігріву м'язів, тулуба, шиї, рук, плечового поясу та м'язів обличчя. В. Алтухов зазначав, що гра на всіх духових інструментах має вокальну природу, тому дуже важливо та корисно використовувати та інтегрувати в систему занять кларнетиста вже існуючий арсенал вправ для вокалістів. Також у

цьому розділі використовуються вправи для піаністів та струнних, адаптовані для кларнетистів – це все не тільки дозволяє ґрунтовно підійти до режиму занять, але є одним з факторів, що може підняти навички кларнетистів на новий рівень. Практично доведено, що, виконуючи щоденно цикл даних вправ, більшість учнів покращує атаку звуку, роботу язика та дихання. Здатність приводити свій апарат у робочий стан без наявності інструмента необхідно кожному музиканту не тільки на початку занять, але і у професійній кар’єрі. Дуже часто саме кларнетисти, які багато концертують, не мають можливості та умов для практики на інструменті, але, використовуючи ці вправи, вони нівелюють свої проблеми.

Після вправ без інструменту починається найважливіша частина – комплекс вправ на розвиток фундаментальних навичок кларнетиста. Цикл цих вправ націлений на найголовніший параметр гри – звук. За даними автора статті, у світі майже не існує такої досконалої системи *вправ на роботу над звуком*, які мали б виконуватись. У посібнику Валерія Миколайовича зазначено: «Головна задача кожного духовика – оволодіти правильним професійним звучанням інструмента, тобто поставленим звуком, якому властиві чистота й стійкість, повний об’єм і глибина, пружність, легкість і м’якість, тембр і резонанс: ці якості повинні зберігатися на всіх видах техніки – штрихах, інтервалах, динаміці, пальцевій спритності, а також рівності регістрів, ритмі» [8, с. 12-13]. Валерій Миколайович визначає їх, як «вправи для розігрування на інструменті», хоча, на нашу думку, створені В. М. Алтуховим вправи є більше чим «розігрування», це – **засадничі принципи техніки гри на кларнеті**.

Також, одним з найголовніших методів Валерія Миколайовича був пошук, як він називав, «прихованої мелодії». Це метод, при якому студент грає лише сильні долі у мелодії (наприклад, кожна перша нота у долі, і намагається максимально якісно та досконало продемонструвати її. Валерій Миколайович завжди наполягав на 5-ти кратному повторенні цієї мелодії, перед тим як грати

звичайний нотний текст. Роками доведено, що після цієї вправи студент набагато краще контролює мелодію та відчуття коливань гармонії, та його гра стає набагато досконалішою та професійною.

2.5.3. Алгоритм роботи над творами (система В. Алтухова)

Нижче пропонуємо алгоритм роботи над двома творами (Концертом для кларнету з оркестром В.А.Моцарта та Фантазією Й.Відманна), який складений нами на основі занять з В. Алтуховим в класі по спеціальності.

Концерт Моцарта завжди був і залишається найзначнішим твором в репертуарі кларнетистів. Разом із знаковістю він також є найвимогливішим для кожного виконавця цього твору. Це підтверджує той факт, що майже кожен серйозний міжнародний конкурс кларнетистів має у репертуарі цей концерт, та найчастіше – саме у фінальному турі, з оркестром. Концерт було створено майже 300 років тому, але його виконання завжди певний «челенж» для кожного кларнетиста, незважаючи на 3х столітній технічний прогрес інструмента, з'явлення нових та трансформацію систем клапанів, модифікацію мундштуків та тростей, більш досконалі методи обробки деревини та інших компонентів, і звичайно колосальний розвиток якості та різноманітності репертуару, видатних, справжніх «художників» та віртуозів інструмента, кожен з яких додав та збагатив звучання інструменту та філософію виконання, ВСЕ це ніяк не змінило того факта, що концерт Моцарта зараз залишається одним із найскладніших творів. Виникає питання – «а які фактори впливають на цю недосяжну висоту?» Факторів – декілька.

По перше, це справді показовий твір класичної форми, в ньому дійсно немає надекстремальних технік чи прийомів, але його цінність та «челленж» і полягає у репрезентації простоті, прозорості та досконалості форми.

Якщо музикант не має сильного внутрішнього образу твору, якщо він не розуміє логіки та не відчуває звучання партитури – в нього будуть певні

проблеми. І проблема виконання Моцарта саме в його критичній досконалості. Соліст не має права на помилку. На помилку відчуття. Кожна нота, кожна фраза, кожне речення та кожна частина твору має свою логіку, кульмінаційні точки, а також потребує зміни тембрів між «образами», так як Моцарт мислив як оперно-симфонічний композитор, тому у концерті ми можемо чітко бачити персонажів та їх розвиток і конфлікти.

По друге – чисто технічно кларнетист повинен мати дійсно якісний інструмент, мати чисту та точку артикуляцію, бездоганний штрих, віртуозне володіння диханням, гнучкі та ритмічні пальці, амбушюр з арсеналом тембрів та кольорів звуку, стабільну фізичну витримку та звичайно якісну тростину.

У третьому – Ансамбль. концерт можна вважати симфонією з партією кларнета, можна уявити що кларнет виконує роль перших скрипок у цій симфонії, тому кларнетист повинен ідеально знати партитуру, де, коли, і з ким він грає, і влучно змінювати свій тембр зважаючи на групи інструментів з якою він грає. Наприклад у драматичних моментах з басами у «розробці» звук має бути насиченим та являти собою активний енергетичний образ з певною сильною емоцією. У «ПП» у акомпанементі лише другі скрипки та альти, тому звук повинен бути максимально світлим та прозорим. Тут «масло» та густина лише завдадуть шкоди цілісному сприйманні твору.

За майже 3 сторіччя сформувалося багато «еталонних» виконань концерту, віртуозами та музикантами свого часу, до яких завжди тягнулись їх сучасники. На даний момент можна сказати що якісних та дійсно досконалих інтерпретацій концерта – сотні, а то і більше. Музика не спорт, тому неможливо визначити яке з виконань має перевагу, але завжди можна довіряти своїй інтуїції та слуховим переконанням.

Метод роботи над концертом дійсно комплексний.

1) По перше, треба переслухати усі можливі виконання твору з партитурою, вибрати декілька найбільш якісних вашому слуху інтерпретацій та

формуєтесь на фундаменті їх точки зору – почати будувати своє власне бачення. Автор (я) вважає що нехтування прослухуванням записів є дуже сильною помилкою. Все, що має людство зараз, а саме наприклад технології – результат досвіду минулих поколінь. Ніхто не побудує самотужки процесор від комп’ютера, це результат роботи мільйонів людей. Так само і в музиці – ми не маємо права нехтувати досвідом та напрацюванням наших сучасників та минулих поколінь. Це готовий фундамент для ваших власних інтерпретацій.

2) Треба завчасно почати комплексне виконання розгорнутих гам та вправ (як у хрестоматії В.Н. Алтухова). Грати витримані звуки та бути в гарній фізичній формі

Як саме варто починати роботу над твором?

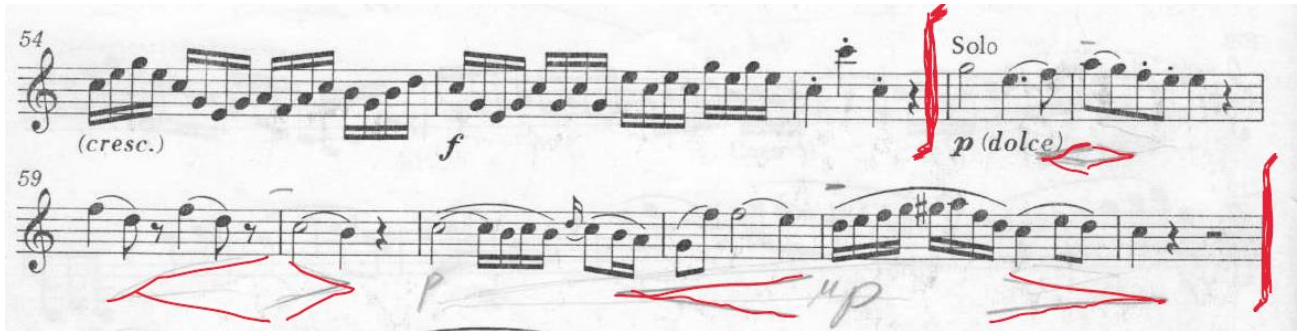
Перші два такти :



– лише 4 ноти другої октави – мі, фа, соль, ля. Але саме ці ноти є «наріжним каменем», основою, ключем до опанування усього концерту.

Які проблеми тут з’являються? По-перше, неякісна атака першої ноти соль. Нюанс – «*pp*», але це перший вступ соліста після подвійної експозиції, це повинно бути виконано дуже впевнено, яскравим тембром, але в той же час тендітно та м’яко. Це постійне балансування між силою та слабкістю звучання. Однаково погано грати занадто невпевнено та індиферентно, і також заголосно та грубо. Моцарт потребує постійного пошуку балансу, балансу звучання та балансу форми. Тому потрібно кожен день приділяти увагу першим 2 тактам, та працювати над ними можна декілька годин, постійно шукаючи «ідеальний» звук. Звук, який створився у свідомості при виконанні перших двох стратегічних пунктів – записи, партитура, уявлення.

Далі потрібно накреслити структуру фраз. Для перших 8 тактів це виглядає так:



Як ми бачимо – 2 коротких та одна велика фраза у цьому реченні. Якщо виконавець денонсує та анулює це правило – замість речень та фраз слухач чує лише набір нот.

Усі моменти пальцевої техніки – шістнадцяті – потрібно грати дуже ритмічно та легко і не роботизовано. Для досягнення цієї мети у В. Алтухова був надзвичайно ефективний метод – розбиття та трансформація кожної групи шістнадцятих у 5 ритмічних варіантів.

Наприклад, ми маємо пасаж від ноти «мі» першої октави до ноти «мі» другої – і трансформуємо пасаж у такі конкструкції:

Оригінал	Ритмічний варіант №1	Оригінал	Ритмічний варіант №2
Оригінал	Ритмічний варіант №3	Оригінал	Ритмічний варіант №4
Оригінал	Ритмічний варіант №5		

Кожну з них треба повторити 5 разів. Таким чином кожний пасаж буде виконано 25 разів з усіх кутів та він буде дійсно як вирівняний лінійкою. І найголовніше що для нейрофізіології нашого тіла це дуже корисно. Нові

ритмічні варіанти формують більш якісну сітку нейронів та кларнетист може стати дійсно більш впевненим у своїй віртуозності та майстерстві.

Наступний твір, на прикладі якого продемонструємо алгоритм роботи, є Фантазія Й. Відманна.

Це твір потребує перш за все розуміння форми. Як було показано в аналітичному підрозділі (2.3) розділи Фантазії відокремлюються мультифоніками. І умовно зробити це вкрай важливо. Всього їх 5, але кожний мультифонік має свою унікальну динаміку. З нього і починається твір. Тому роботу над твором слід починати з регулярного тренування чіткого, якісного звучання мультифоніка в будь-якому динамічному рівні. Найскладніше – зробити чутними усі гармоніки та обертони при нюансі «*ppp*». Гармонічно мультифонік в Фантазії Відмана відповідає малому мажорному акорду від ноти «фа» першої октави, розкладеному у діапазоні майже двох октав. При перших спробах зіграти це в нюансі «*ppp*» у кларнетиста зазвичай чуто тільки глухий звук «фа» першої октави, а гармоніки з'являються пізніше, вже при «крещендо». Тому перша задача – намагатись досягти повного звучання септакорду в будь-якій динаміці. Далі слід працювати над переходом мультифонік – «ля» першої октави. Тому що за своєю специфікою нота «ля» має майже найменшу мензуру серед нот кларнета, тому вона динамічно «випадає» з пасажу, якщо наперед не додати більш активний тиск повітря в інструмент.

Взагалі, як казав Валерій Алтухов на заняттях зі своїми студентами при вивченні Фантазії – «найскладніше у цьому творі не швидкість пальців та язика – а саме володіння найпрозорішим та ніжнішим піаніссімо та легато між звуками в цьому нюансі».

Кожного разу акцентуючи свій фокус та увагу лише на технічних та швидких пасажах виконавець перестає помічати більш важливі для слухача моменти. Хоча авжеж, усі віртуозні частини твору мають бути досконало та фундаментально вивчені.

Для цього є декілька методів. Перший – ділити пасаж наприклад до 3х нот, та «закільцевувати» їх. Наприклад ми маємо пасаж – до, ре, мі, фа, соль, ля, сі, то будемо грати – до, ре, мі – ре, до, ре, мі, до, ре. Потім – ре, мі, фа, мі, ре, мі, фа, ре... і т.д. Це дає можливість бути впевненим що жодна нота не залишиться без увага та опрацювання.

Важливим висновком підходу В. Алтухова, який автор пропонованого дослідження усвідомив та залучає у власній діяльності є осягнення цілісності. Так, Фантазію вкрай корисно грати від початку до кінця без пауз, як на концерті, навіть якщо не всі технічні місця вдаються. Цей метод дає можливість відпрацювати саме форму твору, та визначити акценти та основні драматичні місця. Всі методи треба комбінувати між собою та не зациклюватись довго на одному з них. Бо є таке поняття, як «плато». Термін використовується насамперед спортсменами, у яких за довгий час тренувань немає ніякого прогресу. Це може виникнути якщо довго не змінювати програму занять. Тому і в музиці маємо уникати таких помилок. Треба постійно «дивувати» свій виконавський апарат, запропоновувати йому «челленжі», однак все ж таки в рамках чіткої системи та правил.

Не можна приступати до роботи над складними творами без попереднього розігрування та мобілізації усіх ресурсів організму, інакше робота може бути марною, або навіть принесе шкоду.

Резюме. Основною метою підрозділу є розуміння ролі особистості – Валерія Алтухова – в історії явища – харківської школи гри на кларнеті.

Осмислюючи творчу діяльність та особистість В. Алтухова протягом його тривалого мистецького життя, підсумуємо ті домінуючі риси, які є особливо важливими для розвитку нової харківської школи гри на кларнеті. По-перше, з точки зору феноменології особистості позначимо **універсалізм** його творчої діяльності, *макросистема* якої містить виконавство, організацію, адміністрування, педагогіку, диригування, наукову та науково-методичну

роботу. Все вищесказане складає лише приблизний спектр того, завдяки чому можна говорити про «епоху Алтухова», принаймні стосовно Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату (зараз – музичний ліцей), але й набагато ширше.

По-друге, важливими рисами його особистості, які впливають на формування творчого методу, є пошук нових трендів музично-освітньої сфери, самоорганізація та постійний саморозвиток, які увиразнились у наступних позиціях.

1. *Інноваційність як підхід до всіх аспектів життя та творчості*, що полягає у постійному пошуку нових трендів і оновленні своїх знань і досвіду. Він не тільки самостійно вивчав нові концепції та методики, але також активно брав участь у заходах, що відбувались на різних локаціях (Харків– Україна– світ). Його просвітницька діяльність означає, що він не обмежувався власними знаннями, а поширював їх серед інших, постійно оновлюючи власні підходи. Він ініціював різноманітні заходи, презентації, семінари або лекції, щоб поділитися власним досвідом та стимулювати розвиток інших, спровокувати постійний пошук нових можливостей творчого самовдосконалення.

2 *Висока компетентність в області загальнолюдської психології та психології викладання*. Так, В. Алтухов виявляв глибоке розуміння потреб студентів та майстерно використовував стратегії для сприяння їх подальшому особистісному та професійному розвитку.

3. *Системність* виявляється в організованому та структурованому підході до будь-якої діяльності. Він вміло планував власні дії, формулював мету та планомірно її досягав, маючи чітку систему оновлення своїх знань і досвіду, встановлюючи пріоритети та раціонально розподіляючи час і ресурси. В. Алтухов усвідомлював значення взаємозв'язку між різними аспектами своєї діяльності і забезпечував їхню взаємодію. Ця системність допомагала йому ефективно реалізовувати свої ініціативи та досягати поставлених цілей.

4. *Відкритість*, яка проявляється в готовності до нових ідей, поглядів та досліджень, не дивлячись на колосальний досвід та знання. Він завжди був відкритим до ідей, що пропонували його учні, навіть якщо вони були нестандартними або не співпадали з його власною думкою. Навпаки, якщо певні новації приносили покращення результатів, це надихало його на здобуття нових знань і перегляду усталених підходів. Важливо, що В. Алтухов завжди був готовий до конструктивного діалогу, заохочував до дискусії та з повагою відноситься до думок співрозмовника, незважаючи на його вік або статус. Відкритість проявляється також в його бажанні спілкуватися та співпрацювати з іншими фахівцями, студентами та спеціалістами далеких від музики галузей, що створило дійсно відкрите середовище для обміну ідеями та співпраці.

Все вищезначене складає основу творчого методу В. Алтухова, який сприяв формуванню сучасної виконавської школи гри на кларнеті у Харкові. Будучи вихованцем професора В. Генслера, Валерій Алтухов привніс нове у традиції, що вже склалися, і з його приходом **остаточно склалася харківська школа виконавців на кларнеті**. Вона відрізняється низкою основних принципів, які є ключовими для системи навчання та формування кларнетистів. Її характерні риси – технічна підготовка, якісне звучання інструменту, освоєння нових сучасних прийомів гри та, відповідно, сучасного репертуару, що в цілому сприяє універсальності виконавця XXI ст.

Наостанок зазначимо. Життя Валерія Алтухова – чудовий зразок та приклад служіння музиці, відданості професії. Бути його учнем – велика гордість! Духовний урок, який нам залишив Валерій Миколайович, житиме нас протягом багатьох років і розвивати нашу школу не одне покоління.

Подальше вивчення його багатогранної творчої діяльності не тільки можливе, але й необхідне і складає перспективу пропонованого дослідження, націленого на осягнення ролі особистості в історії.

Висновки до Розділу 2

Даний розділ здебільшого присвячений аналітичному огляду впливових творів ХХ століття з метою надання оцінки їхньої ролі у розвитку кларнетової музики, а також – аналізу внеску видатних кларнетистів у еволюцію інструменту, його художніх можливостей – власне, кларнетизма.

Щодо тріо «Контрасти» Б. Бартока простежено етапи народження, формування та реалізації творчих ідей композитора й виконавців (Б. Гудмен, Й. Сігеті). Перший етап – народження ідеї твору між двома легендарними виконавцями, що реалізувалося в першій версії (двочастинній). Далі процес формування охоплює модернізацію ідеї (розширення теми першої частини і створення окремої другої частини) та завершення процесу тричастинним твором, який зараз відомий як «Контрасти» для кларнета, скрипки та фортепіано. Тріо «Контрасти» унікальне з декількох позицій. По-перше, у його створенні брали участь музиканти, що перебували по різні боки культур і музичних стилів. Імовірно, контраст цих персон і народив назву твору. По-друге, цей твір, виникнувши, по суті, випадково, змінив шлях розвитку кларнету у ХХ ст. До того інструмент сприймали досить академічно та навіть архаїчно, у репертуарі не було твору, який би відобразив енергетику часу. І саме Бені Гудмен і Йозеф Сігеті завдяки Белі Бартоку дали можливість почути дух нового часу та передати його наступним поколінням. А віднайдена композиторсько-виконавська взаємодія стала доволі частим явищем у кларнетовій творчості наступних часів.

Вплив кларнетиста М. Фроста на сучасну музичну творчість важко переоцінити. Зокрема, виокремлено Концерт для кларнета з оркестром фінського композитора Калеві Ахо, створений у тісній співпраці з виконавцем. В аспекті жанру і виконавських новацій ХХІ століття Концерт поєднує в собі елементи драми, лірики, він насичений великою кількістю образів, різноманітністю тембральних фарб інструменту, в тексті застосовуються і

розвиваються новітні прийоми гри на кларнеті. Деякі з них (мультифоніки, спів з грою) композитор розкриває з нового боку. По суті, Концерт для кларнета з оркестром К. Ахо став тим твором, яким був свого часу концерт Карла Нільсена. – твір розширив музичні кордони кларнетового мистецтва й завдав для інструмента новий вектор розвитку. Важливий нюанс – тільки знайомство з М. Фростом зробило можливим появу цього твору. Можна бути впевненим, що переосмислення шведським кларнетистом класичного репертуару вплинуло на нове покоління кларнетистів XXI століття. Він встановив нові стандарти технічних можливостей кларнета, зруйнував традиційне уявлення про статичного музиканта, знайшов новий рівень тілесної і, відповідно, виконавської свободи, стимулював розвиток кларнетового репертуару (не тільки Концерт К. Ахо, але й твори А. Хеленберга та ін.), сміливо та вдало поєднуючи у своїх виступах не лише далекі жанри, а й різні види мистецтва. Серед найважливіших параметрів його виконавського стилю виокремлено наступні: *звучання* інструменту (йому притаманна своєрідна звукова атака, амплітуда рухів інструменту, яка є максимальною, і досягає фізичних меж; тяжіння до контрастів; багатопараметрова *віртуозність* (легкість, фактурні нашарування, техніка дихання, вдосконалення складних технік кларнету – мультифонія, голосова гра, подвійне стаккато); *театральність* (міміка і пластика музиканта завжди органічно збігаються з настроєм, образним ладом виконуваного твору); *вплив композиторського мислення на виконавство* (що виражається в додаванні звуків, обертонів, збагаченні фраз, музичного тематизму новими інтонаційними ідеями, відтворенні власних каденцій у концертах, орнаментациї).

До творчості виконавця і композитора Й. Відманна застосовано трохи інший авторський алгоритм аналізу виконавського стилю, що містить такі етапи, як інтелектуальний, технологічний та синергійний. *Інтелектуальний етап виконавського аналізу* дозволив віднайти жанрові засади та їхній

індивідуальний прояв у Й. Відманна. Прояв інтертекстуальності позначено через постійні алюзії на відомі твори К.М. Вебера, Й. Брамса, Р. Шумана, К. Штокгаузена, І. Стравінського або інструментальні склади; виконавський вплив – через прояв імпровізаційної природи виконавського мислення (зокрема щодо метроритмічної організації Фантазії) та *концертності*, що зумовило ефектність опусу через вибір засобів виразності, тематики, темпів, театралізацію. *Технологічний етап виконавського аналізу* торкається питань інструменту, технологічних особливостей виконання (мультифонік, гра в найнижчому регістрі кларнета в нюансі *ppp*, створення голосного шуму від клапанів інструмента, клацання клавіш, робота з швидким темпом, контрастною динамікою, технікою подвійного язика для гри шістнадцятих тощо). *Синергійний етап виконавського аналізу* (на прикладі Фантазії) презентує напрацювання певних тих рис, що стабільно характеризують композиторсько-виконавський стиль Й. Відманна. Акцентується органічність поєднання у творчості Й. Відманна композиторства та виконавства й вагомий вплив виконавського часопросторового відчуття на створення його композицій, вказано, що паритетність обох видів творчості зумовлює їхнє взаємозбагачення. Виокремлено такі риси *композиторської* творчості як синтез традиційності/новаторства, інтертекстуальність, концертність, інтелектуалізм, прояв імпровізаційної природи виконавського мислення, вплив виконавського відчуття часопростору на створення композицій. Рисами *виконавського* стилю Й. Відманна названо віртуозність, ретельний підхід до зручності виконання; пошуковість, оперування різними тембрами, увага до динаміки та темпів; усвідомлення гармонії як фундаменту організації твору; робота зі звуком, відчуття його пластики, живого дихання, обертонових барв; інтелектуалізм через прояв структурного мислення, акцентування цезур, синтаксичних знаків виконавського формотворення.

Авторський досвід осмислення та виконання творів українських композиторів увиразнено при аналізі Сонати для кларнета і фортепіано «Знаки» В. Бібіка та опусів С. Турґеєва. Так твір В. Бібіка вписується в загальний контекст його творчості як композитора, який завжди прагнув оригінальності й індивідуальності у музиці. Його стиль є впізнаваним й містить такі риси, як поліфонічність, рефлексійність, монологічність, метод інтонаційного проростання, гармонічні новації. Кожен твір є унікальним часопросторовим континуумом – простором для розгортання композиторської думки. Соната для кларнета і фортепіано «Знаки» є важливим для кларнетового репертуару музичним твором, який є для виконавців концентрацією мисленнєвих процесів в музиці та інтелектуальності. Ми сприймаємо твір як глибокий музичний діалог між обома виконавцями, які спільно створюють виразну музичну розповідь. «Знаки» Валентина Бібіка – твір, який запрошує виконавців та слухачів до музичної подорожі, де кожен може відкрити власні «знаки» й знайти власний спосіб розуміння і відчуття цієї музики.

Композитор писав твори для кларнета, не розраховуючи на конкретного виконавця, хоча як соната, так й Тріо для кларнета, віолончелі і фортепіано неодноразово виконувались.

На відміну від В. Бібіка, С. Турґеєв створив свої опуси для кларнета, орієнтуючись на чудового виконавця – бельгійського кларнетиста Х. Швімберга. Відкритість до співтворчості його самого та його супруги – відомої хореографки заклали основу появі творів різних жанрів – соло («П'ять рефлексій»), концерту, елегії, фламандських танців для кларнета з оркестром. З точки зору виконавця твори С. Турґеєва містять різні ритмічні та метроритмічні особливості, зміни тактових розмірів, що робить музичну структуру цікавою та різноманітною; увага до формотворення, фактури. На виразність виконання та тембр впливає використання різних лігатур для кларнета. У «П'яті

фламандських танцях» спостерігається стилізація та вдале поєднання новаторських елементів і водночас доступності та простоти

Кларнетова музика Сергія Турнеєва представляє собою цінний внесок у сучасну музичну культуру. Його твори відзначаються оригінальністю, глибокою лірикою та ритмічною складністю.

Нарешті, важливим в межах пропонованої теми стало усвідомлення системної діяльності з розвитку кларнетизма в межах виконавської школи Валерія Алтухова. Автор дослідження мав досвід навчання в класі майстра й змогу відчувати на собі всю новаційність, аргументованість, системність та актуальність педагогічних засад Валерія Миколайовича. На основі аналізу його життєтворчості узагальнено основні засади виконавської школи Валерія Алтухова, яка складає внутрішню структуру його творчої діяльності. Такі засади сформульовано нами через позиції історизму, інноваційності, відкритості до нового.

Історичний досвід і укоріненість традицій. Історичний досвід харківської кларнетової школи налічує понад 100 років і свідчить про глибоке коріння цієї школи. Він ґрунтується на діяльності кількох поколінь музикантів-виконавців на кларнеті. Цей досвід є фундаментом для розвитку та успіху школи, а також формує унікальні традиції та підходи до навчання.

Наявність величезної плеяди лауреатів різних міжнародних та всеукраїнських конкурсів підтверджує дію наступності традицій у системі «вчитель – учень». Це означає, що знання та досвід передаються від вчителя до учня, збагачуючись та розвиваючись з кожним поколінням. Спадкоємність традицій дозволяє зберегти та передати цінність спадщини кларнетової школи та забезпечити стабільність та високий рівень навчання й в подальшому.

Поруч з укоріненістю традицій, водночас підкреслено *налаштованість на реформацію застарілих або неефективних методів*, що, безсумнівно, позитивно впливало на професійну підготовку та *конкурентоспроможність*. Кларнетисти-

випускники ХССМШ і ХНУМ імені І.П.Котляревського, які навчались в класі Валерія Алтухова, мають високий рівень професійної підготовки. Це дає їм конкурентоспроможний потенціал для навчання за кордоном та здатність конкурувати із зарубіжними виконавцями, бо статус «школи» прагне формування висококваліфікованих музикантів-кларнетистів, які можуть успішно представляти українське мистецтво на міжнародних сценах. Зокрема виконавці-оркестранти, які пройшли серйозний конкурсний відбір і навчались в класі Валерія Алтухова, мають *високий рівень технічної та ансамблевої майстерності*, що завдяки великому арсеналу вправ на розвиток виконавського апарату увиразнюється у вихованому почутті ритму, володіння різними видами дихання, музичністю, вмінню чути іншого, здатністю до колективної роботи.

Представники школи зараз репрезентують мистецтво гри на кларнеті харківської виконавської школи в оркестрах різних регіонів України, США та країн Західної Європи. Це підтверджує якість навчання та вимогливість, з якою В. Алтухов підходив до формування та розвитку музикантів-виконавців.

Вивчення класичного та сучасного репертуару має супроводжуватись постійним аналізом та головне – *інтеграцією світових трендів та новацій*. Представники кларнетової школи Валерія Алтухова обізнані на класиці (вона – основа, база виконавства), але активно вивчають сучасний репертуар, включаючи твори композиторів кінця ХХ – ХХІ століть. Це дозволяє учням розвивати свої навички та смак, а також ознайомитися з новими техніками письма та прийомами виконання. Система опанування репертуаром, яку пропонував В. Алтухов, є важливою складовою формування комплексної та актуальної музичної освіти.

Названі принципи відрізняють харківську кларнетову школу як одну із представницьких та успішних у сучасній Україні, бо кожний з учнів В. Алтухова є перспективним солістом, ансамблістом, оркестрантом, диригентом! В цьому полягають перспективи авторської методики виховання

Валерія Алтухова у вихованні музикантів й надають виконавській школі постійно вдосконалюватись, розширюючи підходи, на яких її побудовано. Школа може розвиватись і розвивається зараз шляхом пошуку нових методик навчання, співпраці з іншими музичними установами та організаціями, поширюючи вплив на спільноту кларнетистів через концерти, майстер-класи та просвітницьку діяльність. Можливо, в цьому й полягала місія Валерія Миколайовича Алтухова: змінити вектор історичного розвитку школи й, виховуючи особистостей, надати своїм учням справжніх «правил життя».

ВИСНОВКИ

Звершуючи дисертацію, яка присвячена всебічному аналізу кларнетової творчості, починаючи з моменту її зародження, з акцентом на розробку концепції кларнетизма як динамічної системи композиторсько-виконавської взаємодії, пропонуємо наступні висновки. Кларнет як інструмент зазнав суттєвих трансформацій й на початки ХХ ст. мав певну панораму творів, які склали основу репертуару та могли презентувати його як інструмент сучасний та цікавий для виконавців та слухачів.

Основною метою ми вбачали проведення дослідження синхронізму еволюційних трансформацій кларнета як музичного інструмента, аналізу впливу цих трансформацій на музичне виконання та філософію композиції. Підтверджено, що розвиток інструменту, без сумніву, являє собою *синхронний рух* між композиторськими та виконавськими новаціями. Зокрема маємо на увазі такі творчі союзи як Б. Барток–Б. Гудмен, К. Ахо–М. Фрост, К. Штокгаузен–С. Стівенс тощо.

Дослідження охоплює історичну еволюцію, технічні інновації, композиторську та виконавську практику в контексті кларнетової музики ХХ та ХХІ століть. Тож окреслимо історичний, теоретичний, аналітичний та феноменологічний дискурси висвітлення теми.

Історичний дискурс охоплює процес становлення мистецтва композиції та виконавства на кларнеті протягом ХVIII–ХХІ ст., що характеризується взаємодією між вдосконаленням інструмента та розширенням музичних горизонтів композиторів та виконавців.-Оглядом проаналізовані твори за участі кларнета В.А. Моцарта, Л. ван Бетовена, К.М. Вебера, Л. Шпора, Ф. Мендельсона-Бартольді, Й. Брамса; зосереджено увагу на вивченні технічних інновацій кларнету та оцінці новаторських методів виконання, які з'явилися у ХХ столітті (твори І. Стравінського, А. Копленда, Л. Беріо, К. Штокгаузена, С. Шарріно та ін.), а також їхньому впливу на формування сучасних стандартів

виконавської майстерності. Окремий акцент зроблено на аналізі взаємодії між композиторами та виконавцями, яка сприяла розвитку нових музичних форм і стилів у контексті кларнетової музики. Синхроністичний підхід дозволив закцентувати роль в цьому процесі саме виконавців – А. Штадлера, Г.Й. Бермана; Й. С. Хермштедта, Р. Мюльфельда, Б. Гудмена, М. Аррігнона, С. Стівенс. Протягом історії становлення кларнета як концертного інструмента роль конкретних виконавців видається непересічною. У XVIII-XIX ст. композитори майже не писали творів для кларнета, не орієнтуючись на видатного музиканта-інструменталіста. У XX ст. така тенденція знайшла продовження. Кларнет перетворився на високо технічний інструмент з широкими можливостями виразності. Це привернуло увагу багатьох композиторів, які почали активно експериментувати з інструментом у своїх творах, отримали можливість втілювати величезний спектр ідей, використовуючи різноманітні прийоми гри на кларнеті. Введення нових технік гри, таких як різноманітні види артикуляції та можливість змінювати насиченість тембру, відкрило нові можливості для виконавців, власне з'явилися композиторські твори, які й стимулювали виконавство. Зокрема, такими є Секвенція Л. Беріо – виклик для будь-якого музиканта, що зберігає значення чи не найскладнішого твору для кларнета; твори за участі кларнета К. Штокхаузена, які знайшли свою виконавицю (С. Стівенс), інтерпретації якої й досі вважаються еталонними. В кожному періоді з'являлись виконавці-композитори, творчість яких є значущою й увиразнює певний ідеал – це, наприклад, А. Штадлер (XVIII ст.), Л. Шпор (XIX ст.), Й. Відманн (XX ст.), творчість якого проаналізовано на сторінках дисертації. Тобто, кожен видатний кларнетист приніс у мистецтво гри на кларнеті унікальні новаторські риси. Це могло включати видатні технічні можливості, оригінальність у розкритті художніх ідей, артистичну харизму. Саме ці індивідуальні новаторські виконавські риси, поєднані з органологічними змінами кларнету, сприяли

створенню унікального феномену в мистецтві гри на цьому інструменті – кларнетизма, з обґрунтуванням якого пов'язаний *теоретичний дискурс* дослідження. Прагнення увести це поняття у наукову лексику зумовлено нашими спостереженнями за бурхливим розвитком виконавства на кларнеті та досягнення й утриманням дуже високої планки виконавської майстерності. Розміркування про те, як оптимізувати рух виконавця до найвищого рівня й привели до залучення поняття «кларнетизм». У межах дисертації поняття «кларнетизм» представлено як система, що вбирає в себе характерні риси кларнетового мистецтва, сформовані на основі описаних історичних та органологічних змін. Але «кларнетизм» в нашому розумінні, виходить за рамки простого опису технічних здібностей, відображаючи глибокий зв'язок між інструментом, його історією, та мистецтвом його використання.

Теоретична парадигма дисертаційного дослідження містить й авторську спробу скласти систему виконавського апарату кларнетиста, виокремити технологічні та психологічні чинники виконавства на кларнеті.

Нижче викладено основні принципи системи занять:

1. Перед заняттями важливо наповнити свій організм джерелом вуглеводів та в цілому здоровою та корисною їжею, щоб мати енергією для концентрованих та тривалих занять.

Збалансоване харчування та якісний повноцінний сон це фундамент успішного розвитку кларнетиста у такий насичений та конкурентний час.

2. Кожен день вкрай важливо виконувати вправи для розігрування, та вправи які розвивають базові навички кларнетиста (дихання, витримка, гнучкість амбушуру, контроль напруження, швидкість пальців, координація та якість звуку).

Починати завжди з більш легких вправ, плавно зростаючи навантаження. Завершувати комплекс розігрувань витриманими нотами та вправами на звук.

Вкрай важливо використовувати всю свою творчу енергію на ці справи, тому що з цих основ будуються усі найвищі поверхи кларнетового мистецтва.

3. Робота з творами повинна бути комплексною та опанувати усі аспекти та деталі виступу. Важливо прослухати усі наявні записи твору, зробити помітки та інтегрувати у своє виконання усі досконалі ідеї, здобуті нашими колегами. Також слід визначити для себе спільні мінуси, помилки та неопрацьовані фрагменти. Визначити та свідомо уникати. Для розвитку впевненості у складних технічних епізодах використовувати методи, описані нами, такі як ритмічні варіанти, «прихована мелодія» та інш.

Аналітичний дискурс дисертацій є доволі об'ємним. По-перше, робота містить аналітичний огляд впливових творів ХХ століття та оцінку їхньої ролі у розвитку кларнетової музики, а також аналіз вкладу видатних кларнетистів у еволюцію інструменту та його художніх можливостей. Закцентовано увагу на класифікації технічних прийомів, які були застосовані в творах Б. Бартока, Й. Відманна, К. Ахо, й проаналізовано, яким чином ці прийоми взаємодіють із стилями провідних кларнетистів, в тому числі Б. Гудмена та М. Фроста. Це дозволило виявити взаємозумовленість між технічними інноваціями та виконавськими практиками, що сприяли розвитку кларнетової музики.

По-друге, в дисертації апробовано досвід аналізу виконавського стилю М. Фроста та Й. Відманна через формулювання таких етапів, як інтелектуальний, технологічний та синергійний, що надало опису шукану об'ємність.

По-третє, дослідження також включила аналіз авторського досвіду опрацювання творів для кларнета В. Бібіка та С. Турнеєва, що допомогло виокремити ключові аспекти сучасної кларнетової інтерпретації та підходи до виконання. Це дало можливість зрозуміти, як особистісний підхід виконавця та його індивідуальна творчість можуть збагатити традиційну кларнетову музику, включало глибокий аналіз процесу репетицій, етапів інтерпретації та

особливостей втілення композиторської задумки у виконавську практику. Дослідження охопило детальний розгляд таких аспектів, як вибір темпу, динаміки, фразування та артикуляції, враховуючи як традиційні, так і інноваційні підходи до цих елементів. Було акцентовано на важливості розуміння стилістичних та емоційних нюансів творів, що дозволяє виконавцю не лише точно відтворювати нотний текст, але й надавати йому індивідуальне звучання. Аналіз включав роздуми автора про власний досвід та техніки, які були застосовані для досягнення високого рівня майстерності у виконанні цих творів. В контексті цього дослідження, особливу увагу було приділено вивченню впливу особистісних характеристик виконавця на інтерпретацію, зокрема його емоційного відношення до музики та здатності передавати це відчуття аудиторії. Це включало аналіз внутрішньої динаміки виконавця, його сприйняття музики та способи, якими він адаптує свою техніку та інтерпретацію для досягнення найбільшої виразності.

Феноменологічний дискурс пов'язаний в дисертації з дослідженням творчості особистостей, які змінювали ландшафт кларнетизма. Такими є обрані виконавці (С. Стівенс, М. Фрост, Й. Відманн), таким є й музикант, який, по суті, сформував настанови сучасної харківської школи гри на кларнеті – Валерій Алтухов. Вивчення педагогічної системи В. Алтухова стало стратегічно важливим для розуміння сутності кларнетизма. Аналіз цієї системи надав глибоке розуміння методології та педагогічних принципів, які впливають на формування майбутнього покоління кларнетистів, виявляючи зв'язок між виконавською майстерністю та освітніми підходами.

Крім того, вивчення позицій, що складають поняття виконавської школи, надало можливість поєднати всі залучені в дисертації ракурси дослідження. Так, історичний вимір харківської кларнетової школи дозволяє простежити еволюцію кларнетової гри та педагогіки через роки, що відкриває розуміння того, як розвивались та змінювались методи викладання, впливу різних

педагогів та виконавців, а також адаптацію до культурних та соціальних змін в музичній індустрії.

На основі теоретичних засад у харківській школі розроблено всебічний підхід до навчання та розвитку кларнетистів, з акцентом на фундаментальне розуміння музичної теорії, техніки гри на кларнеті, та інтерпретації музичних творів. Теоретичне навчання в школі охоплює не тільки традиційні методи, але й сучасні підходи до музики, підкреслюючи важливість розуміння як класичного, так і сучасного репертуару.

Вивчення харківської кларнетової школи актуалізувало й синхроністичний підхід, що означає аналіз та адаптацію до сучасних тенденцій і змін в музичному світі. Цей аспект відображає, як школа відгукується на сучасні музичні стилі, технології та педагогічні методиками. Особливе значення у цьому контексті має вплив Валерія Алтухова, чия система навчання та виконавська практика стали важливими елементами в розвитку сучасного кларнетизму, інтегруючи традиційні методи з інноваційними підходами.

У сукупності, харківська кларнетова школа втілює гармонічне поєднання цих трьох аспектів, створюючи багатогранний та адаптивний освітній та виконавський простір. Це дозволяє школі постійно розвиватися та залишатися актуальною, підтримуючи високий рівень професійності та інноваційності у світі кларнетової музики. Вказаний сегмент дослідження висвітлює, як глибоке розуміння, вдосконалення виконавської техніки, розуміння психології виконавства та педагогічних аспектів кларнету сприяють розвитку *кларнетизма як мультидисциплінарного феномену*, що включає не тільки музичні та технічні аспекти, але й культурні, освітні та соціальні виміри.

Отже, підсумуємо дослідження композиторсько-виконавської взаємодії в кларнетовому мистецтві ХХ–ХХІ ст. У сучасній мистецькій ситуації синергія між кларнетистом та композитором має вирішальне значення для розвитку виконавства. Ця взаємодія інкорпорує елементи технічної інновації, культурної

інтертекстуальності та естетичного пошуку, що дозволяє обом сторонам розвивати мультидисциплінарні підходи до музичної креативності. Ми вважаємо, що діалог між кларнетистом та композитором виходить за межі звичайної колаборації, трансформуючись у феномен когнітивної конвергенції. Цей процес охоплює не тільки музичну творчість, але й загальніші аспекти музичного мислення, включаючи теоретичні, історичні та філософські обмірковування. Така синергія виявляється у формі діалектичної інтеракції, що передбачає активне залучення обох сторін у процес формування музичного тексту. Так, наприклад, композитор може розробляти композицію з урахуванням ідіосинкразій та виконавських можливостей кларнетиста, тоді як сам виконавець вносить своє розуміння та інтерпретацію, що сприяє появі нових граней у творі. Окрім того, сучасний дискурс навколо виконавської практики та композиції стимулює більш глибоке занурення у феноменологічні та екзистенційні аспекти музичного творення. Таким чином, синергія між кларнетистом та композитором виходить на рівень метафізичного діалогу, де обговорення та рефлексія над музичним процесом відіграють роль у формуванні глибших інтелектуальних та емоційних зв'язків. Така взаємодія не тільки сприяє розвитку сучасної кларнетової музики, але й відкриває нові перспективи для розуміння та оцінювання музики як багатогранного та багатовимірного феномену.

Композитор діє як архітектор, створюючи структурні основи музичного твору. Це включає не тільки гармонічні структури та мелодичні лінії, але й глибші концептуальні та філософські ідеї, що лежать в основі композиції. Роль кларнетиста можна порівняти з мандрівником, який досліджує та інтерпретує музичний ландшафт, створений композитором. Кожен виконавець привносить свої власні ідеї, досвід та особисту інтерпретацію, які розширюють та збагачують первісний намір композитора. Така діалектика сприяє створенню простору креативності, де синергія між виконавцем і композитором породжує

нові музичні форми та ідеї, які перевищують можливості окремо кожного суб'єкта творчості та досліджують нові межі музичного вираження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Москва : Музыка, 1983. 518 с.
2. Алтухов В.Н. Особенности интерпретации музыки для кларнета французских композиторов XX-го столетия. *Гектор Берлиоз и мировая культура* : сб. науч.ст. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2003. Вип. 12. С. 280–289.
3. Алтухов В.М. Семь вершин инструментальной музыки великого романтика. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. вул. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 16. С. 161-169.
4. Алтухов В. Творчество Моцарта как развитие искусства игры на кларнете. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. вул. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 18. С. 95–107.
5. Алтухов В.М. Некоторые аспекты использования верхнего регистра кларнета для улучшения качества игры. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. вул. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 198–210.
6. Алтухов В. Нові прийоми гри на кларнеті: поради молодим виконавцям. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. вул. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 372–385.
7. Алтухов В. Гаммы и упражнения для развития техники игры на кларнете: учеб. пособие (хрестоматия). Харків, 2009. 256 с.
8. В. Алтухов. Людвіг Шпор і кларнет. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. вул. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 27. С. 260–267.

9. Алтухов В. М. Сучасні тенденції розвитку мистецтва гри на кларнеті на Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. вул. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського [ред.- упоряд. Шаповалова Л. В.]. Харків : Вид-во С.А.М., 2012. Вип. 34. С.344–353.

10. Алтухов В.М. Наш спільний дім. Більше ніж школа. *ХССМШ-і у спогадах випускників. До 70-річного ювілею школи*. Харків : Планета-Принт, 2013. 132 с.

11. Алтухов В.М. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія* / У 2 т. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. Т.1. С.389–390.

12. Амстибовский А. Концерты для кларнета композиторов XX века. Опыт исполнительского анализа (на примере концертов К. Нильсена, А. Копленда и Ж. Франсе) : Магистерская работа (17.00.02) . Харків, 2007. 51 с.

13. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.

14. Апатський В. М. Духові інструменти в музичному житті людства. Мистецькі обрії : альманах. Київ : 2000. Т. 2. С .105–115.

15. Апатський В. Н. Історія духового музично-виконавчого мистецтва. Книга II. К.: ТОВ Задруга, 2012. 408 с.

16. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 430 с.

17. 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.

18. Богданов В. О. Історія духовного музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку XX ст. Харків : Основа, 2000. 344 с.

19. Борецький В. Я. Шляхи розвитку тембрального звукообразу кларнета у творчості українських композиторів впродовж ХХ століття. *Музичне мистецтво. Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 2. С. 82–91.
20. Борисенко М. Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуґи»: авторський концерт Сергія Турнеєва. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2023. Вип. 31(31). С. 87-132.
21. Борисенко М. Ю. Точніше, аніж точно: Сергій Турнеєв – Людина та Музикант. *Музика*. 2016. URL: <http://mus.art.co.ua/tochnishe-anizh-tochno-serhij-turnjejev-lyudyna-muzykant/>
22. Буркацкий З. Об основах пальцевой техники кларнетиста. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім.А.В.Нежданової. Одеса: Аситропринт, 2000. Вип.1. С. 330–337.
23. Буркацкий З. П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста. Одеса : Друкарський дім, 2010. 166 с.
24. Буркацкий З. П. Характерні види техніки у творах пограниччя класицизму й романтизму. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. С. 262–266.
25. Буркацкий З. П. Досвід віртуозного інструменталізму ХІХ століття у формуванні майстерності сучасного кларнетиста. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. Вип. 1. С. 138–143.
26. 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.
27. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.

28. Вятоха И. О двух аспектах музыкальной тембральности. Київське музикознавство : сб. ст. / [гл. ред. И. А. Котляревский]. Київ : НМАУ им. П. И. Чайковського и КГВМУ им. Р. В. Глиера, 2004. Вып. 14. С. 22–31.
29. Гишка І. С. Звук як візитна картка інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох (на прикладі генезису і еволюції звуку труби). Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. 2016. В. 8. 65–70 с.
30. Громченко, В. В. Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса, 2007. 312 с.
31. Громченко В.В. Метроритмічна пульсація як складова виконавської майстерності музиканта-духовика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць ХДАДМ. 2020. № 1. С. 36–39.
32. 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.
33. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті XX сторіччя): дис... канд. мист : 17.00.03. Київ, 2006. 183 с.
34. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
35. Драч І. С., Чернявська М. С. Музична україністика: історичний, теоретичний та освітньо-педагогічний виміри. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. р. 271–293. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/126>.

36. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура : Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 2. 2020. С. 50–54.
37. Ергиев И. Исполнительская синергия как главный системообразующий элемент артистического универсума. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 107. С. 28–40.
38. Ергиев И. Д. Артистизм музыканта-инструменталиста : монография. Одесса : Астропринт, 2014. 284 с.
39. Єргієв І.Д. Феномен авторсько-виконавської постнеокласичної творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор–артист»). *ВІСНИК НАКККіМ* / [гол. ред. Денисюк Ж. З.]. К. : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. Вип. І. С. 25–30.
40. Єргієв І. Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики (нарис на основі аналізу власного артистично-музикознавчого досвіду). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*. 2022. С. 94–105.
41. Жарков А. Музыкальный синтаксис и тембр: теоретические аспекты. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Старовинна музика – сучасний погляд* : сб. ст. / [гол. ред. и сост. Н.О. Герасимова-Персидская]. Київ : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2009. Вип. 88. С. 71–81.
42. Карс А. История оркестровки. Москва: Музыка, 1989. 304 с.
43. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. Київ, 2000. 90 с.
44. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*. Львів, 2010. Вип. 11. С. 62-64. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_11 (дата звернення: 23. 04. 2023).

45. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дисертація ... доктора мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 516 с.
46. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення. (Монографія). Харків: Планета-Принт, 2018. 630 с.
47. Корчинський Ю. Сольні духові твори українських композиторів у контексті постмодерного стилю (на прикладі творів Є.Станковича та В.Камінського). Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: СПОЛОМ, 2008. Вип. 18. С. 120–124.
48. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. Київ, 2017. Вип. 55. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 (дата звернення: 05. 03. 2023).
49. Мартин Фрост: Інтерв'ю. Фестиваль 2013 в Вербье – Уоллкаст. URL: <https://www.mediciv.tv/ru/documentaries/martin-frost-interview-verbier2013>.
50. Метлушко В. А. Творчество Р. Мюльфельда и стиль кларнетовых произведений И. Брамса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 33. С. 340–348. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_33_37.
51. Метлушко В. О. Традиция и новаторство в пьесах для кларнета solo композиторов ХХ века. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Вип. 37. С. 479–488.
52. Метлушко В. О. Кларнет як сольнo-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.
53. Метлушко В.А. Соната для кларнета и фортепиано во французской камерно-инструментальной музыке ХХ века: черты преэминентности.

Исполнительское искусство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 9. С. 154–177.

54. Мюльберг К. Э. Актуальные вопросы интерпретации штрихов кларнетиста. *Музичне мистецтво і культура.* Науковий вісник ОДМА ім.А.В.Нежданової. Одеса, 2000. Вип. 1. С. 327–330.

55. Ніколаєвська Ю.В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.

56. Овчар О. П. Духове виконавство у Харкові ХVІІІ – початку ХХ століття: етапи еволюції : (Автореф. дис. канд. Мистецтвознавства). Харків, 2017. 17 с.

57. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка.* Львів: Сполом, 2015. Вип. 34: Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 16–21.

58. Павлович С. І. Кларнет у тріо В.А.Моцарта KV 498: художньо-виразові, ансамблеві можливості та їх реалізація. *Věda a perspektivy.* No11 (18). 2022. С.314–327. DOI: [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-11\(18\)-314-327](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-11(18)-314-327)

59. Павлович С. І. Кларнет у фортепіанних тріо: художньо-виразові ансамблеві можливості та їх реалізація (В. Моцарт, Й. Брамс, Ю. Іщенко). Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту ...творчого ступеня доктора мистецтва. Київ, НМАУ, 2023. 200 с.

60. Палій І. Духові інструменти в unіque music: особливості функціонування. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. Вип. 64., Том 2, С. 64-70.

61. 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.

62. Петрик В.І. Б. Барток – Б. Гудмен: принципи композиторсько-виконавської взаємодії на прикладі тріо «Контрасти». *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Вип. 30, кн. Кн. 2. Вид. дім «Гельветика», 2020. С. 441–453. URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/585>

63. Петрик В.І. Фантазія для кларнета соло Й. Відманна: композитор vs виконавець. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. С. 118–136. DOI 10.34064/khnum1-6507

64. Петрик В.І. Творча діяльність Валерія Алтухова: місія особистості в історії харківської кларнетової школи. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. С. 7–26. DOI 10.34064/khnum2-2901

65. Петрик В.І. Творча особистість Валерія Алтухова та харківська кларнетова школа. *Тези III Міжнародної науково–творчої онлайн-конференції «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність»*, 25-26 листопада 2021 року. Одеса, ОНМА ім.А.В.Нежданової, 2022. С.31–32.

66. 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

67. Проців І. В. Композиції Євгена Станковича для кларнета соло в контексті полікультурних естетико-мистецьких і виконавських тенденцій.

Наукові записки Терноп. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. Одеса, 2012. № 1. С. 86–91. 53.

68. Романовський В. Інструментознавство для духового оркестру: навч. посібник. К.: НАКККиМ, 2015. 136с.

69. Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. С. 148–170.

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

71. Скороходов В. П. Мастерство кларнетиста: Советы учителя. Кн. первая. Минск : Беларуская гос. академия музыкі, 2012. 247с.

72. Слупський В. В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. Київ, 2009. Вип. 83. С. 108– 113.

73. Соколова Л. Романтические «Фантастические пьесы» ор. 88 Р. Шумана – на пути к фортепианным трио. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XVI. Харків, 2019. С. 126–142.

74. Сосіна В.І. Система К.Станіславського (лекція для студентів V курсу з дисципліни «Теорія і практика акторської майстерності»). Львів, ЛДУФК, 2018. 17 с.

75. 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.

76. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Санкт-Петербург: Азбука, 2018. 416 с.

77. Стравинський І. Диалоги: Воспоминання. Размышления. Комментарии. Ленинград: Музыка, 1971. 415с.
78. Терлецький М. М. Деякі особливості підготовки музиканта-духовика до його професійної діяльності в оркестровому колективі. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: збірник матеріалів VI-ої Міжнародної науковопрактичної конференції. Укладач С.Д.Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2014. Вип. 6. С. 56–57.
79. Тиновський М. М. Кларнет в українській фольклорній традиції та її проєкція на інші форми його сучасного побутування. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. Дрогобич, 2010. №7(10). С. 296–303.
80. Тимофєєва 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.
81. Третьяков С. Історична динаміка кларнетового виконання у Харкові. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 47. С. 151-165.
82. Турнеєв С. П. «П'ять рефлексій» для кларнета solo: композиторський коментар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2014. Вип. 40. С. 266–277/
83. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості. (Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України. Київ, 2008. 36 с.
84. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 2006. С. 218–228.

85. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харьков : Скорпион, 2006. 296 с.
86. Baines A. *Woodwind instruments and their history*. New York: W. W. Norton. 1957. 382 p.
87. Berlioz H. *New Edition of the Complete Works*. Kassel: Bärenreiter, 2003. 195 p.
88. Besthorn Florian Henri. The widening, destruction and fusion of sounding bodies: the significance of the body in ‘experimental chamber music’ works by Jörg Widmann. *Gli spazi della musica*. 2013. Vol. 2, N°2. P. 27–43.
89. Black D., Gerou T. *Essential Dictionary of Orchestration : the Most Practical and Comprehensive Resource for Composers, Arrangers and Orchestrators*. Harlow : Alfred Music, 1998. 352 p.
90. Boer B. van. *Music in the Classical World: Genre, Culture, and History*. New York; London : Routledge, 2019. 343 p.
91. 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.
92. Britton Emily Adell. ‘Jean Devémy and the Paris Conservatory Morceaux de Concours for Horn, 1938-1969’. DMA diss., Florida State University, 2014. 105 p.
93. Bruhn Siglind. *The Music of Jörg Widmann*. Waldkirch, Germany: Edition Gorz. 2013. 244 p.
94. Brymer J. *Clarinet*. Kahn & Averill, 1990. 296 p.
95. Bukofzer M. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. Von Elterlein Press, 2013. 765 p.
96. 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.

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

98. Chatziioannou V., Schmutzhard S., Hofmann A., Pàmies-Vilà M. Inverse Modelling of Clarinet Performance, 2019. URL: https://www.researchgate.net/publication/335272837_INVERSE_MODELLING_OF_CLARINET_PERFORMANCE

99. Concert review: Martin Fröst and Ronald Pöntinen: concert. URL: <https://www.cassgb.org/review/57/Concert-Review-Martin-Frst-and-Ronald-Pntinen/Dierickx>, Zachary Daniel (2018). The Clarinet Works of Jörg Widmann: A Performance Guide to Fantasie for Clarinet Solo with a Survey of Unaccompanied Clarinet Repertoire and Guide to Contemporary Techniques. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University.

100. Dances to a Black Pipe Martin Fröst, Richard Tognetti. Reviews. URL: <http://www.sa-cd.net/showreviews/7525>

101. Diachenko, Iurii; Ovchar, Oleksandr; Dubka, Oleksandr; Pastukhov, Oleksandr; Duve, Khrystyna; Kostiuk, Dmytro Psychological And Pedagogical Study Of Neurotic Reactions Of Higher Education Students During The Implementation Of The Form Of Control International. *Journal of Computer Science and Network Security*. 2021. PP. 151-156 DOI: [10.22937/IJCSNS.2021.21.11.20](https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.11.20).

102. Dierickx Zachary Daniel. The Clarinet Works of Jörg Widmann: A Performance Guide to Fantasie for Clarinet Solo with a Survey of Unaccompanied Clarinet Repertoire and Guide to Contemporary Techniques. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University. 2018. 157 p.

103. Dovzhynets, I., Govorukhina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O., & Drach, I. Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Amazonia Investiga*, 2022. 11(54). P. 256–263.

104. Ducasse E. A. Physical mode of a single-reed wind instrument, including actions of the player. *Computer Music Journal*. 2003. № 27(1). P. 59–70. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00869242/document>

105. Eddie Daniels Talks With Richard Boulger About Creating A Sound On The Horn, Meditation, Equipment And More. URL: <https://banddirector.com/woodwinds/clarinet/eddie-daniels-talks-with-richard-boulger>

106. Ellsworth J. *The Clarinet*. University of Rochester Press, 2021. 308 p.

107. Euler C.F. Teixeira, Mauricio A. Loureiro, Marcelo M. Wanderley & Hani C. Yehia. Motion Analysis of Clarinet Performers. *Journal of New Music Research*, 2014. Is. 44(2). P.1-15. DOI: 10.1080/09298215.2014.925939.

108. Farber Jim. Martin Fröst: The Color of Clarinet. June 6, 2012. URL: <https://www.sfcv.org/articles/artist-spotlight/martin-frost-color-clarinet>

109. Fein Markus; Christopher Peter. *Im Sog der Klänge: Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann*. Mainz, Germany: Schott Musik International. 2015. 142 p.

110. Feller D. Comparison of the Oehler and Boehm clarinet fingering systems. *The Clarinet*. 1984. Vol. 11. № 4. P. 24–30.

111. Gillet Georges. URL: https://everipedia.org/Georges_Gillet

112. Goodman B. URL: <https://web.archive.org/web/20101030030926/http://bennygoodman.com/about/biography2.html>.

113. Hacker A. *The Clarinet in Twentieth Century Music*. In: Thurston, Frederick (Hg.): *Clarinet Technique*. 4. Ausgabe. Oxford 1985. 114 p.

114. Hargrove Victoria A. *The Evolution of the Clarinet and Its Effect on Compositions Written for the Instrument*. Theses and Dissertations. Columbus State University, 2016. 15 p.

115. Harrison Parrott. URL: <http://www.martinfrost.se/biography/>

116. Heaton R. *The Versatile Clarinet*. London : Routledge. 2005. 152 p.

117. Hertz J. Bela Bartok. Contrasts. URL: http://sllmf.org/archive/notes_for_99.html.
118. Hoeprich E. *The Clarinet*. Yale University Press, 2008. 387 p.
119. Hromchenko V. Individual artistically performing form as the contemporary European sociocultural phenomenon. *Revista Universidad y Sociedad*. 2020. 12 (4). P. 207–212.
120. Jaffe J.V. Bela Bartok. URL: <https://www.parlancechamberconcertsorg/parlance-program-notes/contrasts-bb-116/>.
121. Joerg Widmann. *Fantasie for Clarinet solo*. 2005. URL: <https://www.schott-music.com/en/fantasie-noc176399.html>
122. John Henken. URL : <http://www.laphil.com/philpedia/music/clarinet-concerto-kalevi-aho>.
123. Jones Brandon Philip. *The Contest Works for Trumpet and Cornet of the Paris Conservatoire, 1835-2000*. The University of Melbourne, 2018. 403 p.
124. Jörg Widmann, interview by Dominik Wollenweber. *Jörg Widmann in Conversation with Dominik Wollenweber* (video). Berlin Philharmonic, December 20. 2014. Accessed January 25 2018. URL: <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/20329-5>
125. Iergiiev, I.; Severynova, M.; Voskoboinikova, Y.; Bondar, I.; Savenko, S. Author-artist: horizons of contemporary academic musical creativity. *Ad Alta-journal of interdisciplinary research*. Vol. 12(25). Issue 1. P. 193-196.
126. Interview: John Henken Martin Fröst. URL: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/1296/clarinet-concerto>.
127. Interview with Sabine Meyer and Reiner Wehle. February 28, 2022. URL: <https://clarinet.org/interview-with-sabine-meyer-and-reiner-wehle/>
128. Kalevi Aho. URL: <http://www.fennicagehrman.fi/composers/aho-kalevi/>
129. Keller J. *Chamber Music : a listener's guide*. Oxford. Oxford University Press, 2010. 1 edition. 517 p.

130. Korhonen Kimmo. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Kalevi_Aho.

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

132. Kroll O. *Klarinette – Ihre Geschichte, Ihre Literatur, Ihre grossen Meister*. London: B.T. Batsord, 1968. 92 p.

133. Kunitz H. *Klarinette. Breitkopf und Härtel*, 1989. 156 p.

134. Lack Graham. *At Fever Pitch: The Music of Jörg Widmann*. *Tempo*. Vol. 59, No. 231 (Jan.). 2005. P. 29–35.

135. Lawson C. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. New York: Cambridge University Press, 1995. 196 p.

136. Lawson Colin James. *Mozart, clarinet concerto*. Cambridge University Press, 1996. 132 p.

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

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

139. Martin Fröst on the soul of the clarinet. URL: <https://www.nytimes.com/2016/08/05/arts/music/martin-frost-explores-the-soul-of-the-clarinet-mostly-mozart-festival.html>

140. Martin Frost's official website. URL: <https://www.martinfrost.se/>.

141. 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.

142. Mozart - Martin Fröst. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iu_IMEmR4wQ&ab_channel=BISrecordsVIDEO

143. Nikolaievskaya Yuliia, Paliy Iryna, Chernenko Volodymyr, Tsurkanenko Iryna, Lozenko Kateryna, Yurchenko Olga, Dikariev Serhii. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX.). 2022. P. 193–198. DOI: 10.33543/120229193198 (<https://doi.org/10.33543/120229193198>)

144. Nikolaievskaya, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; Cherniavskiy, I.; Wang, Youjie; Zeng, Qian. Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research*. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). 2023. P. 18-25.

145. Odom David H. *A Catalog of Compositions for Unaccompanied Clarinet Published Between 1978 and 1982, with an Annot.*

146. Petryk V.I. Individual performance style of Martin Frost. *European Journal of Arts*, № 4. 2021. C. 96–102. DOI: 10.29013/EJA-21-4-96-102

147. Rehfeldt Phillip. *New Directions for Clarinet*, 2nd ed. Lanham, MD: Scarecrow Press. 2003. 216 p.

148. Rehfeldt P. *New Directions for Clarinet*. Scarecrow Press, 1994. 206 p.

149. Rendall F.G. *The Clarinet*. London: E. Benn; W. W. Norton, 1971. 183 p.

150. Review: Vivaldi Martin Fröst (clarinet): CD URL: <https://www.cassgb.org/review/60/Vivaldi-Martin-Frstclarinet/>.

151. Reviews: Dances to a Black Pipe Martin Fröst, Richard Tognetti. URL: <http://www.sa-cd.net/showreviews/7525>

152. Reyes Cristo Barrios. *Compositores y solistas: una investigación cualitativa sobre la creación y la libertad interpretativa en el repertorio contemporáneo para clarinete* (Tesis Doctoral). Universidad complutense de Madrid. 2017. 563 p.

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

154. Rice A. The clarinet in the classical period. Oxford : Oxford University Press. 2003. 316 p. URL: <https://www.twirpx.com/file/2723881/>
155. Rice Albert R. The Clarinet in the Classical Period. Oxford University Press; 2008. 336 p.
156. Rice A.R. Notes for Clarinetists: A Guide to the Repertoire. New York: Oxford University Press, 2017. 281 p.
157. Shackleton N. Chalumeau. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. 1980. Vol. 4. P. 111–112.
158. The OHMI Trust - An Interview with Martin Frost. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2bXJVxsIZYw&ab_channel=TheOHMITrust
159. Thurston F. Clarinet Technique. New York: Oxford University Press, 1985. 107 p.
160. Transcription of interview in «Jörg Widmann on Playing Clarinet and His Musical Influences». *Interview filmed at the 92nd Street Y*, New York City, April 10, 2013. URL: <http://92yondemand.org/jorg-widmann-on-playing-clarinet-and-his-musical-influences>
161. Vivaldi. Martin Fröst (clarinet): CD: Review URL: <https://www.cassgb.org/review/60/Vivaldi-Martin-Frstclarinet/>.
162. Willaman R. The Clarinet and Clarinet Playing. Carl Fischer, 1949. 316 p.
163. Wilsom Flora. Jörg Widmann: the musical anarchist who brings a hefty dose of sheer joy. 2018. URL: <https://www.theguardian.com/music/2018/jan/05/jorg-widmann-german-composer-clarinettist-musical-anarchist-classical-history-sing-tune>.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за
напрямом «мистецтвознавство»:

4. Петрик В.І. Б. Барток – Б. Гудмен: принципи композиторсько-виконавської взаємодії на прикладі тріо «Контрасти». *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Вип. 30, Кн. 2. Вид. дім «Гельветика», 2020. С. 441–453. Посилання <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/585>

5. Петрик В.І. Фантазія для кларнета соло Й. Відманна: композитор vs виконавець. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. С. 118–136. DOI 10.34064/khnum1-6507

6. Петрик В.І. Творча діяльність Валерія Алтухова: місія особистості в історії харківської кларнетової школи. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. С. 7–26. DOI 10.34064/khnum2-2901

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Petryk V.I. Individual performance style of Martin Frost. *European Journal of Arts*, № 4. 2021. С. 96–102. DOI: 10.29013/EJA-21-4-96-102

Додаткові публікації

1. Петрик В.І. Творча особистість Валерія Алтухова та харківська кларнетова школа. *Тези III Міжнародної науково–творчої онлайн-конференції «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та*

сучасність», 25-26 листопада 2021 року. Одеса, ОНМА ім.А.В.Нежданової, 2022. С.31-32.

Список апробацій

Участь у наукових конференціях та публікація статей

1. «Музикознавчі вечорниці» (до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики), Науково-мистецький проект «Практична Музикологія» (07-08 грудня 2019 р., Харків). Тема: «Композиторська та виконавська творчість для кларнету в ХХ ст.: синхроністичний підхід».

2. ХХІ всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція online «Дні Науки» (24-25 квітня 2020 р., м. Одеса). Тема доповіді «Б. Барток – Б. Гудмен: принципи композиторсько-виконавської взаємодії на прикладі тріо “Контрасти”».

3. I міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні). 17-18 травня, 2020 р., Харків.

4. Двадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (30 жовтня – 1 листопада 2020 р., Київ). Тема доповіді: «Інтерпретувальний геній Мартіна Фроста».

5. II міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні). 17-18 травня, 2021 р., Харків. Тема доповіді: «Тенденції сольного виконавства на кларнеті у ХХІ столітті».

6. Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (25-28 червня 2021 р., Івано-Франківськ). Тема доповіді: «Створення та формування харківської кларнетової школи: освітня та культурна діяльність Валерія Алтухова (у Харкові та Україні)»

7. III міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та мистецтвознавстві: історія та сучасність» (25-26 листопада 2021 р., Одеса). Тема доповіді: «Творча особистість Валерія Алтухова та харківська кларнетова школа».

8. III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні та 105-річчя заснування ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 21-22 травня 2022 року, Харків (онлайн). Тема доповіді: «Принципи, цілі та значення вправ для розігрування при грі на кларнеті».

9. IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні), 20-21 травня 2023 року, Харків. Тема доповіді: «Українські кларнетисти на світовій арені: історії успіху та виклики».