

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

на тему:

КЛАРНЕТОВЕ МИСТЕЦТВО XVIII СТОЛІТТЯ

Виконав: студент 4 курсу
денної форми навчання
зі профілізації «кларнет»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Бакалавр»
Прекаска Іван Михайлович

Науковий керівник –
Олійник Борис Михайлович,
Заслужений артист України,
професор кафедри
духових та ударних інструментів

Рецензент –

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Етапи еволюції та специфіка постановки амбушюра на ранньому кларнеті.....	5
1.1. Огляд різновидів ранніх кларнетів.....	5
1.2. Аналіз методичних посібників та «Шкіл» для раннього кларнета.....	15
РОЗДІЛ 2. Розвиток виконавства на дво- та три клапанних кларнетах.....	19
2.1. Оркестрове виконавство на ранньому кларнеті.....	19
2.2. Сольне кларнетове виконавство у дзеркалі європейських часописів XVIII століття.....	23
2.3. Забуті імена: виконавська діяльність «мсьє Шарля»	26
ВИСНОВКИ.....	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	32

ВСТУП

Актуальність дослідження. Початок XVIII ст. у виконавстві на духових інструментах став періодом істотних змін, пов'язаних з активним впровадженням нових конструкцій. Важливий етап інструментальної реформи ознаменувався появою на межі XVII – XVIII століть нового духового інструмента – кларнета.

Окремі аспекти кларнетового мистецтва різних історичних періодів розглянуто у роботі Г. Благодатова [3]. Коротку історію кларнета вміщено у вступному розділі «Методики навчання гри на кларнеті» Б.Дікова [4]. Окремі відомості про питання розвитку конструкції кларнета в епоху Бароко розглядаються у монографії С. Левіна «Духові інструменти в історії музичної культури» [5]. Автор аналізує процес конструктивних удосконалень Й. Деннера, результатом яких став ранній кларнет. Більш стисло розглядається історія кларнетового мистецтва в підручнику Ю.Усова «Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах» [7]. Серед недавніх досліджень, де досить значне місце займають питання історії кларнетового виконавства, є монографія В.В. Березіна «Духові інструменти в музичній культурі класицизму» [2]. Розглядаючи широкий спектр питань духового інструментального мистецтва епохи Класицизму, автор стисло торкається окремих питань барокового виконавства на кларнеті. Незважаючи на те, що ці роботи містять важливу інформацію, однак автори в них не ставили за мету висвітлити цілісну картину кларнетового мистецтва XVIII століття у його тісному взаємозв'язку з удосконаленнями інструмента, виконавством та персоналіями визначних кларнетистів-віртуозів. Лише вивчивши шляхи їх спільної еволюції можна правильно оцінити сучасний рівень виконавства на інструменті та зрозуміти його особливості.

Об'єкт дослідження – європейське кларнетове мистецтво.

Предмет дослідження – кларнетове мистецтво XVIII століття.

Мета дослідження – визначити особливості історичного розвитку раннього кларнета та виконавства на ньому у XVIII столітті

Завдання дослідження:

- розглянути етапи конструктивних удосконалень кларнетів;
- проаналізувати методичні посібники та «Школи» для кларнета;
- висвітлити розвиток оркестрового виконавства на ранньому кларнеті;
- висвітлити концертну діяльність сольних виконавців за матеріалами часописів XVIII століття.

Основними методами, застосованими в роботі є:

- історичний та порівняльний при вивченні етапів історичного розвитку кларнета;
- інструментознавчий – при аналізі конструктивних особливостей інструментів і способів виконавства на них;
- аналітичний – при вивченні наукової літератури та фактологічного матеріалу;

РОЗДІЛ 1. Етапи еволюції та специфіка постановки амбушюра на ранньому кларнеті

1.1. Огляд різновидів ранніх кларнетів

В сучасних джерелах, присвячених історії раннього кларнета, час його появи визначають останнім десятиліттям ХУІІ століття і початком ХУІІІ. У деяких джерелах виникнення інструмента розглядають як винахід зовсім нового виду німецьким майстром Йоганном Крістофом Деннером і вважають, що кларнет не мав прямих попередників як, наприклад, гобой, поперечна флейта та інші духові інструменти [30]. З подібними твердженнями важко погодитися, якщо врахувати, що конструкції двоклапанних кларнетів і шалюмо мають незначні зовнішні відмінності. Власне, це ті відмінності, що склали основу удосконалень німецького винахідника і принесли йому славу творця кларнета.

Перше відоме зображення раннього кларнета вміщено на гравюрі нюрнберзького майстра Йоганна Крістофа Вайгеля (1661-1726) [12, с. 47], а назва інструмента «*кларнет*» вперше з'являється у 1732 році у Йогана Готфріда Вальтера в *Musikalisches Lexicon*. До того часу кларнет мав назву свого попередника – «*шалюмо*».

Що стосується темброво-звукового забарвлення ранніх кларнетів, то за властивими йому характеристиками він більше нагадував гобой, ніж сучасний кларнет. Виріз у нижній частині мундштука, в якому розміщалася трость, було більшим і коротшим, і як наслідок, сама трость була меншою за розмірами. Тому коротша вібривала сильніше, ніж довша і забарвлення звуку було ясним і пронизливим. З цього приводу Й.Г. Вальтер в «Музичному лексиконі» зазначав, що: «... з далеку звучить він (тобто, кларнет), подібний швидше до труби...» [21, с. 456]. Це порівняння автора напрочуд виразно демонструє особливості виконавської техніки барокового кларнета на кшталт *clarino*. У коментарях до гравюри із зображенням раннього кларнета Й.К.

Вайгель також зазначав, що кларнет за своїми звуковими якостями здатен замінити трубу [21, с. 110].

Порівняльна характеристика кларнета і труби вміщена в огляді різновидів труб в роботі Й.А. Гіллера “Посібник для героїко-музичного мистецтва гри на трубі та литаврах” (1770). Зокрема, автор зазначає: «Кларнет, що взагалі означає *«трубочка»*, винайшов на початку цього століття один нюрнберзький майстер. Кларнети бувають різних розмірів. Цей дерев'яний духовий інструмент, схожий до гобоя, має спереду прикріплений широкий мундштук. Діапазон його звучання простягається від f до d^2 і навіть до f^2 , тобто охоплює три октави. До того ж можна грати хроматично, беручи всі половинні тони, що робить можливим виконання у багатьох тональностях. Це спонукало деяких композиторів для створення для нього особливих концертів і сонат. Різке та пронизливе звучання цього інструмента стали в пригоді у військовій музиці піхоти. Він звучить краще здалека, ніж зблизька» [19, с. 153].

Кларнети, подібно до труб, почали виготовляти у різних строях. Вже у Деннерів – батька і сина, з'явилися різновиди *in C* та *in D*. Спорідненість раннього кларнета з трубою *clarino* поступово призвела до занепаду виконавства на трубі на високих ладах. Заміна труби *clarino* кларнетом (переважно *in D*) спостерігається вже в ранніх творах для інструмента. Зокрема, яскравим прикладом є партитури концертів Йоганна Мельхіора Мольтера (1696 –1765) з окремими сольними партіями для шаломо, кларнета та труби *clarino*. У якості оркестрового інструмента кларнет відомий з 1710-х рр. Антоніо Вівальді у партитурі ораторії «Тріумфуюча Юдіфь» (1716) використав два інструменти під назвою *clarino*. Особливості цих партій свідчать, що вони були написані з розрахунком на виконання кларнетами, а не трубами.

У трьох *Concerti grossi*, написаних А. Вівальді між 1720 і 1740 роками, серед інструментального складу є партії *clarino*. Вони виписані поряд з партіями двох гобоїв. Контраст між регістрами (високим і низьким), так званим “регістром шалюмо”, виписаним у басовому ключі виключає можливість застосування труб у цих творах і однозначно вказує на використання раннього кларнета. Ранні кларнети використав Франческо Бартоломео Конті в опері «Дон Кіхот у Сьєра Морені» (1719). В камерній музиці досить поширеним стало поєднання кларнета з ріжком. У 1741 році Георг Фрідріх Гендель написав увертюру для двох кларнетів і двох ріжків, а Фердинанд Кьольбель – Тріо для кларнета, ріжка і баса (1741).

Важливу роль у розвитку виконавства на кларнеті і збагаченні його репертуару відіграли представники мангеймської школи. У 1754 р. Ян Стаміц вперше вводить кларнет до складу оркестру. Він написав концерт для двох кларнетів та двох ріжків, а також використав кларнет у трьох симфоніях. З 1759 р. кларнет стає постійним учасником двірцевого оркестру.

У Франції одним із перших композиторів, хто увів кларнет до партитур своїх опер був Жан-Філіп Рамо (1683-1764). Для виконання партій кларнетів в опері «Зороастр» (1749), композитор запросив двох кларнетистів з Німеччини. У 1751 р. відбулася прем'єра ще однієї опери Рамо – «Акант і Цефіза». В ній композитор пише партії для кларнета з віртуозними широкодіапазонними пасажами та ліричні епізоди у поєднанні з ріжком.

У 1757 році в Амстердамі була надрукована книга паризького автора Ангеле «Спостереження про музику, музикантів та інструменти», в якій автор зазначає, що ріжок у супроводі кларнета звучить значно приємніше. Далі автор пише, що кларнет був раніше невідомий у Франції і радить французьким композиторам звернути на нього увагу і частіше вживати у своїх композиціях [21, с. 167]

Дво- та три клапанні конструкції кларнетів набувають найбільшого поширення в першій половині XVIII століття. Разом з тим, протягом усього цього часу використовували також і шалюмо, свідченням чого є окремі музичні твори, в партитури яких він зазначений.

Удосконалення Деннером шалюмо і його перетворення в кларнет майстер розпочав з трості. В першу чергу він видалив камеру в якій вона знаходилася, чим забезпечив вільний доступ між тростю та губами виконавця. Надрізний язичок він замінив окремою очеретяною пластинкою що нав'язувалася на мундштук. У такий спосіб виник принцип звуковидобування, який використовується на кларнеті дотепер. Варто зазначити, що в інструментах Деннера мундштук не був відокремленим від корпусу і розташовувався таким чином, що трость торкалася не нижньої, а верхньої губи виконавця. Однак це не змінювало суті справи, оскільки переваги нової манери були явними: з'явилася свобода у звуковидобуванні і можливість керувати звуком та інтонацією.

Другим важливим етапом стало розширення обмеженого діапазону. Спочатку Деннер зробив спробу вирішити цю проблему за допомогою принципу передування, але стикнувся з непередбаченими труднощами. Шалюмо з його циліндричним каналом реагував на передування зовсім інакше, ніж конічні язичкові інструменти – шалмей, гобой, фагот. При посиленні вдихання повітря на шалюмо видобувався не другий, а третій обертон натуральної шкали, тобто октава, а не дуодецима. Під час подальшої активізації дихання, відкликався одразу п'ятий обертон і таким чином виходили дві октави з терцією.

Інша складність полягала в тому, що шалюмо, форма якого подібна до ствола поздовжньої флейти, залишався язичковим інструментом і поєднання цих двох протиріч створювало надзвичайну проблему. До того ж, циліндричний канал шалюмо передбачав більш низький регістр, ніж в

однакових за розмірами конічних інструментів. Деннер знайшов вихід з цієї проблеми за допомогою реконструкції системи ігрових отворів, яку здійснив з надзвичайною майстерністю. Він розташував їх у тій послідовності, якої вимагали акустичні особливості нового інструмента. Таким чином вперше виникло нерівномірне розташування ігрових отворів, які складають основу кларнетового грифу. Десять ігрових отворів нового інструмента під час послідовного перекидання утворювали діатонічний звукоряд: $f, g, a, h, c^1, d^1, e^1, f^1, g^1$.

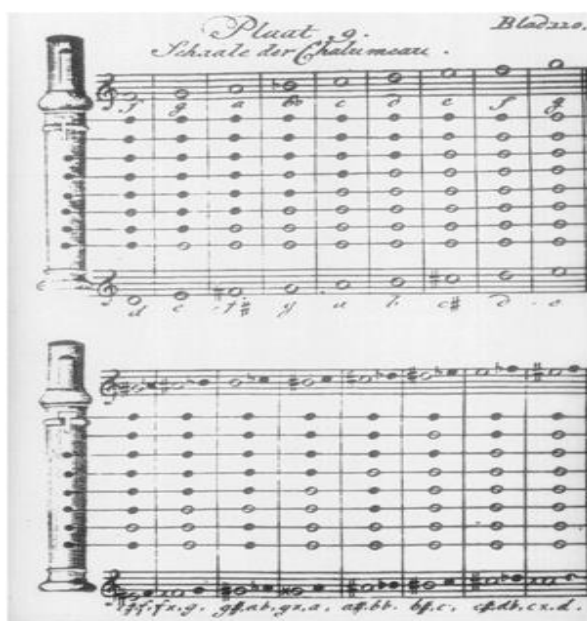
Крім того, Деннер зробив на лицьовому боці ствола у верхній його частині відкритий клапан для a^1 . Ще один клапан, але вже закритий, для h^1 він розташував з тильного боку. Він мав особливо важливе значення. Під час відкриття цього клапана передування на дуодециму ставало легкодоступним, розкривалися звуки верхнього регістру і діапазон інструмента розширювався майже до двох з половиною октав – від f до a^2 або h^2 . Це вже був ранній двоклапанний кларнет – інструмент досконалої для своєї епохи конструкції і доволі широких технічних можливостей, особливо у верхній шкалі діапазону, де на інструменті стало можливим виконання рухливих арпеджіо. Звук цього раннього інструмента в нижньому регістрі був дещо похмурого характеру, але доволі мелодійний і виразний. У верхніх розділах він набував різкого звучання, а при посиленні – пронизливого. Проте він був досить легко керованим. Особливо привабливим в кларнеті була широта динамічної шкали – від потужного f до делікатного P .

Як свідчать джерела (Музичні лексикони, Енциклопедії І. Вальтера, Е. Гербера Ф. Фетіса), найбільш ранній різновид двоклапанного кларнета, що відомий нині як бароковий, було створено близько 1690 року. Одну з найраніших згадок про кларнет вміщено в розрахунковому документі про видатки в місті Нюрнберг. Він датований 1710 роком. Це – «Специфікація інструментів що були виготовлені для Його Ексцеленції пана генерала фельдмаршала графа фон Гронсфельдта» [14, с. 63]. За дорученням міської

ради, Якоб Деннер виконував замовлення генерала щодо виготовлення для «Musicanten Banda» великої кількості духових і смичкових інструментів, серед яких два кларнети. Ще один кошторис 1720 року засвідчує поставку Я. Деннером дерев'яних духових інструментів до монастиря Гьотвайг поблизу Відня [13, с 34]. Інструменти роботи Деннера зафіксовані також в інвентарному реєстрі Дармштадтського двору. Ці факти слугують беззаперечним свідченням значного попиту на інструменти Нюрнберзької майстерні.

Якщо виходити зі збережених документальних джерел, то майстерня Деннера, крім кларнетів і шалюмо, випускала блокфлейти, поперечні флейти, гобої. Така широка спеціалізація була характерна для багатьох майстрів-виробників духових інструментів.

Поява двоклапанного кларнета була пов'язана з необхідністю розширення обмеженого однооктавного діапазону шалюмо. Судячи із зображення аплікатурної таблиці, вміщеної в посібнику «Reynvaan Mr. Joos Verschuere» (1795), звукоряд попередника кларнета складався з однієї октави:

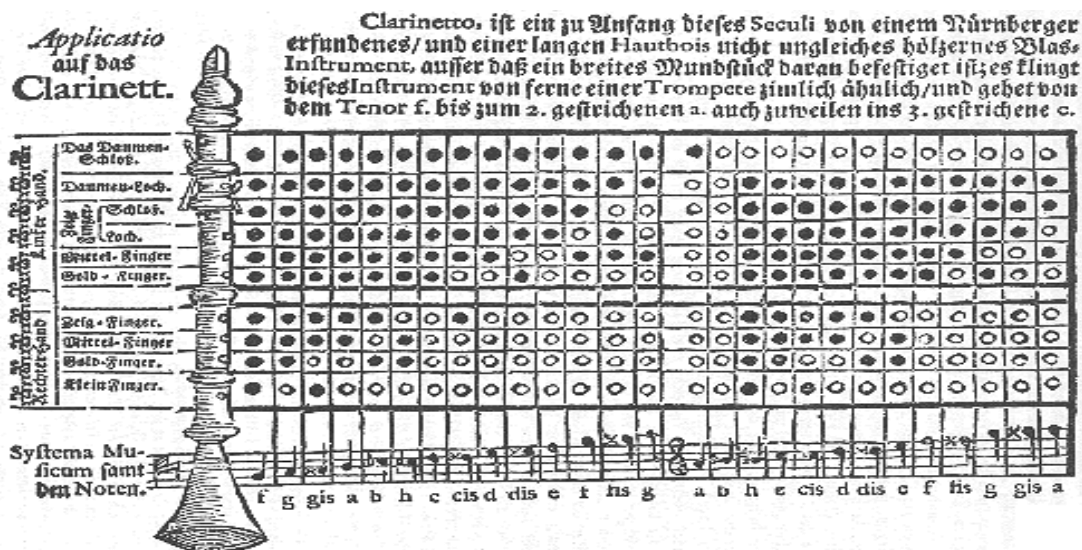


Тому часто використовувалися різні різновидності шалюмо (сопрано, альт, тенор, баритон), які дозволяли дещо розширити обмежений діапазон інструмента.

Й.К. Деннер, розпочавши удосконалення шалюмо, здійснює ряд конструктивних змін, які були спрямовані на досягнення головної мети – розширення діапазону. Вирішальну роль у цих перетвореннях зіграло переміщення майстром «передувного» отвору з клапаном «сі» першої октави, і додаткового клапана «ля» . Відкриваючи «передувний» отвір, виконавець значно полегшував процес звуковидобування у верхньому регістрі, який дозволяв йому за допомогою передування нижніх звуків отримувати дуодециму вгору. Ці, на перший погляд, незначні удосконалення дозволили істотно розширити діапазон кларнета, довівши його майже до трьох октав [13, с. 35–36].

Слід зазначити, що збільшення діапазону привело до поділу його на два різних, за забарвленням звуку, регістри. Похмурий нижній регістр зберіг характерний тембр шалюмо і згодом отримав однойменну назву. Верхня частина діапазону, нагадувала світле звучання барокової труби кларін, стала іменуватися регістром кларін, і, швидше за все, визначила назву нового інструменту (*clarinetto* з італійської дослівно означає «маленька *clarino*»). Незважаючи на ряд інтонаційних недоліків (нерівність регістрів і відсутність напівтонових звукових отворів) створену конструкцію двоклапанних кларнета слід вважати важливим кроком на шляху удосконалення інструменту.

Одну із перших схем аплікатури двоклапанного кларнета було вміщено в трактаті по музичним інструментам І.Ф.Б.С. Майера (1732).



Італійський енциклопедист Буонанні, характеризуючи конструкцію двоклапанного кларнета, у своєму трактаті «Gabinetto Armonico» (1722) в статті, присвяченій гобою, писав: «Інструмент, подібний до гобою, називають *clarone*. Його довжина в дві з половиною долоні закінчується розтрубом, подібно трубі та має три дюйми в ширину. На передній частині ствола інструмента розміщені сім звукових отворів, на задній – один. Вище них є ще два інших отвори, розташованих один навпроти одного, але не діаметрально. Вони закриваються і відкриваються двома клапанами за допомогою натискання пальців, коли необхідно змінити ноти, які набагато нижчі, аніж звук гобоя. Поки не відомий винахідник цього інструмента, його ім'я не згадується ніким із сучасних авторів. Можливо, цей інструмент походить від блокфлейти. Оскільки *clarone* має незвично високий і енергійний звук, то складно пояснити його тембр у письмовому вигляді. Характерне звучання інструмента можна відчутти, лише почувши гру на ньому» [21, с. 43].

Наступний етап реформування конструкції барокового кларнета пов'язаний зі створенням триклапанного інструмента. І тут визначальна роль належить синові Йоганна Христофа Деннера Якобу. Після смерті батька в

1707 р. він стає спадкоємцем і продовжувачем його ідей. Враховуючи існуючі інтонаційні та темброві недоліки двохлапанного інструмента, Якоб Деннер починає вести активний пошук вдосконалення форми стовбура кларнета і його акустичних властивостей. Для посилення звукодинамічних можливостей інструмента, він вдосконалює його більшим, ніж у шалюмо, розтрубом. Однак, принципово значущими стали корекція передувного отвору і постачання кларнета третього клапаном «мі».

Удосконалення конструкції за рахунок додавання розтрубу, призвело до зміщення місця розташування передувного отвору «сі» першої октави. Я.Деннер зменшує його початковий діаметр і переносить вгору, ближче до мундштука. Такі дії дали несподіваний результат: у відкритому положенні передувний отвір давав не «сі» першої октави, а «сі-бемоль». Майстер продовжує подальші пошуки, які завершуються збільшенням загальної довжини інструменту і постачанням його додатковим третім клапанним важелем. У закритому положенні він давав звук «мі» малої октави, а при використанні передувного отвору з'являвся раніше зниклий, «сі» першої октави [4, с. 14]. В результаті інструмент отримав повну шкалу в діапазоні від «мі» до «сі-бемоль» першої октави, а також шкалу передувних звуків від «сі» першої октави вгору.

Створення триклапанного кларнета стало важливим досягненням у реформуванні акустичної системи інструменту. Враховуючи переважаче застосування вилючної аплікатури в тональностях з великою кількістю ключових знаків, в епосі бароко отримують широке поширення інструменти різних строїв. Їх використання допомагало виконавцям спростити аплікатурні незручності. Все сімейство кларнетів охоплювало одинадцять різновидів інструмента різних строїв, серед яких необхідно виділити наступні: малі кларнети - F, Es, D; сопранові - C, B, A; альтові - F, Es; басові - C, B, A

Триклапанний кларнет досить скоро отримує широке поширення серед виконавців Німеччини, Франції, Італії, Голландії та Англії. Популяризації інструмента сприяла і активність композиторів, які все частіше стали вводити його в партитури своїх творів, використовуючи благородний і ніжний тембр інструмента.

Доволі складно визначити межі діапазону ранніх кларнетів, оскільки в першій половині ХУІІІ століття використовували не лише конструкції дво- і триклапанного інструментів, але й інструменти різних строїв. Непросто розібратися і відшукати апплікатурні таблиці існуючих різновидів кларнета. Серед найбільш відомих теоретичних трактатів, де збереглися описи та таблиці апплікатури кларнета епохи Бароко можна виділити лише праці двох німецьких вчених – «Теоретичний і практичний музичний музей ...» І.С. Майера (1732) та «Самовчитель з вокалу та інструментальній музиці» І.П.Ейзеля (1738). У зазначених виданнях безпосередньо кларнетові присвячено лише окремі невеликі розділи або фрагменти, де подаються загальні коментарі щодо різноманітності духових, ударних і струнних інструментів, їх апплікатури. Наведена у трактаті І.С. Майера таблиця апплікатури двоклапанного тенорового кларнета *in F* охоплює діапазон від «ля» другої октави до «до» третьої. У «Самовчителі ...» І.П.Ейзеля в розділі, присвяченому кларнету, подається значно збільшений діапазон кларнета від «фа» малої октави до «до» третьої. Крім того, в коментарях автор повідомляє, що деякі кларнетисти-віртуози здатні витягувати «соль» або «ля» третьої октави [21, с. 65]. Ідентична апплікатура від «фа» малої до «до» третьої октави, що відповідала двоклапанному інструменту *in F*, зазначена і в «Досконалому майстру співу і простому керівництві по навчанню вокалу і грі на інструментах» М.Коррета (1758). В «Енциклопедії» Дені Дідро також вміщено таблицю апплікатури двоклапанного кларнета з діапазоном від «фа» малої октави до «сі» другої, яка лише на півтону менша, ніж у двох вищезгаданих джерелах [21, с. 65]. Отже, це свідчить, що автори у своїх

коментарях спиралися на одну і той самий різновид інструмента – кларнет *in F*. Для інших інструментів сімейства діапазон міг бути більш вузьким.

1.2. Аналіз методичних посібників та «Шкіл» для раннього кларнета

На збережених екземплярах XVIII століття чітко видно, що на відміну від сучасних конструкцій, тростина на мундштуці інструментів розміщувалася не знизу, а зверху. Необхідність такого розташування тростини деякі автори пов'язували з високим розміщенням октавного клапана, який міг заважати встановленню тростини на нижній частині мундштука. Складно припустити, щоб клапан з тильного боку інструмента так високо розміщувався на стовбурі кларнета і здатний був заважати розташуванню тростини на нижній частині мундштука. Однак, так чи інакше, переважна кількість барокових кларнетів забезпечені мундштуками з верхнім розташуванням тростини. Така конструкція мундштука вимагала іншої, ніж прийнятою сьогодні, постановки амбушюра. Його відмінною особливістю було охоплення тростини не нижньою губою, а верхньою.

У трактатах І.С. Майєра, І.П. Ейзеля, М. Коррета відсутні докладні описи тонкощів постановки амбушюра, оскільки автори не грали на кларнеті і не могли детально висвітлити специфіку цього складного технологічного процесу. Серед робіт, де постановка амбушюра розглядалася більш детально, була школа «Нове ґрунтовне керівництво для кларнета» (1785) паризького кларнетиста і флейтиста Аманда Вандерхагена. Висвітлюючи особливості постановки губного апарату, він пише: «Я мушу сказати, що мундштук кларнета не слід поміщати надто глибоко в рот, це не повинно бути більше половини тростини ... Підтримують мундштук на зубах і охоплюють тростину верхньою губою. Ні в якому разі не можна торкатися тростини верхніми зубами, тому що верхня губа повинна притискатися до верхніх

зубів, щоб, притискаючи її, можна було видобути високі тони. Губи повинні щільно прикривати рот, щоб не губилося повітря через рот» [21, с. 82].

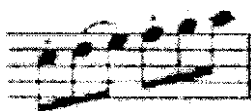
З подібними застереженнями також погоджується інший французький музикант М.Ф. Блазіус, який у своїй «Школі» пише: «Будьте уважні і стежте, щоб зуби не торкалися мундштука і тростини. Потрібно утримувати мундштук на нижній губі в такий спосіб, щоб охопити тростину верхньою губою, і не торкатися будь-якою з них зубами» [20, с. 82].

Розглядаючи процес звуковидобування на барочному кларнеті з тростиною на верхній частині мундштука, варто звернути увагу на функції артикуляційного апарату, дії якого досить обмежені порівняно з традиційними, коли використовується нижнє розташування тростини. У першу чергу це стосується роботи язика, якому належить головна роль в атаці звуку. Кларнетист, що використав інструмент з мундштуком і тростиною зверху, був позбавлений природного контакту язика з тростиною. Для того, щоб в атаці звуку брав участь язик, виконавцю було потрібно застосовувати верхнево-піднебінний тип атаки, при якому відбувається торкання кінчика язика з верхнім небом.

У порівнянні з передньоязиковою артикуляцією, що використовується кларнетистами, язикова артикуляція барокових виконавців, якщо вони нею володіли, була істотно складнішою і повільнішою, тому вони часто використовували дихальну атаку. Підтвердженням цьому є методичні поради німецького кларнетиста і композитора В. Розера, який рекомендує композиторам не писати повторення однієї і тієї ж ноти шістнадцятими, тому що «... численні повторення шістнадцятих нот не використовуються на кларнеті, позаяк легені повинні виконувати функції атаки язика через розташування тростини під верхньою губою» [20, с. 83]. У наведених наочних прикладах він замінює дубльовані шістнадцяті, виконувані скрипками, на половинні, чверті і вісімки в кларнетів.

У кларнетових «Школах» другої половини ХУІІІ століття ми натрапляємо на три типи атаки – грудьми, горлом і язиком. Деякі з них описує у своєму «Посібнику ...» А. Вандергаген (1785). Він виділяє два види атаки з приголосними **t** і **d**. Консонант **t**, на його думку, варто було б використовувати в тому випадку, коли над нотою є крапка. При її відсутності застосовувалася атака з приголосним **d**. Максимально коротку атаку виконавці повинні були використовувати, коли ноти виділялися вертикальними рисками. Цей специфічний артикуляційний прийом необхідно було використовувати в легато, коли зустрічалися дві однакові за тривалістю ноти. У цьому випадку потрібно в кожній парі виділяти першу ноту, розташовану на слабу долю.

Не зовсім зрозумілими є рекомендації Вандерхагена використовувати атаку горлом. Судячи з наведеного фрагменту (приклад 1), мова йде про так звану атаку «грудьми» або вже згадуваної артикуляції за допомогою дихання. Саме такий вид атаки в подібних прикладах пропонував використовувати І. Кванц на флейті.



Приклад 1

Серед інших видів атаки, які використовувалися в епоху Бароко, необхідно назвати звуковидобування з вимовою «ха», яке застосовував німецький кларнетист Фрегліх. Він також описує і губну атаку, яка формувалася за допомогою дихання і зібраних губ.

Підводячи підсумок дослідження про використання і розвиток артикуляційної техніки у ХVІІІ столітті, слід підкреслити, що важливе значення тут мав тип постановки амбушюра і спосіб розміщення тростини.

При її верхньому розміщенні, рухові функції язика помітно знижуються, тому виконавці прагнули використовувати різні види атаки, щоб покращити виразність виконання.

РОЗДІЛ 2. Розвиток виконавства на дво- та три клапанних кларнетах

2.1. Оркестрове виконавство на ранньому кларнеті

З появою дво- та три клапанних кларнетів, з'являються перші віртуози, які своїм виконавством привернули увагу до нового інструмента. Збереглися архівні джерела, короткі нотатки виступів, списки членів оркестрів, а також згадки у різноманітних часописах про виступи кларнетистів.

Найраніші відомості про використання кларнета у двірцевих музичних капелах в Німеччині та виконавцях на них, походять з перших десятиліть XVIII ст. У 1710 р. для двірцевого оркестру герцога Гронсфельда були придбані інструменти, виготовлені Якобом Деннером. Ще в одному документі, датованому 1733 роком згадується про два кларнети, куплені для "двірцевої музики" в Кобленці, де Йоганн Петер Шпіц був виконавцем на гобої, кларнеті і альті з 1734 до 1785 року [28, с. 190]. Інший оркестр, до складу якого входили кларнетисти, був при дворі Сайн-Вітгенштейн в Берлебурзі. Докладний список інструментів капели, датований 1741 роком. У ньому зазначається, що для оркестру придбали дві пари кларнетів.

У Гамбурзі вже у 1738 році могли бути виконавці на кларнетах, оскільки відомо, що до складу оркестру оперного театру входили два виконавця на шалюмо. Однак, не збереглося жодних відомостей що кларнети могли регулярно використовуватися там у першій половині XVIII ст. Найперша поява кларнетів в цьому двірцевому оркестрі датується згідно з документами з 1795 року [21, с. 124].

Використання кларнетів у двірцевій музичній капелі м. Дурлах засвідчують декілька документів. У міський адресному довіднику за 1771 рік є наступний запис:

<i>флейтотраверсист:</i>	<i>Йоганн Райш</i>
<i>гобоїст:</i>	<i>той самий</i>
<i>кларнетист:</i>	<i>той самий</i>

Відомо, що Йоганн Райш переїхав в Дурлах з Байройту в 1730 році і в 1737 році виконував обов'язки одночасно гобоїста і лакея при дворі. З 23 квітня 1747 року він отримав посаду двірцевого музиканта. В реєстрі музикантів за 1763 рік він згадується тільки як виконавець на флейті-траверсо, однак зберігся лист, написаний композитором Дж. М. Молтером, датований близько 1760 роком, в якому Райш згадується у якості кларнетиста та валторніста.

Хоча перша згадка про Райша в Дурлахському реєстрі датована 1771 роком, ансамбль кларнетів і рогів, який згадується в документі, повинен був існувати принаймні десять років до того. В другому документі від 14 серпня 1769 року, Райш вказує, що він протягом деякого часу був першим флейтистом, а також кларнетистом [33, с. 190]. Очевидно, що Райш повинен був грати на кларнеті протягом деякого часу до вступу на цю посаду в 1760 році, оскільки недосвідчений виконавець навряд чи був би здатний заграти без спеціальної підготовки партії першого кларнета. Його попередник Хенгел до своєї смерті працював при дворі протягом тривалого періоду. Його ім'я фігурує в книзі заробітної плати, як "*Hofmusicus*" ще в 1738 році. Оскільки і Хенгел, і Райш вже знаходилися на службі при дворі у той час, коли в 1747 році оркестр було розширено. Цілком можливо, що вони там грали на кларнеті протягом 1740-1750-х років [17, с. 35].

З 1748 року до складу двірцевого оркестру у Кельні входили два кларнетиста. Від 3 червня 1739 року партії кларнета виконував Теодор Клейн, який спочатку був виконавцем на валторні, а з 13 грудня 1743 року – альтист Йосип Флігель [21, с. 191]. Вони також могли пізніше грати в капелі

св. Герона в Кельні, яка вперше в 1752 році придбала декілька кларнетів [21, с. 191].

Збереглися відомості про виконання 15 серпня 1749 у Франкфурті на Майні твору, написаного віце-капельмейстером двірцевої капели Генріхом Валентином Беком. Цей твір виконали чотири двірцеві віртуози, які грали на трубі, кларнеті, валторні і флейті або блок флейті [28, с. 181].

У Парижі одними з перших кларнетистів були Жан Шиффер і Франсуа Райффер, які грали на прем'єрі опери Рамо «Зороастр», яка відбулася 5 грудня 1749 року. Збереглися розрахункові документи з яких відомо, що для посилення складу оркестру для виконання цієї опери було запрошено шість додаткових музикантів, серед яких були Жан Шиффер і Франсуа Райффер. Їм протягом 1749-1750 року заплатили за три репетиції і двадцять п'ять виступів в опері «Зороастр». Ймовірно, що Шиффер грав на валторні в Духовних концертах (Concert Spirituel) у Парижі 9 квітня 1751, а Райффер згадується у списку виконавців у цих концертах в якості кларнетиста 25 березня 1775 року. Вдалося з'ясувати імена двох кларнетистів, які приймали участь у 18 виставах Рамо *Acante et Cephise* у Паризькій опері між 19 листопада 1751 року і 7 січня 1762 року. Це Шенкер і Луї. Кожен з них отримав по 126 ліврів за 18 виступів і три репетиції. У 1763 році вони фігурують серед музикантів, найнятих товариством любителів музики *La Poupliniere* для виконання *Acante et Cephise*. Шенкер у цих концертах грав на арфі і ріжку, а Луї – на контрабасі і ріжку [21, с. 181]. Стосовно оркестру *La Poupliniere* анонімний автор 18-го століття зазначав наступне: “ ... вони виконували найкращу музику в Європі, мали дванадцять найкращих музикантів і крім того 2-х кларнетистів і 2-х виконавців на ріжках високої якості ...” [21, с. 181]. Ймовірно, що в *Acante et Cephise* Прокш і Флігер грали на кларнетах, а Луї і Шенкер – на ріжках.

Відомо, що у Дармштадті виконавцем на кларнеті у церковній капелі був Давид Штегер. Він згадується у документах капели з 1743 року як камерний музикант, а в 1750 році його вже зарахували камерним музикантом в оркестр двірцевої капели. В 1757 році він згадується у списку членів оркестру як виконавець на скрипці і кларнеті. Інший член цього оркестру – Карл Якоб Гозіан також грав на двох інструментах – скрипці і кларнеті з 1754 року і до своєї смерті 20 лютого 1756 р. На його місце запросили 19-річного Йогана Петера Шиллера – учня двірцевого композитора Крістофа Граупнера, який грав в капелі на кларнеті протягом двох років. Крім кларнета і валторни, Шиллер з 1766 року також був виконавцем на мюзеті чи волинці. Цікаво, що два кларнети строю *C* в Дармштадті з 1752 року, були включені до переліку навчальних інструментів [17, с. 42].

Найранішою згадкою про існування виконавства на кларнеті в Чехії є інвентарний список інструментів з маєтку Бернара Немека в Оломоуці, який датований 1751 роком. У списку фігурують чотири кларнети, які безсумнівно, використовувалася для виконання музики різних жанрів – оркестрової, церковної, танцювальної та турецької (яничарська музика). Найбільш ймовірно, що ці інструменти, були німецького походження і деякі з них мали три клапани. Про такі інструменти згадував Й.К.Рон у роботі «*Nomenclatur Artifex und Mechanicus*» опублікованої в 1768 році, у Празі [21, с. 182].

Композитор Карл Діттерс фон Діттерсдорф в одному з листів до сина згадував про виконавців на кларнетах на фестивалі в Шльєсгофі, який відбувся у березні 1754 року. Він називає імена цих кларнетистів – Век та Енгельгард Енгель. З інших джерел відомо, що у 1759 році двірцевий оркестр Мангейма найняв двох кларнетистів – Міхаеля Кваленберга та Йоганнеса Гемпеля. Вони згадуються у списку зарплатні музикантам датованого 28 липня 1759 року [29, с. 135].

Історик мистецтва Якоб фон Штелін у роботі “Відомості про музику в Росії” згадує про перебування у Санкт-Петербурзі в 1759 році двох талановитих кларнетистів – Крістофера Бенжаміна Лангхамера та Компаніоні [20, с. 265]. Імена ще трьох кларнетистів відомі зі списку оркестрантів капели у Цвайбруку за 1760 рік. Це Йоган Кертц, Тріллер та Вільгельм Вайш [20, с. 180].

Отже, принаймні вісім дворцевих оркестрів у Німеччині між 1710 і 1760 роком використовували кларнет як сольний і оркестровий інструмент. До середини століття ранній кларнет входив до складу оркестру Паризької опери, а також в приватних оркестрах багатих аристократів. Також дво- і триклапанний кларнет протягом XVIII – перших десятиліть XIX століття входив до складу інструментів військових оркестрів. Згодом його повільно витісняє класичний кларнет, який мав значно більший виконавський потенціал.

2.2. Сольне кларнетове виконавство у дзеркалі європейських часописів XVIII століття

Важливу роль у популяризації інструмента відіграли гастролюючи кларнетисти – солісти і оркестранти, які виступали в різних країнах Європи. У 1713 році музикант і теоретик, Йоганн Маттезон, зазначав, що більшість європейських музикантів вирушили до Англії для того, щоб заробити багато грошей. Він писав: «Той, хто на даний час думає про виконавську кар’єру, їде до Англії, натомість, в Італію та Францію їдуть, щоб почути і навчитися» [20, с. 388].

У лондонському часописі «The Daily Courant» протягом 1726–1727 років друкувалися анонси виступів двох кларнетистів з Німеччини – Августа Фройденфельда і Франциска Розенберга, які виступали з концертами в

Лондоні протягом 1726 і 1727 років. Зокрема, в одному з номерів часопису за 24 березня 1726 року зазначалося: «... завтра в п'ятницю, 25 березня відбудеться концерт інструментальної музики, в якому приймуть участь кращі майстри – м-р Август Фройденфельд і м-р Франциск Розенберг. Ви отримаєте задоволення, відвідавши цей концерт» [21, с. 389]. Подібні оголошення «The Daily Courant» вміщувала досить часто. Вказувалась навіть ціна входу на концерт, що становила п'ять шилінгів. Фройденфельд або Розенберг могли також грати в оркестрі на шалюмо в концертах в Річмонд-Веллс театрі. У «The Daily Post» за 31 червня 1722 було вміщено оголошення такого змісту: У Річмонд-Веллс Театрі в понеділок відбудеться набір до оперного оркестру. Там також щовечора можна послухати виступи на новому інструменті з Німеччини, який має назву Шаламо, і який ніколи раніше не звучав у публічних концертах [21, с. 389].

В європейських часописах до 1760-х рр. згадуються імена інших кларнетистів-віртуозів, які активно концертували в Німеччині, Англії та Франції. Так німецька «Frankfurter Frag- und Anzeigungs-Nachrichte» за 13 жовтня 1739 року писала: «У Відмілі в *All Saints Lane* виступатимуть два хороших кларнетисти. Хто бажає почути їх виконання, ласкаво просимо» [21, с. 187].

На одному з Духовних концертів (Concert Spirituel) у Парижі 25 березня 1750 року, «концерт для "clarine» зіграв фаготист, Франц де Кермасін [21, с. 179]. Це найбільш рання згадка про концертне виконавство на кларнеті у Франції. В англійських часописах 1750-х рр. періодично згадувалося про виступи кларнетистів. Зокрема, відомо, що 30 грудня 1751 року у New Haymarket Theatre в Лондоні відбувся «Концерт для кларнета» [28, с. 190]. Там же 7 січня 1752 року відбувся концерт, в якому виконувалися твори для двох кларнетів [28, с. 190]. Нажаль, імена кларнетистів невідомі.

У Лондоні з 1753 по 1770 рр. перебував німецький композитор Карл Бербандт. Відомо, що він грав на гобої і можливо на кларнеті у капелі в Ганновері з 1735 до 1752 [28, с. 194]. Згодом він оселився у Лондоні, де був активним виконавцем на флейті, гобої, кларнеті і клавесині, а також писав музику і викладав [28, с. 194]. В Лондоні він написав «Великий Концерт для кларнетів, французьких рогів та литавр», який був виконаний 25 березня 1756 року [48, с. 194].

Іншим німецьким музикантом, який жив і працював у Лондоні був Карл Вейхсель. Він грав на гобої в Королівському театрі і був, ймовірно, тим «Містером Врексель», який згадується у списку членів оркестру цього театру. Він грав партію кларнета в опері Т. Арна *Томас і Саллі*, прем'єра якої відбулася 28 грудня 1760, і в його музично-сценічній виставі «Дивертисмент: Нові Музичні Розваги» [48, с. 194]. Вейксель також виконував партії кларнета в операх Т. Арна «*Artaxerxes*» (1762) і Йогана Христіана Баха «Оріон».

Дослідникам вдалося поновити ім'я ще одного кларнетиста, відомого лише за ініціалами «JP». На одній з гравюр XVIII ст. що зберігається в «Gemeentemuseum» в Гаазі зображено аристократа, який грає на кларнеті. За рядом ознак, дослідники припускають, що тут зображений триклапанний кларнет. Можна добре розгледіти лише деякі деталі інструмента. В нижньому лівому кутку гравюри є надпис: «Joh. Pet: Wolff Seel: Erben etc» . Це свідчить, що зображеного музиканта звали Йоганн Петер Вольф, який приховувався під ініціалами «JP» [21, с. 187].

У 1750-х рр. з'являються перші англійські кларнетисти. Ними були Томас Хабхуд і Х'ю Пірсон. Зокрема, вони виступили з «великим концертом» в Королівському театрі 13 березня 1758 року [21, с. 180].

2.3. Забуті імена: виконавська діяльність «мсьє Шарля»

В Англії, крім німецьких виконавців на шалюмо і кларнеті гастролювали також і французи. Зокрема, відомо, що у 1737 році з великим успіхом у Лондоні проходили концерти віртуоза на шалюмо і кларнеті «мсьє Шарля», відомого також як «містер Чарльз». Збереглося декілька джерел в яких згадується цей музикант. З них відомо, що Шарль народився у Франції і був виконавцем на декількох духових інструментах. Він гастролював у різних містах Великобританії протягом двадцяти двох років і зробив значний внесок у популяризацію нових для англійців інструментів.

Вперше музикант згадується в «Third Musick» за 6 жовтня 1733 року, де зазначається, що: «м-р Шарль буде виступати між актами п'єси сера Джона Ванбрафа «Рецидив» у Haymarket Theatre. Після 1 акту прозвучить Концерт для двох французьких ріжків (тобто, шалюмо) у виконанні м-ра Шарля і м-ра Жю, які нещодавно прибули з Парижа». Після 3 акту м-р Шарль виконає Соло для валторни» [21, с. 389]. Очевидно, концерт цих виконавців відбувся ще раз в Haymarket Theatre 20 жовтня 1733 року. На цей раз в анонсі не вказувалися імена, а лише зазначалося, що прозвучить «Дует для двох французьких ріжків».

У вересні 1734 року Шарль зіграв концерт на французькому ріжку в Goodman's Fields Theatre, тоді ж він почав називати себе «Містер Чарльз». Протягом року в газетних анонсах він фігурував як соліст на французькому ріжку (шалюмо). Вже з 1 квітня 1735 року в часописах з'являються анонси, де зазначається що Шарль крім французького ріжка виступає в концертах на кларнеті. Зокрема, він дав благодійний концерт у Swan Tavern, виконуючи «кілька нових п'єс на французькому ріжку і кларнеті» [21, с. 389]. Відомо, що він писав музику для інструмента. В «The Daily Advertiser» за 10 жовтня 1735 року згадується один твір – *Ларго* для німецької флейти і французького ріжка, який Шарль виконав разом з флейтистом Бурчінгером.

Через два роки після цього, Шарль починає виступати в концертах на шалюмо та кларнеті. В одному з анонсів зазначалося, що: «11 березня 1737 р. відбудеться концерт найкращих виконавців-солістів. Містер Чарльз виконає кілька нових п'єс на французькому ріжку, кларнеті і шалюмо. Також декілька його п'єс виконають його учні – одна вельможна англійська леді і хлопчик десяти років». Згадка про учнів свідчить про те, що після 1737 року Шарль розпочав викладати гру на цих інструментах.

Можливо, що він виступав як соліст в Духовних концертах у Парижі. У часописі «Mercure de France» за 21 лютого 1728 р. було вміщено повідомлення про виконання концерту для шалюмо у супроводі оркестру. Зокрема, там зазначалося: «Цей інструмент, що досить добре відомий в Німеччині, за звучанням подібний до гобоя чи блокфлейти. Він створює особливий ефект і приносить задоволення слухачам» [21, с. 389].

Цікаве зображення інструмента, подібного на ранній кларнет збереглося на французькому gobелені із зображенням Меркурія і Аргуса (1718). Тут Меркурій тримає у лівій руці інструмент з гобойовими клапаном для ноти до¹. Видимий кінчик мундштука є характерним для раннього кларнета.

Відомо, що Шарль в березні 1742 року переїхав з Лондона до Дубліна, де у пресі його називали «майстер музики з Лондона» [28, 120]. Дослідники вважають, що Шарль прибув до Дубліна на запрошення Г.Ф.Генделя, який на той час перебував там. Можливо, що Гендель запросив Шарля для виконання своїх творів. В Дубліні крім сольних виступів, виконавець грав також в оркестрі Aungier Street Theatre. Про один з благодійних концертів у якому приймав участь Шарль, писав місцевий часопис «Faulkners Dublin Journal» за 12 травня 1742 року. В концерті прозвучали такі твори: «Музика на воді» Генделя, «Березень в Скіпіо» і « Великий хор в Аталанти». Шарль грав соло на гобої д'амур , і декілька п'єс на кларнеті та шалюмо. Як зазначала «Dublin

Mercury», кларнет, гобой д'амур і шалюмо, до цього там ніколи не чули [28, 121].

Оскільки відомо, що Шарль був композитором, цілком ймовірно, що соло для валторни, гобоя д'амур, шалюмо і можливо концерт для кларнета, що згадуються у часописах були створені самим музикантом. Про його виконавську майстерність і віртуозне володіння чотирма різними духовими інструментами, у пресі схвально відгукувались музичні критики. На численні прохання він 2 червня 1742 р. повторив свій виступ у Королівському театрі на Aungier Street. Шарль також давав уроки гри на духових інструментах.

Протягом року Шарль виступав з концертами в Дубліні, зокрема, на одному з них він грав виключно на кларнеті. За деякий час він повернувся до Лондона. Вже 1 листопада 1743 року відбувся його концерт в *Assembly Rooms* в *Солсбері*. У програмі були твори для французького ріжка, кларнета, гобоя д'амур і шалюмо. Згодом у його концертах почали приймати участь дружина і син. Вони виступали у складі тріо. Шарль в Лондоні повторив програму концертів, де виступав на кларнеті, гобої д'амур і шалюмо. В цих концертах також звучала музика Генделя. Відомо, що 25 квітня 1744 року, сім'я виступала в *Hickford's Rooms* в Лондоні. П.Вестон припускає, якщо Місіс Шарль та її син були в змозі виконати на кларнеті партії другого кларнету і французького ріжка в Увертюрі Генделя (ре мажор, 1748-49) для двох кларнетів і ріжка, то цей твір композитор міг створити спеціально для виконання цього сімейного тріо [28, с. 187]. Шарль і його син виступали також дуєтом в провінційних містах. В часописі «*Barrow's Worcester Journal*» за 1748 зазначалося : «Містер Чарльз – старший і молодший є виконавцями на валторні і двох іноземних інструментах – шалюмо і кларнеті. Вони є членами оркестру «*Vauxhall Gardens*», який акомпанує вокалістам, а також грають сольні концерти у супроводі цього оркестру на ріжку і кларнеті [28, с. 188].

Останній концерт Шарля і його сина відбувся 22 березня 1755 в Assembly Rooms в Единбурзі. Зберігся анонс цього концерту: «Шарль старший і молодший виконують декілька вибраних п'єс на кларнеті та інших інструментах» [28, с. 188]. Виконавську майстерність Шарля високо цінували в Единбурзі. Відомо, що від 1760-тих років він грав в Единбурзькій Асамблеї, а також в аристократичному танцювальному клубі [28, с. 188].

ВИСНОВКИ

Визначальну роль у трансформації конструкції шалюмо в більш досконалий кларнет відіграв Йоганн Крістоф Деннер. Завдяки його сміливим конструкторським рішенням вдалося суттєво збільшити діапазон нового інструмента і поліпшити його звуко-динамічні властивості. Якщо Й.К. Деннеру належить заслуга винайдення двоклапанного кларнета, то його синові Якобу – безумовне лідерство в створенні більш досконалої конструкції триклапанного кларнета, яка в результаті стане базовою основою для створення нових моделей.

На відміну від інструментів Й.Деннера, що мали широкий діаметр і великі ігрові отвори, кларнети другої половини XVIII ст. були більш вузькими у діаметрі, їх мундштук і отвори стали делікатнішими, що надавало можливість використовувати інструмент у високому регістрі.

Для кларнетових партій перших десятиліть XVIII ст. притаманними були часті повторення тонів, арпеджіо, фанфароподібні мотиви і обмежений діапазон. Вони дуже рідко використовувалися для виконання в низькому регістрі. Після 1730-го року відбувається процес посилення мелодизації, партії кларнета набувають більш ліричного характеру, частіше використовується низький регістр, газоподібний рух та стрибки на великі інтервали.

На тлі масштабних досягнень у вдосконаленні акустичних властивостей кларнета і винаході більш розвиненої механіки інструмента, успіхи у формуванні виконавської техніки та кларнетової методики навчання в епоху Бароко виявилися менш очевидними. Причиною стала нерівномірність розповсюдження інструмента і його спонтанне використання оркестровими виконавцями.

XVIII століття стало важливішим етапом розвитку виконавства на кларнеті. Перша половина XVIII століття, за історичними мірками, дуже невеликий але плідний період часу, протягом якого було досягнуто вагомі результати в кларнетовому виконавстві та педагогіці. У цей період починається процес формування виконавської техніки і закладаються основи методики навчання гри на кларнеті. За ці півстоліття відбулося поступове накопичення необхідного досвіду, що згодом став міцним фундаментом для створення повноцінної кларнетової педагогіки та сприяв широкій популяризації кларнета як оркестрового, так і сольного інструмента. Ранній кларнет отримав потужний розвиток у Німеччині, Австрії, Бельгії, Нідерландах та Чехії і застосовувався приблизно до 1760 р., коли йому на зміну прийшов технічно більш досконалий 4-6 клапанний кларнет доби класицизму. Однак, ще до кінця XVIII – початку XIX ст. цей інструмент був розповсюджений по цілій Європі і використовувався, зокрема, у військових оркестрах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В.М. История духового музыкально-исполнительского искусства / В.М. Апатский. – К.: ТОВ «Задруга», 2010 – 320 с.
2. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма / В.В. Березин. – М. : ИОКО РАО, 2000. - 388 с, нот., ил.
3. Благодатов Г. Кларнет / Г. Благодатов. - М., 1965. - 20 с, ил
4. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете: Учеб. пособие / Б.Диков М.: Музыка, 1983.- 192 с.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. -Л. : Музыка. Ленинград, отд., 1973. - 263 с. : нот. ил.
6. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. - Л. : Музыка, 1983. - В 2-х ч. Ч. 2. - 190 с. : нот. ил.
7. Ю.Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.Усов. -М. : Музыка, 1975.- 182 с.
8. Antonicek Theophil Vienna: The rise of the imperial Hofmusikkapelle // in Grove Music Online [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www/grovemusic.comproxy.lib.fsu.edu>
9. Baines A. Woodwind Instruments and Their History /A. Baines.– New York: Dover Publications,1991.– 138 p.
- 10.Carse A. Musical Wind Instruments / Adam Carse.– London: Macmillan and Co., Ltd., 1939.– 260 p.
- 11.Corrette M. Methode pour apprendre aisement a jouer de la flute traversiere. Avec des principes de musique, et des brunettes a I. et II. parties. Ouvrage utile et curieux, qui conduit en tres peu de terns a la parfaite connoissance de la musique et a jouer a livre ouvert les sonates et concert / M. Corrette. - Paris : Boivin, Le Clerc, 1735. -Hildesheim [u.a.] :01ms, 1975.-50 S.

12. Dullat Günter. Klarinetten: Grundzüge ihrer Entwicklung / Günter Dullat
Frankfurt a.'M. – 2001. – 288s.
13. Fitzpatrick H. Jacob Denner's Woodwinds for Göttweig Abbey // The
Galpin Society Journal.– 1968.– No 21 .– P.30-45
14. Gartenberg E. Vienna: Its Musical Heritage / Egon Gartenberg.– University
Park: Pensilvania State University Press, 1968.– 125 p.
15. Hoeprich E. The Clarinet / E.Hoeprich.– London: Yale University Press,
2008.– 230 p.
16. Lawson C. The early clarinet : a practical guide / C. Lawson. Cambridge ;
New York : Cambridge University Press, 2000, xiii, 128 p. : ill. ; 24 cm.
17. Lawson C. The Chalumeau in Eighteenth-Century Music /Colin Lawson.–
Ann Arbor: UMI Reserch Press, 1981.– 80 p.
18. Meer J.H. van der “Some More Denner Guesses// The Galpin Society
Journal.– 1970.– No23 (August).– P.110– 118
19. Nickel E. Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nurnberg
/ E. Nickel – Munich, 1971
20. Pino D. The clarinet and clarinet playing / David Pino. New York : C.
Scribner & Sons, 1980. – 306 p.
21. Rendall F. Geoffrey The Clarinet: Some Notes upon its History and
Construction.–London: Ernest Benn Limited, 1957.– 260 p.
22. Rice A.R. The clarinet in the classical period / Albert R. Rice. – Oxford ;
New York : Oxford University Press, 2003. – 316 p.
23. Rice A. R. The baroque clarinet / Albert R. Rice. Oxford : Clarendon
Press ; New York : Oxford University Press, 1992. – 197 p.
24. Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde / Curt Sachs. – Leipzig:
Breitkopf & Härtel, 1930. – 419 s.

25. Sachs C. Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin /Curt Sachs. – Berlin: Verlag von Julius Bard, 1922. – 385 s. – 30 Lichtdrucktafe. – 34 Textabbildungen
26. Sachs C. Historia instrumentów muzycznych /Curt Sachs. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975. – 556 s.
27. Thurston F. Clarinet technique / Frederick Thurston. – Oxford ; New York : Music Dept., Oxford University Press, 1985. – 107 p.
28. Vanderhagen A. Methode nouvelle et raisonnee pour la clarinette / A. Vanderhagen. - Paris, 1785. - 127 p.
29. Weston P. Clarinet virtuosi of the past / P. Weston. – London: Hale, 1971. – 292 p., 32 plates, illus.
30. History of Clarinet [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.clarinet.org/>

