

ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА КЛАРНЕТЕ

Dr. Cemil RUŐENOĐLU¹

Аннотация

В данной статье рассматривается кларнет, его особенности как музыкального инструмента, история возникновения, распространения и усовершенствования. Уделяется внимание как композиторам, писавшим музыку для кларнета, так и исполнителям, совершившим прорыв в этой области. В статье делается вывод о том, что развитие исполнительства на кларнете было обусловлено тесным сотрудничеством между определённым композитором и исполнителем, вдохновившим его на написание кларнетовой музыки.

Актуальность данной работы состоит в необходимости изучения истории исполнительства как на музыкальных инструментах в общем, так и на кларнете, в частности. Это обусловлено рядом аспектов: теоретическим обогащением истории музыкального исполнительства; влиянии на исполнительскую практику кларнетиста (способствует преодолению трудностей интерпретации произведений различных эпох); культурной и эстетической ценностью, которую представляет кларнет как музыкальный инструмент и связанная с ним история.

Предки кларнета появились ещё в глубокой древности, в первобытном мире. Речь идёт об инструментах язычкового типа звукоизвлечения, которые являлись прототипами современных инструментов: фаготов, гобоев и кларнетов. Образование звука на инструментах этого типа происходило в процессе колебания тростниковых пластинок, когда на них воздействовала воздушная струя.

В античности духовые инструменты активно использовались в военной жизни, в ритуалах и быту. Музыканты, играющие на том или ином инструменте, очень высоко ценились, и в социальной иерархии им отводилось место после правителей.

Слово кларнет происходит от *clarino*, которое ранее являлось обозначения другого музыкального инструмента – небольшой трубы, ныне исчезнувшей. Кларнет – это духовой музыкальный инструмент с одинарной тростью класса деревянных, близкий родственник камышовых дудочек – свирелей (*chaluveau*). Название последнего (шалюмо) происходит от латинского названия тростника (*calamus*). Их можно увидеть на египетских фресках и даже в качестве сувенира в современном Каире.

¹ cemilrusenoglu91@gmail.com

Современный кларнет имеет следующее строение: он состоит из цилиндрической трубки и раструба, расширяющейся несколько больше, чем у гобоя. Чаще всего он делается из страстоцвета, менее дорогих сортов эбонита или металла; клапанная механика – из нойзильберга. Корпус состоит из пяти частей: мундштука, бочонка, верхнего колена, нижнего колена и раструба.

Кларнетный мундштук обычно изготавливается из эбонита или хрусталя. Он имеет форму клюва, к открытой его части крепится трость. Её плоская сторона становится частью внутренней поверхности кларнетной трубки и вступает в прямой контакт с воздушным столбом. Верхний конец язычка очень тонко затачивается, при этом тщательно выверяется зазор между ним и кончиком мундштука. Пока кларнет не занят в игре, на «клюв» для предохранения надевается металлический колпачок.

В рабочем положении трость располагается на нижней губе, прикрывающей нижние зубы, в то время как верхние зубы покоятся на скосе мундштука. Характер и сила звука связаны с тем, насколько глубоко захватывается трость, и с давлением на неё нижней губы. Язык касается кончика трости с каждой артикуляцией (Пистон, 1990: 154 – 155). Но прежде чем описанная система усовершенствовалась, кларнет прошёл очень сложный путь.

Начался этот процесс в очень далёкие эпохи. В XVII веке изготавливался целый ряд свирелей от сопрано до басовых. Это были уже прямые предки современного кларнета, который был изобретён в 1690 году немецким мастером И.К. Деннером (1655 – 1707). Этот инструмент имел всего два клапана.

Теобальд Бём (1794 – 1881) в 1840 году снабдил кларнет системой клапанов, которую он уже использовал для флейт. Позже, в 1844 году, эта система была доработана парижским мастером Ж.-Л. Бюффе. В целом же, кларнетов первых десятилетий XVIII века уступали по тону, интонации и гибкости звучания флейтам и гобоям (Федотов, 1999: 23 – 25).

Около 1712-1715 гг. самые ранние известные произведения, написанные для кларнета, были анонимными. В основном, это были дуэты для шалюмо, труб, гобоев, скрипок, флейт, кларнетов или рожков. Эти ноты были опубликованы в Амстердаме французским издателем Этьеном Роже (1665 – 1722).

1716 год стал известен самым ранним оркестровым использованием кларнета – в одном из хоров оратории А. Вивальди (1678 – 1741) «Торжествующая Юдифь». Опера «Ифигения в Аулиде» А. Кальдары (1670 – 1736), написанная в 1718, может быть первой оперой, где использовались кларнетов, но возможно, что эти партии предназначались для кларино, а не для кларнетов.

В 1720 оркестровая партия кларнета появилась в мессе «Мария Ассунта» Жана-Адама-Жозефа Фабера, бельгийского органиста и хормейстера, служившего в Антверпенском соборе. Это было самое раннее известное использование арпеджио в регистре шалюмо.

В 1720-е годы стиль игры на кларнете состоял в основном из повторяющихся нот, неполных арпеджио, фанфарных мотивов, ограниченного диапазона и доминирования низкого регистра. Использовался кларнет не очень часто. Возможно, три концерта А. Вивальди (период с 1726 по 1730) содержат в себе партии кларнета С. Точные даты сочинений неизвестны.

После 1730 года возникают и другие стиливые приёмы игры на кларнете: лирический стиль мелодического письма, масштабные пассажи, октав скачки, всё более частое использование низкого регистра (Jackman, 2005: 38 – 41).

В конце 1740-х годов шесть концертов немецкого композитора И.М. Молтера (1696 – 1765) для кларнета D, возможно, были первой сольной музыкой, написанной для кларнета. Однако на этот счёт существуют и другие предположения. В качестве варианта выдвигается и сочинение Ф.Г. Генделя (1685 – 1759) для двух кларнетов и рожка.

В 1749 году в истории кларнета случилось знаменательное событие: Жан-Филипп Рамо (1683 – 1784) представил этот инструмент Парижу в своей опере «Зороастр». Далее, в 1750-е годы многие композиторы, включая Карла Стамица (1745 – 1801), Кристиана Каннабиха (1731 – 1798), Игнаца Хольцбауэра (1711 – 1783), Франца Игнаца Бека (1734 – 1809) и Карла Йозефа Тоески (1731 – 1788), включили кларнеты в свои симфонии.

В 1751 году И. С. Бах (1685 – 1750) продемонстрировал кларнет в лондонской публике, задействовав его в опере «Орион». В следующем, 1751 году Франц Иосиф Гайдн (1732 – 1809) использовал кларнет в своей «Мессе».

В 1757 году Иоганн Стамиц (1717 – 1757) создал первый концерт для кларнета Bb. В своём сочинении композитор сумел отразить специфику кларнета – как очень выразительного инструмента, с поющими интонациями. Партия кларнета написана таким образом, чтобы в сольных моментах уподобить инструмент речи человека, а в совместных – диалогу с оркестром (Hoerlich, 2008: 51 – 53).

Говоря о 1756 годе, Бенджамин Франклин написал в своей автобиографии, что он слышал кларнеты в Моравской церкви в Вифлееме, Пенсильвания. Таким образом, можно заключить, что в то время кларнеты проникли уже и Америку (Hoerlich, 2008: 54).

В 1757 году итальянский композитор А. Вивальди начал использовать сразу несколько кларнетов в своих симфонических произведениях. Но всё же главная заслуга в утверждении кларнета в симфонической и оперной музыке принадлежит Мангеймскому оркестру. В 1758 году этот придворный оркестр был первым, в штате которого числились отдельные кларнетисты. Ранее на кларнетах играли гобоисты оркестра. Ю.А. Усов пишет: «Мангеймский оркестр первым в Европе ввел в 1759 году в свой состав кларнеты (Усов, 1989: 48)

Исследователь сообщает, что тот период, когда Гайдн и Моцарт только приступили к созданию симфоний, они были первопроходцами в этой области, так как главенствующее место занимала опера. По этой причине группы медных и деревянных инструментов ещё не сложились окончательно. Свою первую симфонию Й. Гайдн написал для двух валторн, двух гобоев и струнных. Больше ничего в его распоряжении не было. И другим композиторам тоже приходилось ограничиваться тем, что имелось у них под рукой (Усов, 1989: 49 – 50).

Известно письмо В.А. Моцарта своему отцу, которое он писал из Мангейма: «Ах, если бы у нас также имелись кларнеты... Вы не знаете, какой великолепный эффект создает симфония с флейтами, гобоями и кларнетами» (Артемьев, 2007: 137).

Из этих строк следует, что прогрессивные композиторы уже оценили качество и потенциал кларнета как музыкального инструмента и понимали его место в системе оркестрового звучания.

В жир время становятся известными и имена кларнетистов-виртуозов. В первую очередь, это Гаспар Прокш, который отличался виртуозной техникой, и Якоб Тауш, сумевший произвести впечатление на самого В.А. Моцарта.

К 1760 году кларнет был окончательно признан в Париже. В этот же период К.В. Глюк (1714 – 1787) использовал кларнет в своих операх. В 1762 году были основаны артиллерийские, армейские оркестры, как в Англии, так и во Франции, и все они имели в своём составе кларнеты.

В скором времени кларнеты были включены во все французские военные оркестры. Натуральные трубы могли исполнять мотивы только ярко выраженного фанфарного плана. Гобои, которые исполняли основные мелодические партии, звучали на воздухе очень слабо. Поэтому появление кларнетов и их применение в духовом оркестре было встречено с большим удовлетворением. Хотя кларнет и не мог соревноваться по силе звука с трубой, но он был значительно мощнее гобоя (Jackman, 2005: 39 – 40).

Вплоть до 20-х годов XIX века, когда начали использоваться вентили для медных духовых, кларнеты оставались главными мелодическими инструментами и их число в полковых оркестрах доходило до двадцати. Современники отмечают, что в эпоху наполеоновских войн в европейских армиях находилось более пяти тысяч музыкантов, игравших на этом инструменте. Таким образом, кларнет всё более интенсивно пробивает себе дорогу и к концу XVIII века прочно входит в музыкальный быт.

1762 г. в «Орионе» И.С. Баха используются кларнеты D и Bb. В 1770 году в Англии пятиклавишные кларнеты полностью заменили более ранние версии. Кларнет с пятью клавишами использовался большинством музыкантов примерно до 1820 года. Теодор Лотц был одним из самых важных и влиятельных производителей инструментов в конце восемнадцатого века в Вене. В сотрудничестве с Антоном Стадлером, он сконструировал бас-кларнеты, которые вдохновили Моцарта написать Концерт для кларнета с оркестром A-dur и некоторые другие сочинения. Свои инструменты эти мастера изготавливали из окрашенного самшита (корпус), слоновой кости, латунных клавиш и кожаных накладок.

Самшит сегодня предпочитается африканскому чёрному дереву, но вокальное качество его более тонких вибраций изысканно, и неудивительно, что критики и авторы трактатов начала девятнадцатого века сравнивали звук кларнета с человеческим голосом (Балдин, 1992: 33).

События, связанные с кларнетом, сменяются одной за другим. Около 1770 годов были впервые произведены бас-кларнеты. В 1771 году В.А. Моцарт сочинил Дивертисмент К. 113 с кларнетами. В 1772 Йозеф Беер сыграл концерт Карла Стамица в Париже. В 1776 кларнеты были использованы Й. Гайдном в Эстерхази.

В 1780 году в Англии кларнет использовался в церковных оркестрах. 1780-е годы с новой эрой кларнетистов кларнет D почти исчез. Период с 1790 по 1820 год справедливо назван «золотым веком» сольной духовой музыки. В Вене было больше сольных духовых выступлений на концертах, чем сольных скрипичных выступлений (Jackman, 2005: 52).

Отдельно следует сказать о французской школе, сыграла большую роль в эволюции кларнета. Этому обстоятельству благоприятствовало открытие Парижской консерватории в 1795 году, где самым крупным отделением оказалось отделение кларнета – на сто студентов девятнадцать профессоров.

Основал французскую школу игры на кларнете Иоганн Йозеф Беер (1744 – 1812). Он был одним из первых всемирно известных кларнетистов-виртуозов, имевших связи со многими крупными композиторами той эпохи.

Как исполнитель Беер произвел полный переворот в кларнете, который он значительно улучшил, добавив пятый ключ. До пятидесяти лет он слушал только французских исполнителей, но, услышав в Брюсселе немецкого исполнителя Шварца, он открыл для себя тональные возможности инструмента и в конце концов прославился мягкостью и чистотой тона, тонкостью нюансов и особенно *decrescendo*. Его композиторское наследие состоит из трёх концертов для двух кларнетов, вариаций и дуэтов (Артемьев, 2007: 45 – 47).

В течение XVIII столетия кларнет активно совершенствовался, к чему приложили руку многие мастера и, в первую очередь, Я. Денер (1681 – 1735) – нюрнбергский мастер, сын того самого И.К. Денера – изобретателя этого инструмента. В 1720 году он сконструировал «октавный клапан», что помогло решить проблему передувания. В свою очередь это способствовало улучшению верхнего регистра.

В нижней части появляется клапан *h1*, имеющий специальный вытянутый рычажок. От этого приспособления удлинился ствол, и границы диапазона расширились до *e* (Левин, 2003: 13).

Продолжил совершенствование кларнета и мастер Бертольд Фриц. Он добавил ещё клапаны: *fis* (при передувании *cis*) и *gis* (при передувании *dis*). Ему удалось ещё более увеличить диапазон кларнета.

Итак, ещё в XVII веке композиторы были заинтересованы в написании произведений для кларнета, но в течение этого столетия многие технические трудности еще предстояло преодолеть. Стандартизация кларнета в пятиклавишный инструмент дала композиторам восемнадцатого века возможности и вдохновение сочинять более интересные партии для кларнета. Яркий тому пример – Иоганн Стамиц, писавший яркие и изобретательные кларнетовые партии.

В начале XVIII века кларнет использовался в основном как гармонический инструмент. Й. Гайдн и В.А. Моцарт поняли, что у них есть инструмент с большим потенциалом для создания разнообразной оркестровой окраски.

Й. Гайдн не использовал кларнет в раннем периоде творчества, только в позднем. В его знаменитой «Harmonierness» (1802) кларнетная партия остаётся в пределах возможностей пятиклавишного кларнета:

Kyrie

Poco Adagio 1802

The image shows a page of a musical score for a Kyrie. The title 'Kyrie' is centered at the top. Below it, the tempo 'Poco Adagio' is written on the left, and the year '1802' is on the right. The score consists of six staves for different instruments: Flauto (Flute), Oboe I, Oboe II, Clarinetto I in B (Clarinete I in B), Clarinetto II in B (Clarinete II in B), and Fagotti (Bassoons). The Flauto, Oboe I, and Oboe II parts are mostly rests with a forte (f) dynamic marking. The Clarinetto I part has a 'Solo' marking and dynamic markings of p, f, p, [p] f, p. The Clarinetto II part has a '(1mo) Solo' marking and dynamic markings of f, p, p. The Fagotti part has dynamic markings of p, f, p, (p) f, f.

Таким образом, к 1780-м годам возник классический тип пяти-шестиклапанного кларнета, для которого писали Гайдн, Моцарт, Бетховен и, очевидно, композиторы эпохи Французской революции. Он обладал довольно значительной силой звука, певучим тембром, большой подвижностью и богатыми динамическими возможностями. Использовались инструменты в строях В, С, а также (в условиях оркестра) резко звучащий кларнет in F. Обычно играли, прижимая трость к верхней губе, и лишь некоторые немецкие исполнители, как предполагают, владели постановкой современного типа (Левин, 2003: 14).

Большое значение для развития кларнета было открытие Парижской консерваторий, основанной в 1795 году. Кларнет занимал в ней не последнее место: по крайней мере на двенадцать преподавателей кларнета приходилось около ста четырёх учеников. Столь большое количество представляло необходимость заполнения должностей в военных оркестрах, театрах, оперных и эстрадных оркестрах (Балдин, 1992: 53).

В конце XVIII века кларнет обретает собственную идентичность. Он уже не шел ни в какое сравнение с другими инструментами, такими как гобой или труба. Он был известен как лучший имитатор человеческого голоса и считался лучшим инструментом для передачи печали или горя. За исключением нескольких концертов, написанных для кларнета D или C, кларнет Bb стал самым популярным инструментом для сольных произведений из-за его звука. В конце века появились два отчётливых стиля: мягкий сладкий немецкий и блестящий проникновенный французский.

К. Рыбаков пишет: «В начале XIX в. кларнет уже прочно завоевал своё место в оркестре наряду с флейтами и гобоями, и встал вопрос о создании политонального инструмента, который в равной степени мог бы использоваться во всех тональностях, хотя к этому времени существовали модели с разным количеством клапанов, больше всего их применялось на бассет-горнах» (Рыбаков, 2004: 48).

К 1800 году кларнет сделался более заметным, чем гобой в духовых оркестрах. В 1812 был представлен 13-клавишный кларнет Мюллера. Около 1824 Мюллер рекомендовал, чтобы тростник кларнета был обращен к нижней губе вместо верхней, чтобы позволить артикуляцию с языком.

В 1830 кларнетов высотой выше C не использовались в оркестровой музыке до тех пор, пока Гектор Берлиоз не использовал кларнетов в Eb, C, Bb и A в «Симфонической фантазии» (Jackman, 2005: 60 – 62).

В 1831 году Парижская консерватория официально перешла на тростниковую ориентацию. В Англии кларнет обретает популярность благодаря Томау Линдсею Уиллману – блестящему исполнителю. В 1840 Г. Берлиоз использовал кларнетную секцию для замены скрипичной секции в «Похоронной и Триумфальной симфонии» для духовых и ударных инструментов.

В 1844 году Берлиоз написал свой монументальный «Трактат об инструментровке», в котором утверждал, что низкий регистр, особенно в устойчивых нотах, производит те холодно угрожающие эффекты, те темные акценты тихой ярости, которые так изобретательно изобрёл Вебер. Берлиоз также обратил внимание на способность кларнета играть очень тихо: «Нет другого духового инструмента, который мог бы производить звук, позволять ему набухать, уменьшаться и угасать так же красиво, как кларнет. Отсюда его бесценная способность передавать отдалённые звуки, эхо или очарование сумерек» (Hoerich, 2008: 111 – 112).

В 1870-е годы кларнет Бема стал более популярным в Италии, Бельгии и США почти ни один другой тип кларнета не использовался во Франции. До середины XIX века развитие техники кларнета было результатом музыкальной сольной литературы. К середине века сочинение концертов для духовых практически прекратилось. Затем кларнетная литература получила самое важное развитие через симфоническое и оперное письмо.

Рихард Вагнер в «Кольце Нибелунгов» (1853-1874) был первым композитором, который использовал более чем пару кларнетов в оркестровой партитуре, используя три кларнета плюс бас-кларнет (Jackman, 2005: 63).

Кларнетовое исполнительство развивалось благодаря ещё одному интересному факту. Довольно часто кларнетисты оказывали непосредственное влияние на композиторов – это были не только профессиональные отношения, но зачастую и дружеские, что помогало и тем, и другим. Музыканту нужны были новые и популярные пьесы, чтобы исполнять их, а композитору было полезно узнать, что кларнетист может сделать с инструментом. Большинство композиторов, как в прошлые эпохи, так и в современности, владеют в основном фортепиано, иногда ещё одним инструментом, поэтому плотное общение, например, с духовиком, значительно увеличивало их возможности в плане инструментровки. В истории музыки можно найти множество примеров подобных отношений между композитором и музыкантом: К. Стамиц и Й. Беер, В.А. Моцарт и А. Штадлер, Л. Шпор и И.С. Хермштедт, К.М. Вебер и Г.Й. Берман, Й. Брамс и Р. Мюльфельд, а также Бенни Гудман, который исполнял джаз и музыку современных композиторов.

Рассмотрим творчество некоторых из них. Антон Штадлер (1753-1812) был величайшим виртуозом своего времени, он сильно повлиял на то, чтобы кларнет был призван. Игра Штадлера производила сильнейшее впечатление на его современников: «Благодарю Вас, отважный виртуоз! Я никогда не слышал ничего подобного тому, что Вы делаете со своим инструментом. Никогда бы я не подумал, что кларнет способен имитировать человеческий голос. В самом деле, Ваш инструмент имеет такой мягкий и прекрасный тон, что никто не может устоять перед ним. Сегодня я также слышал музыку для духовых инструментов господина Моцарта в четырёх частях, а именно, для четырёх рожков, двух гобоев, двух фаготов, двух кларнетов, два бассет-горна, контрабас, и за каждым инструменте сидел мастер – о, какой славный эффект это производило – славный и великий, превосходный и возвышенный» (Jackman, 2005: 74). Эти слова принадлежат немецкому поэту И.Ф. Шинку (1755 – 1835).

Не меньшее впечатление произвела игра музыканта и на Моцарта, который, вдохновившись, написал несколько произведений с задействованием кларнета. Близкая дружба Моцарта со Стадлером дала кларнетистам самую возвышенную музыку, какую только можно себе представить.

Были у Штадлера и другие заслуги, о чём пишет в своей книге о Моцарте П. Луцкер: «Штадлер технически усовершенствовал кларнет. Благодаря насадке в нижней части ствола его диапазон увеличился снизу до *do* малой октавы. Такой инструмент, названный позднее «бассет-кларнетом», был редкостью» (Артемьев, 2007: 151).

Сотрудничество Моцарта и Штадлера было очень плодотворным. В 1791 году композитор написал Концерт для кларнета с оркестром ля мажор К622, принадлежащее к числу его поздних сочинений.

Konzert in A
für Klarinette*) und Orchester
KV 622
I. Rekonstruierte Fassung für Bassettklarinette*)

Allegro Entstanden Wien, vermutlich Anfang Oktober 1791**)

Flauto I, II

Fagotto I, II

Corno I, II in La/A

Clarinetto di bassetto principale in La/A

Violino I

Violino II

Viola I, II

Violoncello e Basso

Как это можно заметить, в партитуре указан не просто кларнет, а бассет-кларнет – ещё один инструмент, в игре на котором Антон Штадлер достиг совершенства.

Иоганн Симон Хермштедт (1778-1846) был настоящим виртуозом. Звук его был не так красив, как у Генриха Баермана (именно поэтому Вебер предпочитал Баермана и писал для него), но Хермштедт был таким исполнителем, который мог играть почти всё.

И.С. Хермштедт объехал всю Германию в качестве кларнетиста в 1808-1841 годах. Тогда он считался тогда самым успешным в своем деле. Дружба музыканта с Луи Шпором побудила композитора сочинять для него концерты для кларнета. Яркий тому пример – Концерт для кларнета №1:

2

Adagio. **Klarinetten-Konzert 98:1.** *L. Spohr Op. 26.*

Flauti
Oboi
Fagotti
Corni
in *B \flat*
Trombe
in *B \flat*
Cimpani
do-Sol
Clarinetto
principale
in *B \flat*
Violino I.
Violino II.
Viola
Violoncello
Contrabasso

Хермштедт оказал влияние и на технические разработки инструмента. Например, его нововведением было использование металлического мундштука.

Ещё один крупнейший кларнетист-виртуоз XIX века – Генрих Йозеф Берман (1784 – 1847). Он начал свою музыкальную карьеру как гобоист в Потсдаме. Затем он научился играть на кларнете и отправился в Мюнхен ко двору короля Людвига, а затем в Вену и Лондон. Он объездил всю Европу с концертными турами. В Мюнхене он познакомился с Карлом Марией фон Вебером и, как Моцарт писал концерты для Штадлера, Вебер писал для Баермана. Успех был ошеломляющим. К. Вебер писал другу: «Весь оркестр сошел с ума и требует от меня концертов. Они даже пишут королю и Совету музыкальных директоров...» (Hoerich, 2008: 94).

Сын Генриха Беармана (1811 – 1885) Карл тоже был известным музыкантом, но сегодня он может быть ещё более известен как профессор музыки и автор книги о кларнете, которую большинство немецких студентов до сих пор используют. Он тоже помог улучшить механику инструмента.

Рихард Мюльфельд (1856 – 1907) начинал как скрипач в придворном оркестре в Майнингене и сам научился играть на кларнете. Его карьере способствовал не только талант, но и дружба с Иоганном Брамсом, который из-за «сладкого звука» инструмента Мюльфельда называл его «мисс кларнет». К моменту их встречи Брамс уже перестал сочинять музыку, но Мюльфельд заставил его написать свои последние произведения для своего кларнета (Hoerich, 2008: 96).

Нельзя не упомянуть английского кларнетиста Джека Браймера (1915 - 2003) был английским кларнетистом, переигравшим «золотой» репертуар кларнета вместе с великими оркестрами мира. Главным же его оркестром был Симфонический оркестр Би-Би-Си, а в дальнейшем и Лондонский симфонический оркестр. Манеру его игры отличает виртуозность, блеск и в то же время гибкость и мягкость.

Он известен в музыкальном мире ещё и тем, что написал великолепную книгу о кларнете, которая была переведена на многие языки [8]. Дж. Браймер активно размышлял о многих аспектах этого инструмента, о звучании кларнета и его рецепцию в мире. Занимался он педагогикой, воспитав множество кларнетистов.

Карл Лейстер (р. 1937) – классический кларнетист из Вильгельмсхафена, Германия. В очень юном возрасте он научился играть на кларнете у своего отца, также кларнетиста, а позже учился в престижном музыкальном заведении в Берлине. Будучи подростком, он был принят в Берлинскую комическую оперу под руководством Вацлава Неймана и Вальтера Фельзенштейна в качестве солиста-кларнетиста.

В 1959 году К. Лейстер присоединился к Берлинскому филармоническому оркестру под управлением Герберта фон Караяна; это чрезвычайно продуктивный музыкальный союз просуществовал тридцать лет. За это время он получил международное признание как крупный солист и камерный музыкант. Он также был одним из основателей Берлинского филармонического оркестра, что позволило ему популяризировать кларнетовую музыку (Hoerich, 2008: 98).

Дитер Клёкер – очередной музыкант из Германии, прославивший кларнет. Клёкер учился у Карла Кролля, а затем у Йоста Михаэльса в Северо-Западной немецкой музыкальной академии в Детмольде, где он числился в числе самых талантливых студентов. После этого музыкант девять лет работал сольным кларнетистом во многих оркестрах и участвовал в многочисленных постановках в качестве солиста на радио, гастролировал по Европе.

Д. Клёкер играл концерты для кларнета В.А. Моцарта, К. М. фон Вебер, Л. Шпора, Ф. Мендельсона и многих других композиторов. Кроме того, он исполнял сочинения раннего романтизма и классицизма забытых композиторов, таких, как Ян Вацлав Кнежек и Карл Андреас Гёпферт, в чём заключается его большая заслуга перед мировой кларнетовой музыкой (Ноеррих, 2008: 101).

Если говорить о США, то здесь следует выделить Ричарда Штольцмана, который сегодня является одним из самых популярных американских кларнетистов, исполняющих академическую музыку. Он играет с известными оркестрами, записывает компакт-диски, участвует в различных телепередачах (например, «Улица Сезам»), является обладателем премии «Грэмми».

Штольцман известен своим давним сотрудничеством с композитором Уильямом Томасом МакКинли, и в последние годы его записи часто фигурировали на таких студиях, как Navona Records и MMC Recording.

В обзоре New York Times говорится: «Его мастерство в игре на кларнете и его безупречная музыкальность к настоящему времени не являются секретом, но тот, кто какое-то время не слышал, как он играет, может легко забыть, как богатый и плавный инструмент может звучать сверху донизу, достигая дна диапазона. Если мистер Штольцман не единственный в своем роде, то кем могут быть другие» (Ноеррих, 2008: 103).

Гарольд Райт (1926 – 1993) так же относится лучшим классическим кларнетистам в Соединенных Штатах Америки когда-либо. Он играл в Бостонском симфоническом оркестре. Сэйдзи Одзава, бывший дирижёр БСО, утверждал, что Г. Райт был не только лучшим исполнителем Бостонского оркестра, но и принадлежал к числу лучших музыкантов XX века, наряду с Я. Хейфецем (1901 – 1987), В.С. Горовицем (1903 – 1989), П. Казальсом (1876 – 1973) и так далее.

Частичный список его записей в качестве камерного музыканта включает в себя квинтеты кларнета Моцарта, Брамса, Вебера и Кольриджа-Тейлора, «Пастух на скале» Шуберта (с Бенитой Валенте и Рудольфом Серкиным), пьесы Бруха для кларнета, альты и фортепиано, трио Моцарта, сказки Шумана и фантазии, трио Брамса, септет и октет Бетховена, серенаду Дворжака, октет Шуберта, Стравинского «История солдата», серенады Моцарта в С₄ и В₄ (Гран партита). В качестве солиста он записал концерт Моцарта с Бостонским симфоническим оркестром под управлением Сэйдзи Озавы. Райт преподавал в музыкальном центре Танглвуда, консерватории Новой Англии и в Бостонском университете. В своей игре он соединил немецкий, французский и американский стили исполнения.

Ричард Дайер, музыкальный критик *The Boston Globe*, сказал о нём: «Хотя Гарольд Райт-непревзойденный виртуоз кларнета, вы не столько слушаете его, сколько подслушиваете, поскольку он крадет звук из тишины, втягивая нас в изменчивый частный мир мыслей, чувств и грёз» (Hoerich, 2008: 105).

Итак, история становления кларнета и исполнительства на нём – это интереснейшая страница в эволюции мировой музыки. Развитие кларнетового исполнительства обусловлено не только техническими изменениями, не только требованиями музыкальных эпох, но и закономерными и плодотворными союзами солистов-кларнетистов и крупнейших композиторов. Благодаря подобному сотрудничеству на свет появлялись новые талантливые произведения разных жанрах, в которых потенциал кларнета каждый раз раскрывался по-новому.

На сегодняшний день этот потенциал далеко не исчерпан, о чём свидетельствует возникновение новых сочинений, имён, техник. Однако отказываться от наработанных традиций является большой ошибкой. Постоянное обращение к музыкальному наследию прошлого – залог успешного развития инструменталиста.

ЛИТЕРАТУРА

- Артемьев С. Е. Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту: дисс.. к. искусствоведения. – Н. Новгород, 2007. – 178 с.
- Балдин В. Возникновение и развитие кларнета. – Н.Новгород,1992. – 79 с.
- Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Л.: Музыка, 1983. – 192 с.
- Пистон У. Оркестровка. – М.: Советский композитор, 1990. – 464 с.
- Рыбаков К. Кларнет в перспективе времени//Музыкальные инструменты, 2004. – №4. – С. 46 – 52.
- Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1989. – 278 с.
- Федотов А. Игра на кларнете: от шалюмо до наших дней. – Н. Новгород, 1999. – 156 с.
- Brymer J. Clarinet. – NY: Kahn & Averill, 1990. – 259 p.
- Jackman L. Early Clarinet Performance as Described by Modern Specialists, with a Performance Edition of Mathieu Frédéric Blasius's *De Concerto de clarinette*, 2005. – 284 p.
- Hoerich E. *The Clarinet*. – NH: Yale University Press, 2008. – 395 с.
- Walker B.H. *Recordings for the Clarinet and the Recording Artists*. - B. H. Walker, 1969. – 126 p..