

ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ” – БЛАГОЕВГРАД

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА
КАТЕДРА „МУЗИКА“



Ангелина-Огняна Олегова Гочева

**КОНЦЕРТЪТ ЗА КЛАРИНЕТ ПРЕЗ ХХ ВЕК
В ТВОРЧЕСТВОТО НА К. НИЛСЕН,
А. КОПЛАНД, Ж. ФРАНСЕ И Е. ДЕНИСОВ –
МУЗИКАЛНО-ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА
И ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ПОДХОДИ**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на
образователна и научна степен „доктор“,
професионално направление
8.3. „Музикално и танцово изкуство“,
докторска програма „Теория и практика
на изпълнителското изкуство“

Научен ръководител: проф. д. изк. Йордан Гошев

Благоевград, 2022

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Музика“ на 26.04.2022 г. Утвърден е от Факултетен съвет на 26.04.2022 г.

Изследването се състои от увод, три глави, заключение, библиография и приложение с общ обем от 162 страници. От тях 136 основен текст, 9 – литература и 17 – приложение. Текстът включва 44 нотни примера и графични схеми, както и 7 таблици. Библиографията се състои от 96 източника: 16 на кирилица, 37 на латиница, 32 онлайн източника, 8 нотни издания и 3 звукозаписа.

Материалите за защита са на разположение в библиотеката на ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на 07.06.2022 г. от 11 ч. в зала 114, Учебен корпус 1.

Членове на научното жури:

Рецензенти:

проф. д. изк. Филип Христов Павлов

проф. д-р Велислав Йорданов Заимов

Становища:

проф. д-р Иванка Аспарухова Влаева-Стоянова

проф. д-р Деян Евгениев Павлов

проф. д-р Юлиан Стоянов Куюмджиев

Съдържание

Увод	5
I. Първа глава. Концертът за кларинет през XX век	9
I.1. Концертът за кларинет – история, развитие и присъствие на жанра в музиката за инструмента през XX век.	9
I.2. Концертите за кларинет от XX век. Обосновка за избора на четирите концерта, предмет на настоящото изследване.	10
I.3. Стилкови особености в творчеството на четиримата автори.	12
I.3.1. Карл Нилсен.....	12
I.3.2. Арън Копланд.....	14
I.3.3. Жан Франсе.....	15
I.3.4. Едисон Денисов.....	16
I.4. Справка за написаното в професионалната литература за четирите концерта (и авторите им).	18
I.5. Възможно ли е сравнение между четирите концерта и концепцията на техните автори?	19
II. Втора глава. Анализ на разглежданите концерти	20
II.1. Сравнителен анализ на концертите – общ преглед	20
II.2. Подробен анализ на концертите	20
II.2.1. Брой части.....	20
II.2.2. Каденци.....	20
II.2.3. Оркестрация	21
II.2.4. Роля на оркестъра	22
II.2.5. Композиционна техника, стилкови особености	23
II.2.6. Нотация	25
II.2.7. Строй на солиращия инструмент	25
II.2.8. Солова мелодична линия/партия.....	26
II.2.9. Виртуозни пасажи.....	27

II.3. Изводи	28
III. Трета глава. Анализ и сравнение на концертите от изпълнителска гледна точка	29
III.1. Съществуващи записи. Роля на изпълнителите за създаване и разпространяване на инструментални произведения.....	29
III.1.1. Обзор на записите	29
III.1.2. Резултати от изследването на записи.	30
III.1.3. Интерес на изпълнителите към произведенията и тяхната роля при създаването им.....	31
III.2. Проблеми и предизвикателства пред изпълнителя	31
III.2.1. Прочит на текста.....	31
III.2.2. Овладяване и подготовка на виртуозните пасажии с цел максимално доброто им представяне пред публика.	34
III.2.3. Грифова техника	36
III.2.4. Опорни моменти при избора на платъци и инструмент за изпълнение на четирите концерта.	36
III.2.5. Избор на темпо при изпълнението.....	37
III.2.6. Работа с диригент на репетиция и по време на концерт.	37
III.2.7. Ансамблови проблеми при работата на солиста с оркестър.....	38
III.2.8. Помощни техники в подготовката на виртуозни произведения.	39
III.3. Изводи.....	39
Заключение.....	40
Приноси на дисертационния труд.....	43
Списък на публикациите, свързани с дисертацията.....	44

Увод

Творчеството за кларинет през XX век е недостатъчно изследвана територия в научната литература в България. Извън страната тази област на изследване също не е разработвана често, но съществуват посветени на нея трудове, студии, статии. Темата на докторантския труд е възможност научното изследване да запълни част от тази липса чрез анализиране и сравняване на четирима различни в стилово отношение световноизвестни автори и техните утвърдени за репертоара на съвременния кларинетист виртуозни творби. Резултатите от изследването и сравнението на тези произведения проследяват посоките, в които се е движил жанрът „концерт за кларинет“ през XX век и развитието на техническите възможности в изпълнителското майсторство по отношение на този инструмент. Четирите произведения са разгледани в контекста на общопротичащите процеси на времето. Създавани през приблизително 20-годишен интервал от време и представят развитието на международните композиторски школи. Изводите от изследването могат да дефинират по-пълно образа на жанра и да допринесат за обогатяването на българската научна литература в дадената област. Съществена цел на дисертационния труд е да докаже, че сложността на текста е доказателство за равнопоставеност и виртуозност на инструмента кларинет в класическата музика.

Изборът на темата е определен от изследователски и изпълнителски интерес, свързан с концертната изпълнителска работа и проблемите, които музикантите срещат при подготовката и изпълнението на творби с особено виртуозен характер. Трудът представлява интерес едновременно за млади и утвърдени изпълнители и предоставя информация, задълбочен анализ и комплекс от практически съвети. Към целите на труда се включва и възможността да се пробуди интерес към рядко изпълнявани творби и да се насърчат музикантите да изпълняват

репертоар с особено висока сложност. Изброеното дотук определя **актуалността и необходимостта от настоящото изследване.**

Интересът на композиторите към инструмента и възможността да се създават и изпълняват виртуозни произведения са свързани с техническото усъвършенстване на самия инструмент. Това довежда до развитието на жанра и достигане до върхови постижения в творчеството за кларинет в периода на XX век. **Обект на изследване** на настоящия труд са произведенията на Карл Нилсен („Концерт за кларинет и оркестър“), Арън Копланд („Концерт за кларинет, струнни и арфа“), Жан Франсе („Концерт за кларинет“) и Едисон Денисов („Концерт за кларинет“). Репертоарната територия в творчеството за кларинет на бързоразвиващия се XX век, която също е и най-обширна и сложна, е не дотолкова изследвана. В настоящото изследване за първи път се прави опит за създаване на обобщен образ на жанра през този период в противовес на чуждестранната научна литература, в която съществуват трудове за всяко от произведенията по отделно. Обосновката за избора на именно тези произведения като обект на изследване може е търсена в няколко посоки:

1. Всеки от концертите предизвиква асоциация за кларинетистите със своите специфики и характерни особености;
2. Четирите произведения показват композиторските стилове на своите автори, с които най-вероятно би се срещнал изпълнителят на репертоар от XX век: модернизъм (Нилсен), американски неоромантизъм с джазова хармония (Копланд), неокласицизъм с мелодично звучене (Франсе) и поставангард (Денисов);
3. Избраните концерти са пример за световното движение на композиторските търсения и постижения на времето и представят различни национални (датска, френска,

американска и руска), както и свързани с преподаватели, школи (Франсе и Копланд са ученици на Надя Буланже).

Изложеното става основание да бъде разгледан свързаният с темата на настоящия докторантски труд **предмет** на изследване – музикално-изразни средства и интерпретационни подходи при етапите на овладяване на нотния текст на концертите и неговата интерпретация. Трудът представя изпълнителската гледна точка.

Целта на изследването се свежда до:

- сравняване на четири произведения от жанра „Концерт за кларинет“, създадени през XX век;
- определяне спецификите на жанра за инструмента;
- очертаване на основните интерпретационни подходи – отправна точка за изпълнителите и подготовка за изпълнение на концертен материал с висока виртуозност.

Задачи на изследването:

1. Да се направи изчерпателен библиографски обзор на съществуващата научна литература, свързана с разглежданите произведения, техните автори и изследваните проблеми;

2. Да се разгледа обстойно нотния текст на изследваните произведения – предпоставка за правилен последващ анализ и задълбочаване в спецификата на езика на авторите и техните идеи;

3. Да се изгради пълен и подробен сравнителен анализ на четирите концерта чрез профилиране на техните индивидуални характеристики и стил;

4. Да се достигне до изводи, касаещи изпълнителската практика и да се изведат възможни решения за интерпретационни подходи при подготовката и изпълнението на четирите разглеждани произведения.

Методи на изследване:

- библиографски анализ – чрез изследване на литература, свързана с предмета и обектите на дисертацията (включително разглеждането на научна литература и нотни текстове);
- сравнителен анализ – сравнение на: използваните музикално-изразни средства в соловите и оркестровите партии на концертите, композицията на творбите, композиционната техника и стиловите особености на техните автори;
- емпиричен метод или метод на включеното наблюдение: чрез наблюдение на изпълнителската практика и чрез опит от лично извършване на изпълнителска практика (авторът на изследването е и изпълнител на произведенията).

I. Първа глава. Концертът за кларинет през XX век

I.1. Концертът за кларинет – история, развитие и присъствие на жанра в музиката за инструмента през XX век.

Определение и сведение за историческото развитие на жанра „Концерт за кларинет“ и засилването на интереса към жанра през XX век. В този период над 100 значими композитори от цял свят пишат концерти за кларинет, сред тях: М. Арнолд, Ю. Боца, Е. Денисов, Е. Картър, А. Копланд, Дж. Кориляно, К. Нилсен, Л. Пипков, У. Пистън, И. Стравински, А. Томази, Дж. Финци, Ж. Франсе, А. Хартман, А. Хилборг, П. Хиндемит, (описание в табличен вид). Други важни произведения в жанра на соловото изпълнение в съпровод на оркестър включват: Ф. Бузони – „Концертино за кларинет и камерен оркестър“, Л. Бърнстейн – „Прелюд, Фуга и Рифове“, Т. Такемицу – „Фантазма/Кантос“, О. Голихов – „Сънищата и молитвите на Исаак Слепи“, М. Брух – „Концерт за кларинет, виола и оркестър“, „Концерт за соло кларинет от В. Буки“, К. Пендереcki – „Кончерто гросо № 2“. През XXI век интересът на композиторите към кларинета остава все така интензивен и така, макар съвсем нови, произведенията на К. Ахо, Л. Либерман, М. Линдберг, Е. Раутаваара, К. Саариахо вече са се наложили като основни за жанра (отново представени в табличен вид).

Представен е преглед на българските творби в жанра от XX и XXI век (данни от Съюза на българските композитори¹), Таблица 1²:

¹ Уебсайт на Съюза на българските композитори: <https://ubc-bg.com/>

² Концертът на Л. Пипков не присъства в тази таблица, тъй като се е утвърдил като произведение в световния репертоар и се споменава по-горе.

Автор	Произведение	Година на създаване
Е. Аврамов	Концерт за кларинет	1963
А. Атанасов	Концерт за кларинет и оркестър	2002
А. Вапиров	Концерт за кларинет и струнен оркестър	1982
М. Вълчанов	Концерт за кларинет и оркестър	1992
И. Жеков	Концерт за кларинет и камерен оркестър	1995
К. Илиевски	Концерт за кларинет и струнен оркестър	неизвестна
Хр. Йоцов	Концерт за кларинет и оркестър	2002
М. Коларов	Концерт за кларинет и оркестър	1981
Г. Костов	Концерт за кларинет и оркестър	1958 ³
А. Михайлов	Концерт за кларинет и голям симфоничен оркестър	неизвестна
Д. Нинов	Концерт за кларинет и оркестър	неизвестна
В. Панчев	Концерт за кларинет и оркестър	1990
Д. Сагаев	Концерт за кларинет, пиано, ударни и симфоничен оркестър № 1	1993
	Концерт за кларинет и струнен оркестър № 2	1996
Т. Стойков	Концерт за кларинет и оркестър	1967
К. Тасков	Концерт за кларинет и камерен оркестър № 1	1984–1986
	Концерт за кларинет и оркестър № 2 ⁴	2002

Таблица 1. Българските творби в жанра от XX и XXI век.

Анализирайки данните от таблиците може да се изкаже твърдение, че интересът на композиторите към жанра ще се запази и това ще доведе до създаването на други стойностни произведения за кларинет и оркестър.

I.2. Концертите за кларинет от XX век. Обосновка за избора на четирите концерта, предмет на настоящото изследване.

Основателни причини за разглеждане на жанра „Инструментален концерт“:

³ Още през 1959 г. произведението му е наградено със специална награда.

⁴ Произведението е наградено с Първа награда на конкурса „Рапсодия в 7/8“,

1. Инструменталният концерт е еднакво показателен за майсторството както на композитора, така и на изпълнителите;

2. За инструменталистите е въпрос на професионално признание да бъдат солисти на оркестър, изпълнявайки инструментален концерт. От друга страна известните изпълнители поръчват произведения на утвърдени композитори и обратно – композиторите канят известни солисти за изпълнители на своите творби. И двата случая са показатели за майсторство и качество;

3. Инструменталният концерт е музикална форма, предоставяща възможност за всеобхватно техническо сътрудничество между изпълнител и композитор;

4. „Съревнованието“⁵ на сцената между солист и оркестър е уникално по рода си и не е толкова характерно за другите музикални форми. То може да се смята за алегория на обществото и желанието на индивида да противостои на множеството.

Обосновка за избор на произведенията:

1. Концертите за кларинет на Карл Нилсен, Арън Копланд и Жан Франсе са се утвърдили като знакови за репертоара от XX век;

2. Всеки от четирите концерта има собствен характерен облик и технически и интерпретационно разгръща възможностите на инструмента в различна посока, оформяйки по този начин едновременно образа на жанра и музикално-изразните възможности на кларинета;

3. Приносът за развитието на жанра и репертоара за кларинет е равностоен между произведенията от XVIII-XIX и XX век. Концертите от XX век, за които не съществува обширна литература, заслужават да бъдат реципрочно изследвани;

4. Концертът за кларинет на Е. Денисов трябва да бъде разгледан като съпоставителен пример на западната музикална

⁵ От произхода на думата “concerto” – „състезание“.

култура – освен че допълва картината на теченията в разноликия ХХ век, концертът е отличително авангарден⁶ (определяща за творчеството на Денисов черта);

5. Концертите ярко представят четири композиторски школи и национални традиции;

6. Поради подчертаната виртуозност на концертите, те са особено подходящи за сравнение от изпълнителска гледна точка.

I.3. Стилкови особености в творчеството на четиримата автори.

I.3.1. Карл Нилсен. В ранните творби на Нилсен се усеща влиянието на Й. Брамс, А. Дворжак и Й. Свендсен⁷, но най-вече ритмичните движения и мотивната икономичност от Петата симфония на Бетовен.⁸ Стилът му, в сравнение с Ян Сибелиус, е „също толкова стихийен, но дори с повече сила и с по-универсално послание“⁹ ¹⁰. В по-късните му симфонични творби се проявява разширяване на философския хоризонт и задълбочаване на стилистичните и структурни нововъведения – дистанциране на композитора от модните тематики: Романтизъм срещу Модерност; субективност срещу обективност.

⁶ Авангардът е направление в музиката, залагащо на иновацията и експеримента, отхвърлящо статуквото, критикуващо популярния вкус и стремящо се към оригиналност, понякога умишлено провокативна. Може да се обобщи, че авангардната музика заема екстремна позиция в рамките на традицията, за разлика от експерименталната музика, която се простира извън тази рамка. <https://www.allmusic.com/subgenre/avant-garde-music-ma0000004930>; *The Cambridge History of American Music*, ed. David Nicholls, Cambridge University Press, 1998, pp. 518.

⁷ Johan Svendsen (1840–1911) – норвежки композитор, живял в по-голямата част от живота си в Дания.

⁸ Fanning, David. *Carl Nielsen*. Grove Music Online. 2001. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019930>

⁹ Schonberg, Harold C. (1997). *The Lives of the Great Composers*. Futura Publications, London.

¹⁰ Всички преводи на цитати са на автора на изследването.

Зрелият му стил се характеризира с „мощно сливане на хроматична и често дисонантна хармония, солидна контрапунктична структура, концентрирана мотивна работа и смели разширения на тоналността с чести политонални пасажки.“¹¹ Нилсен е открит поддръжник на „абсолютната музика“¹². Според него „музиката, повече от всяко друго изкуство, безмилостно разкрива своя произход – композитора.“¹³ Всичко това определя посоката, в която да бъде анализирано творчеството му – идейният анализ трябва да бъде разглеждан през призмата на вътрешните борби на индивида и емоционалната експресия на музиката.

Концертът за кларинет е сред най-експерименталните му произведения. Стилово той кореспондира с Втората симфония на автора в опита да обхване „есенцията на типовете човешки характери“¹⁴ и противопоставянето на монизма (който Нилсен нарича „вегетативност“) в опозиция на първостепенния му интерес – своеобразен дуализъм (движението и развитието). Към тази връзка насочват: изследването на човешкия характер, отразено в тематичния материал на Концерта; при опозицията частно–общо или индивид–множество (когато соловата партия се противопоставя на звучността на целия оркестър) се проследява темата за вътрешните терзания на индивида и оцеляването му в обществото; противопоставянето на монизма и дуализма може да се проследи в контрастното явяване по протежение на цялото произведение на бавни и лирични епизоди с виртуозни, бравурни пасажки.

¹¹ Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Carl-Nielsen>

¹² Monroe, Douglas. *Conflict and Meaning in Carl Nielsen's Concerto for Clarinet and Orchestra*, op. 57 (1928). The Ohio State University, 2008, pp. 1.

¹³ пак там, стр. 31.

¹⁴ Fanning, David. *Carl Nielsen*. Grove Music Online. 2001. Oxford University Press.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019930>

1.3.2. Арън Копланд е постигнал най-голяма популярност на своя Концерт от четиримата разглеждани автори. „Чрез употребата в своите композиции на популярни форми на американската музика като джаз и фолклор“¹⁵, той създава свой отличителен стил, който прави творчеството му символ на модерната американска класическа музика. Творчеството му е повлияно от Игор Стравински¹⁶, не е почитател на Р. Вагнер (подобно на Нилсен), както и на романтиците с тяхното „емоционално излишество“¹⁷. Цени камерното звучене при Малер и използва *cantabile* възможностите при струнните инструменти – такава употреба може да се проследи в първата част на Концерта за кларинет. Счита, че музиката трябва да се основава на емоциите¹⁸ и че някои съвременни композитори отдават прекомерно значение на интелектуалната страна на музиката. Различават се 4 творчески периода: ранен джаз период, абстрактен, популистки/„американски“ и 12-тонов период.¹⁹

Работи в по-малките форми, но е автор и на вокална, сценична и симфонична музика, на няколко сборника с лекции и автобиографични книги.

Отличителната мелодичната линия и чиста, ярка звучност в творбите му съдържат скокове, унисони и двугласи, които се наблюдават и през цялата първа част от Концерта за кларинет. Ритмичните линии са отчетливи, с акценти и ясна артикулираност и привличат интереса на хореографи – Концертът за кларинет е хореографиран за балета „Магьосникът-

¹⁵ American Masters: Aaron Copland Biography.

<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/aaron-copland-about-the-composer/475/>

¹⁶ Pollack, Howard. *The life and work of an uncommon man*. University of Illinois Press, 2000, pp. 65.

¹⁷ Lerner, Neil. *Aaron Copland*. Grove Music Online. 2018. Oxford University Press.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000119>

¹⁸ Pollack, Howard. *The life and work of an uncommon man...* pp. 9.

¹⁹ Lerner, Neil. *Aaron Copland...*

измамник“ през 1951 г., заради ритмичната структура във Втората му част. Концертът е написан за легендарния американски джаз кларинетист Бени Гудман. Творбата е силно повлияна от джаза, но въпреки това остава с неокласическо звучене. Копланд става първият американски студент по композиция, записал се да учи при известния френски педагог Надя Буланже, чийто ученик също е Жан Франсе. Буланже държи на чистотата на изказа, баланс и дълги линии на музикалната фраза²⁰ и тези специфики в начина на композиране могат да бъдат открити в концертите при Копланд и при Франсе.

1.3.3. Жан Франсе. Френският пианист и композитор-неокласик²¹ Жан Франсе дълги години е един от най-известните²² композитори на своята родина. Създава повече от 200 творби, около ¼ от които са посветени на духовите инструменти. Стилът му има познаваемо френско мелодично звучене, а творчеството му включва музика от повечето жанрове и 17 инструментални концерта. Кларинетът като инструмент заема почетно място в творчеството на композитора. Измежду четиримата автори, Франсе му отдава най-голямо внимание, в следствие на френската традиция в специалното отношение към духовите инструменти.

Франсе притежава определено тонален стил, и все пак изразява хармоничния си език много свободно.²³ Тематичният материал е мелодичен или изграден от прости мотиви и използва

²⁰ Yeo, Lisa Lorraine Gartrell. *Copland's Clarinet Concerto: A Performance Perspective*. University of British Columbia, 1996, pp. 1. PhD Thesis.

²¹ Неокласицизъм/неокласика – движение в изкуствата и музиката, при което модерните идеи са изпълнени по естетическия пример на барока и класическия период. Неокласиката противостои на прекомерната емоционалност и стилова неформалност и се обявява против програмността с идеята за „абсолютна музика“.

²² Karp, J. *Music in France and Jean Francaix*, New York Times, June 21 1981, Section 2, Page 19.

²³ Bellier, Muriel. *Jean Francaix*. Grove Music Online. 2001. Oxford University Press.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010083>

докрай принципите повторение и вариация. Типичните характеристики за стила на Франсе се проследяват в Концерта за кларинет при честото тонално модулиране, изграден от кратки мотиви тематичен материал, елегантна „френска“ мелодичност с подчертаващи акценти. Н. Буланже насърчава свободата в творческия избор на учениците си и така Франсе се свързва с неокласицизма, определяйки атоналността като „безизходица“²⁴. Музиката на Франсе е мелодична и по тази причина – достъпна (при Копланд тази черта довежда до обвинение в стилова популярност), изпълняван е по-често в чужбина, тъй като тенденциите в родината му са по-прогресивни. П. Булез (директор на I.R.C.A.M.²⁵) еднолично управлява избора на репертоар от съвременните композитори, който се изпълнява от оркестрите на държавно субсидиране. Творбите, които не са експериментални по някакъв начин (сред които и тези на Франсе), изобщо не попадат в полезрението му и не се изпълняват от държавните състави във Франция. В същото време Булез подкрепя Е. Денисов (подчертано авангарден композитор). Франсе и Денисов не са приемани добре заради насочеността на творчеството си в родината си (по различни причини), но намират изява на сцена извън нея. Това е паралел между двамата автори.

1.3.4. Едисон Денисов. Едно от най-влиятелните имена на прогресивната съветска музика, често наричан „Моцарт на XX век“. Творчеството му включва творби от разнообразни жанрове и повече от 10 инструментални концерта. Най-знакови остават операта „Пяната на дните“²⁶, кантатата „Слънцето на инките“, ораторията „История на живота и смъртта на Господа наш Иисус Христос“ и неговия „Реквием“. Освен музика, Денисов пише и множество научни статии, касаещи проблемите на композирането и съвременната музика.

²⁴ Bellier, Muriel. *Jean Françaix...*

²⁵ Институт за изследвания и координация на музиката.

²⁶ По романа на Борис Виан и либрето на Е. Денисов.

Денисов участва в няколко фолклорни експедиции. Връзката на фолклора с авангардната музика се проследява в някои техники (включването на шумове и микрохроматизъм²⁷), които композиторите авангардисти използват при идеята за сливане на границата между „високото“ и „ниското“ изкуство и обновлението ѝ чрез „низши звукови практики“²⁸. От тук следва, че основата на авангардните техники всъщност не е опозиция на старото и форма на протест чрез отричане, а обратно – новият глас и прочит на основните категории и дори изконното.

В. Шебалин оказва влияние в ранното творчество на Денисов в чистотата на мисълта и чувството за традиционна форма и структура. Учи се и от композиторския пример на забранените в СССР П. Хиндемит и Б. Барток и от Нововиенската школа, формирайки визията си за изкуството върху европейските модели на времето. Денисов запознава младите съветски композитори с творчеството на западните композитори и – обратно. В своя стил съгласува традициите на руската култура с откритията на следвоенна Европа. Методичността и математически точната мисъл са отличителни черти за начина му на работа и творчеството му.

Късното творчество на Денисов след 60-те г. на XX век се характеризира с плътно хроматична хетерофония (свързана с Д. Лигети), статична хармония (свързана с П. Булез и О. Месиен) и изразителни мелодични форми и архетипи (свързани с руската музика и песните на М. Глинка – който Денисов винаги цитира като свой любим композитор заедно с Моцарт).²⁹ За късното

²⁷ Зайцева, Марина Леонидовна. *Ультрахроматизм как звукоосозерцание*. В: *Международный электронный научный журнал*, 2016, No 8 (13).

²⁸ Дудаков-Кашуро et al. *Краткий учебник по русскому авангарду*. Материал от „Академия Арзамас“, 11.06.2015. <https://arzamas.academy/materials/638>

²⁹ Norsworthy, Michael; McBurney, Gerard. *Edison Denisov*. Grove Music Online. 2001. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053202>

творчество на Денисов е съществена серията инструментални концерти. Концертът за кларинет затваря групата му концерти от 80-те г. и „концентрира в себе си чертите на зрелия концертен стил на композитора“³⁰. Тук се усещат чертите на психологическо изследване на вътрешния свят на човека, към което води и определението на самия Денисов за концерта (по маниера на писане и по настроението) като „концерт-монолог“³¹, в основата на който преобладава лирическо и тихо състояние. В психологическата архитектурата на произведението могат да се търсят паралели с реципрочните черти у концерта на Нилсен.

I.4. Справка за написаното в професионалната литература за четирите концерта (и авторите им).

- Нилсен: статия „Analytical and Aesthetic Issues in Carl Nielsen’s Concerto for Clarinet and Orchestra“³², част от „Nielsen, Nationalism and Danish Musical Style“³³ и дисертация на Дъглас Монро “Conflict and Meaning in Carl Nielsen’s *Concerto for Clarinet and Orchestra, op. 57 (1928)*”³⁴. Допълващото издание към партитурата на Концерта, част от “The Carl Nielsen Edition”, Series II, vol. 9³⁵, ред. Е. Б. Петерсен.

³⁰ Бараш, Елена Владимировна. *Концерты Эдисона Денисова. Проблемы жанра и оркестрового стиля*. МГК им. Чайковского, 2000, с. 65. Докторска дисертация.

³¹ Шульгин, Д. И. *Признание Эдисона Денисова*. Москва: Композитор, 1998, с. 365.

³² Grimley, D. *Analytic and Aesthetic Issues in Carl Nielsen’s Concerto for Clarinet and Orchestra*. In: Carl Nielsen Studies. Vol. 1, Apr. 2003. (<https://doi.org/10.7146/cns.v1i0.27721>)

³³ Grilimley, D. *Nielsen, Nationalism and Danish Musical Style*. University of Cambridge, 1998. PhD Thesis.

³⁴ Monroe, Douglas. *Conflict and Meaning in Carl Nielsen’s Concerto for Clarinet and Orchestra, op. 57 (1928)*. The Ohio State University, 2008. PhD Thesis.

³⁵ Petersen, Elly Bruunshuus. *Carl Nielsen. Concerto opus 59 for Clarinet and Orchestra*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen. Part of The Carl Nielsen Edition, Series II, Volume 9, 2002.

- Копланд: дисертация на Л. Л. Гартръл Иео “Copland’s Clarinet Concerto: A Performance Perspective”³⁶.
- Франсе: магистърска теза на Ю.-Ч. Чен “An Analytic Interpretation of the Clarinet Concerto By Jean Françaix”³⁷.
- Денисов – докторска дисертация на Е. Бараш „Концерты Эдисона Денисова. Проблемы жанра и оркестрового стиля“³⁸.

I.5. Възможно ли е сравнение между четирите концерта и концепцията на техните автори?

Отговорът на този въпрос се дефинира в следните точки:

1. Необходимостта да се разгледат само 4 от концертите за кларинет, създадени през ХХ век, се определя от невъзможността да се изследват всички те с цел определяне образа на жанра.

2. Сравнителният анализ е необходим инструмент за съпоставка на характерните особености в творчеството на авторите и техните различни в стилово отношение произведения.

3. Цел на този сравнителен анализ е да очертае и характеризира образа на жанра „Концерт за кларинет“ през сложния и творчески богат ХХ век.

4. Избраните произведения са селекция от виртуозни концерти, които професионалните кларинетисти биха срещнали в своята изпълнителска кариера.

³⁶ Yeo, Lisa Lorraine Gartrell. *Copland’s Clarinet Concerto: A Performance Perspective*. University of British Columbia, 1996. PhD Thesis.

³⁷ Chen, Yu-Chien. *An Analytic Interpretation of the Clarinet Concerto By Jean Françaix*. California State University, Northridge, 2013. Master Thesis.

³⁸ Бараш, Елена Владимировна. *Концерты Эдисона Денисова. Проблемы жанра и оркестрового стиля*. МГК им. Чайковского, 2000. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

II. Втора глава. Анализ на разглежданите концерти

II.1. Сравнителен анализ на концертите – общ преглед

В табличен вид са представени сравнителни класификации: брой части; каденца/каденци; оркестрация; роля на оркестъра; композиционна техника, стилови особености; нотация; строй на солиращия кларинет; солова мелодична линия/партия; виртуозни пасажи. Въвеждат се определенията *опозиционна* и *приобщаваща* функция на акомпаниращия апарат, както и *разчупена*, *плавна* и *хибридна* мелодична линия на соловата партия.

II.2. Подробен анализ на концертите

Спрямо категориите, вече изброени в таблицата в част II.1., се прави подробен сравнителен анализ на четирите произведения.

II.2.1. Брой части. В сравнение се разглежда броят на частите и видът връзка между тях (с *attacca* или без). Концертите на Нилсен и Франсе са с по 4 части, докато тези на Копланд и Денисов – с по 2 части. При Нилсен и Копланд е обозначено изпълнение с *attacca*, а при Франсе и Денисов – без такава. От тук следва, че в различни параметри концертите композиционно си приличат, но в своята цялост всеки от тях е със своя собствена структура.

II.2.2. Каденци. Мястото на каденцата в композицията, което четиримата автори са избрали, е различно, но за всеки от тях (по различен начин) тя се явява елемент с централно значение. Представено е схематично графично разположение на мястото на каденците в концертите.

Нилсен, Копланд и Франсе използват обширни и концентрирани на определени места в композицията каденци,

които трябва да изтласкат до лимита на техническите и музикални възможности солиста, независимо от наличието на достатъчно виртуозни пасажии в останалата част на произведението. За разлика от тях, Денисов включва цели пет каденци в рамките на първата част от Концерта си. Редуването на каденци и основен материал може да се сравни с вид рондо форма. Във всяка от каденците може да се открие авторската монограма на Денисов с нейните вариации (EDEs и EsDE в огледалната ѝ форма). Повтарящата се сигнатурна мелодика на авторската монограма и циклично появяващите се каденци довежда до откриването на философско значение в работата с тематичния материал – паралел с Концерта на Нилсен. Открива се и идентично противостояние солист–оркестър – метафора на опозицията индивид–общество.

II.2.3. Оркестрация. Изборът на състав на оркестъра има фактурно (темброво) значение и по-широка функция – на основен носител на музикалното и символично въздействие на произведението. При Нилсен и Копланд се наблюдава търсене на мащабност чрез компактен състав на оркестъра, докато Франсе и Денисов, използвайки голям състав на акомпаниращия апарат, естествено постигат усещане за мащабност и вплитат тембъра на солиращия инструмент в тъканта на цялата фактура чрез добавянето на дуети с партиите на оркестровите кларинети.

Оркестрацията на Нилсен за стандартен малък състав включва необичайната добавка на оркестрово барабанче, често използвано като оркестров солист, има белези на камерно музициране и чрез майсторството при изграждането на оркестрацията създава илюзията за звучене на масивен оркестър.

Оркестрацията на Копланд също включва необичайни инструменти – арфа (за допълване оцветяването на тембъра на струнните) и пиано (с перкусионна функция и носител на джаз-звучене). Паралел между Нилсен и Копланд е еднакво умело

използваният перкусионен потенциал на оркестрацията, заменящ ударните инструменти (като не броим солиращото малко барабанче).

Оркестрацията при Франсе е класическа и характерна за съвременната тогава френската школа – изчистени линии и изявена роля на всички духови в състава – като допълнителни солисти-партньори на солиращия инструмент. Партиите на духовите инструменти често са конкурентно виртуозни на соловата партия.

Денисов използва най-мащабната оркестрация – огромно количество духови – по 4 от дървените и 6 валдхорни, включва много ударни инструменти и дори челеста. Сам определя специфичното за оркестрацията си кълстерно скупчване от няколко еднакви инструмента като звуково оцветяване, темброва багра³⁹. Обширната звукова маса на оркестъра засилва символичното усещане за противостоянието на индивида срещу цялото. Майсторството на оркестрацията се усеща във възможността солиращият инструмент да се отдели в общия звук и същевременно да бъде опозиция на целия оркестър. Партията на оркестъра е техническо предизвикателство за оркестрантите.

II.2.4. Роля на оркестъра. В четирите концерта тя е еднакво основополагаща – в класическия период оркестърът е основно с акомпанираща функция, а в разглежданите произведения е с равностойна. *Опозиция* (контрапункт на солиста) и *приобщаване* (подкрепяне на солиста) са двете възможни роли на оркестъра. При *опозицията* солистът се утвърждава, надделявайки звуково над оркестъра. При *приобщаващата* роля, солистът изпъква, като естествено е подкрепен от оркестъра. Оркестърът е използван в двете

³⁹ Denisov, E.; Armengaud J.-P. *Entretien avec Denisov. Un compositeur sous le régime soviétique*. Paris: Editions Plume, 1993, p. 138.

направления *опозиция* и *приобщаване* при Нилсен и Денисов, докато при Копланд и Франсе оркестрацията е *приобщаваща*.

II.2.5. Композиционна техника, стилови особености.

Франсе и Копланд (и двамата са ученици на Н. Буланже) притежават подобен тип сетивност и създават съвременни творби, стъпили на класическия подход и с поглед към традициите. Може да се каже, че двамата са консервативни новатори. Нилсен и Денисов споделят противоположната позиция – прогресивни новатори, индивидуалисти, излизаци извън рамките на общоприетото, търсещи път към неоткрити нови форми и средства. В музиката им няма скрити послания, а в творчеството им може лесно да се открият философски смисъл и символика. Франсе и Денисов притежават обща класическа чистота на изказа – яснопроследими мелодични линии и пестеливи изразни средства.

Нилсен вярва във възраждането на съвременната музика. За него пътят към новаторството неминуемо минава през изконното и култът му към интервала⁴⁰ може да се открие още в първите ноти от темата на Концерта за кларинет. Въпреки че музиката му естествено следва пътя на модернизма, Нилсен никога не изоставя тоналното ядро в творбите си. Концертът е изпълнен и с характерните за Нилсен контрапункти, които кореспондират с подобни полифонични техники в концерта на Денисов – там цели структурни групи се движат контрапунктично спрямо солиращия кларинет или оркестрови партии.

Сам Копланд определя техниката си на композиране като колажна.⁴¹ В I и II част на Концерта тя представлява умело подреждане/асамблиране на тематичен материал. В каденцата логичното колажно последование от автори хрумвания

⁴⁰ Според него интервалите носят свое собствено послание и символика.

⁴¹ Pollack, Howard. *The life and work of an uncommon man...* pp. 11.

препраща към свободната джаз импровизация⁴². Копланд не изоставя стабилността на тоналното ядро, използва „нарастваща техника“⁴³ – плавно разширяване на тема от прост мотив до сложна дълга линия (типична за школата на Н. Буланже). Употребата на класически форми, структури и жанрове стилово обединява Франсе и Копланд като композитори-неокласици, въпреки че в творчеството на Копланд могат да се открият неоромантизъм, импресионизъм и дори използване на мелодии от джаз стандарти.

Франсе не е привърженик на съвременните авангардни музикални форми. В Концерта му за кларинет към неокласиката насочва употребата на класически форми за частите на концерта. Изчистеният му маниер на писане с ясни линии и рационални композиционни решения съответства на този на Денисов, когото, макар в друго стилово направление, наричат „Моцарт на XX век“.

Концертът на Денисов, носещ изцяло авангардни белези, е изграден композиционно по правила, напълно различни от другите разглеждани автори. При него концертната форма е неотделима от симфоничната, което приближава концертите му от 80-те години на XX век до традициите на големия романтичен симфонизиран концерт и до симфоничния жанр.⁴⁴ Според Е. Бараш, основна техника при изграждането на Концерта е контрапунктът – не само между солиста и оркестъра, а и вътре в самата оркестрова фактура. Стремешът на Денисов към многопластовост – чрез равноправие и пресичане на тематичните пластове, може да се нарече *нова полифония* – темброва (разширяваща фактурното звучене) и пространствена (в гласоводенето). Денисов третира клъстерната употреба на

⁴² Jennings, Vance Shelby. *Selected Twentieth-Century Clarinet Solo Literature: A Study in Interpretation and Performance*. University of Oklahoma, 1972, pp. 44. PhD Thesis.

⁴³ Fleisher, Gerald. *Concerto for Clarinet and String Orchestra by Aaron Copland: a Stylistic Analysis*. University of Rochester, 1961, pp. 17. Master Thesis.

⁴⁴ Бараш, Елена Владимировна. *Концерты Эдисона Денисова. Проблемы жанра...* с. 74.

инструменти в партитурата като „цветове“. Основополагащо за него е разширяването на музикалното пространство и вътрешния обем на творбата. Открива се паралел с труда на В. Кандински „Точка и линия в равнината“⁴⁵ и духовната идея в „За духовното в изкуството“⁴⁶. Денисов смята, че творбата трябва да остане частично непознаваема за изследователя и слушателя.

Налагат се изводите, че по отношение на композиционната техника Нилсен и Денисов са прогресивни, а Копланд и Франсе – консервативни композитори. Нилсен, Франсе и Денисов са индивидуалисти в подхода си, Копланд вплита тенденциите на времето в творбите си.

II.2.6. Нотация. Изборът на нотация определя вида експресивност, заложена от автора в произведението. Нилсен и Франсе избират стандартна нотация, а Копланд и Денисов я разширяват в неголяма степен. Поради умелото боравене с класическите средства, хармония и контрапункт, звученето на Концерта на Нилсен е дисонантно и силно експресивно. Звучността при Франсе оставя у слушателя впечатлението за широкоспектърна тембровост и умело направена оркестрация. Стандартната нотация при Копланд е допълнена и „оцветена“ от няколко глисанди, препращащи към джаз-звученето в концерта. По желание на Б. Гудман някои пасажии са преработени с възможност за алтернативно изпълнение на високите тонове. Денисов използва четвърт-тонови интонации, фрулато и глисандо. Въпреки това авангардното звучене на Концерта в по-голяма степен се дължи на сложната ритмика и на сериалната композиционна техника, която поддържа неустойчивостта в тонално отношение.

II.2.7. Строй на солиращия инструмент. Единствено концертът на Нилсен е написан за кларинет в *A* строй. Солистът

⁴⁵ Кандинский, В. *Точка и линия на плоскости*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.

⁴⁶ Кандински, В. *За духовното в изкуството*. София: Лик, 1995.

трябва да вземе предвид спецификите на инструмента с цел преодоляване на проблемите, възникващи от строя му – по-трудното изпълнение на бързи и виртуозни пасажи поради по-дългото тяло на *A* кларинета, не достатъчно изпъкващият му и покадифен звук, характерните за него темброви и интонационни проблеми. Макар да добавя трудност към изпълнението, изборът на *A* строй за солиращия инструмент допълва с отличителност звученето на Концерта. *B* строеят е избран за Концерта на Копланд като естествено продължение на традиционната употреба на *B* кларинет в джаза. Съществуват предложения Концертът на Франсе да се изпълнява на *A* кларинет с цел техническо улеснение при работа с многозначни тоналности, но те са неоснователни.

II.2.8. Солова мелодична линия/партия. С оглед движението на соловата мелодична линия от графична гледна точка се достига до заключението, че тя се дели на три вида: *разчупена*, *плавна* и *хибридна* (разгледана в илюстрациите от Фиг. 16, 17, 18 и 19). При Нилсен дори в определени моменти линията да се движи в една посока, най-често тя се основава на скокове, което я прави *разчупена*. Въпреки наличието на скокове, при Копланд интервалите при тях се запазват в неголям обем или представляват смяна на регистъра, а отделните мотиви се движат в една посока, което прави мелодичната линия *плавна*. При Франсе мелодичната линия е *плавна* – поредиците от скокове са еднопосочни и са следвани от стремителни гамовидни или арпежирани пасажи изцяло в една посока. Соловата линия в концерта на Денисов е типична за неговия стил и може да се нарече *хибридна* – чрез тесни интервали и по-дълги прави движения в една посока се образуват големи амплитуди в цялата линия. Съдържанието на соловите партии при Нилсен, Копланд и Франсе е подобно: пасажи – бързи виртуозни и бързи в стакато/портато; бавни теми с трудни въздушни поддръжки;

големи скокове. При Денисов не се срещат пасажи в стакато, но неговият концерт включва четвърт тонове и цялостно е написан на по-съвременен музикален език.

II.2.9. Virtuozни пасажи. Те обхващат целия концерт на Нилсен – постоянното им присъствие в соловата партия е една от основните причини произведението да е с висока трудност на изпълнение. В труда са показани 4 виртуозни пасажа, представляващи крайно техническо предизвикателство и показателни за стила на автора: изключителна бързина на прага на изпълнимото; нетипични за инструмента ходове и извънредно бързи скокове; ситна и фина артикулация. При сложното движение на мелодичната линия с бързи скокове, за изпълнителя основна трудност представлява запазването на ясен метрум по време на пасажите. В Концерта на Копланд основна трудност за преодоляване остава обхващането на фрагментираната II част заради: непрестанно сменящите се темпа и метрум, сложния синкопиран ритъм, необходимата стабилна въздушна струя за фразите във висок регистър. Цялата каденца е изпълнена с виртуозни пасажи (показан е пример с разглежданата част от нея). Характерна за по-голямата част пасажи в каденцата остава употребата на портато (тенуто). Това е и най-сложната за изпълнение част от гледна точка на виртуозност – изисква стабилни въздушни поддръжки във всички регистри и е уморителна за кларинетиста. Показан е и е разгледан финалният пасаж от Концерта – предизвикателство за изпълнителя са високите тонове и глисандото (препращащо към джаз практиките). Концертът на Франсе се състои главно от пасажи, но те не са самоцел, а част от композиторския език на автора, от неговия оригинален стил. Показани са 4 пасажа, с изпълнителски трудности: постоянна смяна между хроматизъм, секвенционни прогресии и класически арпежи и гамовидни пасажи; необходимост от фина пръстова техника и стабилна въздушна

струя; постоянно следващи се трилери и двойни форшлази, съчетани с контрастни ритмически групи в стакато; стремглава смяна на пасажии, тоналности, скокове, различен тип артикулации и бързи украшения. Концертът на Денисов е изпълнен с виртуозни пасажии – в I част те трудно се отделят от общата фактура. Показани са 2 примера (типични за Концерта и творчеството на автора), при които предизвикателството за изпълнителя представлява комбинация от техническа трудност за бързина в усложнените от алтерации пасажии (често със сложни пръстовки във високия регистър) и дългата за въздушна поддръжка мелодична линия.

II.3. Изводи

На база изложеното дотук са направени изводи, по-важните от които са:

- Общите характеристики и различия при четирите произведения могат да бъдат анализирани, определени, класифицирани и систематизирани;
- Авангардните техники често се обръщат към традициите и са начин да се търсят нови прочити на утвърдените класически форми;
- Въведените категории за ролята на оркестъра като *опозиция* и в *приобщаване* определят характера на акомпанимента;
- При разглеждане на соловата партия в произведенията се налага въвеждането на термините *разчупена*, *плавна* и *хибридна мелодична линия*.

III. Трета глава. Анализ и сравнение на концертите от изпълнителска гледна точка

III.1. Съществуващи записи. Роля на изпълнителите за създаване⁴⁷ и разпространяване на инструментални произведения

III.1.1. Обзор на записите. Записите са ценен документ, който, освен интерпретацията на артистите, запечатва и духа на времето. Поради липсата на единен регистър за класическа музика, в който да се съдържа информацията за всички записи, правени някога, цел на настоящото изследване е да направи представителна извадка на наличните такива, довеждайки до изводи. Справката от сайтовете *AllMusic*⁴⁸, *Discogs*⁴⁹, *Prestomusic*⁵⁰, *Wikipedia*⁵¹ и платформата *Spotify*⁵² показва, че могат да бъдат открити общо⁵³:

- 38 записа на Концерта на К. Нилсен;
- 45 записа на Концерта на А. Копланд;
- 13 записа на Концерта на Ж. Франсе;
- 1 запис на Концерта на Е. Денисов.

В табличен вид (разделени по изпълнител; националност; записани концерти; система на кларинета; вид запис; година на издаване) са представени кларинетистите, направили повече от един запис на концертите. Обобщените данни от таблицата показват, че записите принадлежат на кларинетисти от много

⁴⁷ Тук се визира ролята на изпълнителите като вдъхновители на композиторите или познанството и колаборацията на изпълнители и композитори, които дават резултат при създаването на произведения за определени инструменти или състави.

⁴⁸ <https://www.allmusic.com>

⁴⁹ <https://www.discogs.com>

⁵⁰ <https://www.prestomusic.com>

⁵¹ <https://wikipedia.com>

⁵² <https://www.spotify.com/>

⁵³ В процеса на търсене на съществуващи официални записи (т.е. издадените от звукозаписна компания и разпространител), с цел откриване на записи специфично на Концерта на Денисов, беше извършено търсене и на руски бази данни (напр. <https://classic-online.ru>; <https://yandex.ru>), но информация за други записи на Концерта не беше открита.

националности и преобладаващо те са мъже (14 от 16 изпълнители), като по-голямата част от тях свирят на инструменти с френска система (13 от 16 изпълнители). Към някои от записите в таблицата са добавени коментари. Отбелязани са записи, които не са намерили място в таблицата, но са значими и важни от историческа гледна точка, както и обстоятелства около създаването на записа на Е. Брунер.

III.1.1.1. Преглед на записите спрямо количественото отношение мъже към жени. Музикантът кларинетист остава доминантно мъжка професия и до днес и това е обяснение за поголемия дял записи на мъже кларинетисти. Въпреки това, двама от най-популярните изпълнители, които имат близък брой слушания в платформата *Spotify*, са мъж и жена – Мартин Фрьост и Сабине Майер. Представена е графика с количественото отношение жени към мъже в записите.

III.1.2. Резултати от изследването на записи. Ползите от сравняването на записи с примери от световни майстори могат да бъдат:

- открития за слушателя изпълнител в звуково и текстово отношение;
- намиране на технически и интерпретационни пропуски в текста;
- както и обогатяване на представата за интерпретационната концепция на произведението (но при наличие на собствена интерпретационна концепция);
- изграждане на естетически идеал.

Изпълнителят професионалист трябва да остане отворен и гъвкав спрямо своята и чуждите интерпретации.

Никой запис не е напълно достоверен спрямо звученето на живо на съответния изпълнител (заради възможността за повторение и тонрежисьорската работа), но е единствен ценен

документ, който може да остане след изпълнението и да подлежи на анализ.

III.1.3. Интерес на изпълнителите към произведенията и тяхната роля при създаването им. Честотата на изпълнение на четирите концерта може да служи като показател за интереса на изпълнителите към произведенията. Спрямо нея и избора на музикантите на произведения при създаване на записи, се направи извод, че разглежданите концерти се подреждат по популярност от най-популярен към по-малко популярен така: Копланд, Нилсен/Франсе, Денисов (отбелязва се влиянието на конкурса „Карл Нилсен“ в Оденсе и множеството изпълнения в миналото на Концерта на Денисов на запад).

Посочва се приносът на музикантите, вдъхновяващи чрез изпълненията си композиторите да създават нови инструментални произведения (такъв пример е Концертът на Нилсен), или сами ги поръчват (напр. Концертът на Копланд), като така: разширяват репертоара; създават предпоставка за формирането на нови стандарти за майсторство; установяват новите виртуозни произведения в репертоара.

III.2. Проблеми и предизвикателства пред изпълнителя

Сравнителният анализ, сведен до *ключови моменти поради големия обем на изследваните текстове на произведенията*, дава достатъчно ясна представа за образа на жанра и е основа за откриване на паралели между четирите творби.

III.2.1. Прочит на текста. Определят се няколко вида изпълнителски прочит на текста:

- *първоначален прочит* – изпълнителят може да срещне следните проблеми: непонятен и труден за четене текст; текст, изглеждащ невъзможен за изпълнение; изпълнен с непознати означения текст;

- **задълбочен прочит** – развит в методична последователност, гореописаните проблеми могат да бъдат преодолені в относително кратък срок чрез намиране на лесен и естествен начин за изпълняването на сложните текстове;

- възприемане на текста и **осмислянето му като логическа последователност** и рефлексия на авторовата мисъл. При четене без дълбочинно разбиране, двете понятия **четене** и **разбиране** не се пресичат;

- **професионален прочит** – процес, при който се срещат авторовата идея и изпълнителската интерпретация. Явява се катализатор и източник на креативността в изпълнението. Използва се пример от книгата на Иври Гитлис „Душата и струната“⁵⁴ относно ролята на изпълнителя в прочита на текста;

- **правилен прочит** на дадено произведение (еднакво верен към автора на произведението, епохата и стила, основните естетически правила и норми на музицирането, както и спрямо духа на творбата) – може да бъде само един, а интерпретациите – много. Правилният прочит се отнася до реконструкцията на авторовата идея изпълнителят трябва да я „достави“ до слушателя. Това достигане до слушателя може да се нарече „реконструкция“ и би следвало да се смята, че има само една форма, която тук наричаме „правилен прочит“ на произведението. В рамките на този прочит могат да съществуват едновременно възможностите за безкрайно количество интерпретации, носещи идентичността на всеки музикант и неговите „решения“ на авторовия текст (своеобразна математическа задача за всеки изпълнител). Изложеното тук кореспондира с идеите на Бенедето Кроче, описани в неговата „Естетика“⁵⁵.

⁵⁴ Gitlis, Ivry. *L'âme et la corde*. Paris: Buchet/Chastel, 2013.

⁵⁵ Кроче, Бенедето. *Естетика*. София: Наука и изкуство, 1996.

Дълбокият прочит с разбиране на текста може да се осъществи при следването на няколко условия:

1. Цялостно познаване на стила и творчеството на изпълнявания автор;

2. Проследяване на фразите и определяне на логическите им опорни точки. Приведен е пример с графична схема на логично и нелогично следваща авторовата мисъл интерпретация на първа тема при Франсе;

3. След като текстът е бил прочетен, излишното му повтаряне много пъти може да доведе до „машинизиране“ в изпълнението, а от там – до загуба на връзката със смисъла му.

III.2.1.1. *Подход и особености в работата с текстовете на четирите концерта:* Нилсен – сложен текст, с комплексна композиция, много алтерации, изисква организирана и методична работа в посока детайл–цяло. Франсе – текстът е сложен, но с подредена, рационална композиция и логически проследими пасажи. Също изисква структурирана и методична работа от частното към общото, без да бъдат пропускани етапи от процеса по изучаването му. Копланд – най-опростен в композиционно отношение, със сложна ритмика, но удобен за четене текст. Денисов – труден текст, свиква се с писмото му. Композицията е със средна сложност, но трябва да се обърне внимание на неясните „плаващи ритмики“ и множеството алтерации.

Познаването на партитурата и партиите на оркестровите инструменти с техните реплики е от огромно значение за осъществяването на изпълнението и на четирите концерта. Способността за анализ и изучаване на произведения само по техните партитури без свирене също е преимущество в работата с музикален текст. Прочитът на текста на концертите трябва да протече в две посоки – имайки предвид съобразяването/

ансамбловото свирене и с идея за възможностите на свободното/самостоятелно свирене.

III.2.2. Овладяване и подготовка на виртуозните пасажии с цел максимално доброто им представяне пред публика. Правилният подход към сложни пасажии е от еднаква важност както за технически изрядното им представяне при изпълнение, така и за осигуряването на дългогодишна физическа стабилност на самия музикант. *Рационалният метод на работа* с пасажии от висока сложност е от жизнено важно значение за бързото им и трайно овладяване. С „рационален“ се означава метод, максимално ефективен за минимално време и усилия – той трябва да бъде *индивидуален* за всеки изпълнител и по възможност създаден от самия него. Приведен е пример за разумен и ефективен метод на работа, описан от Д. Пино⁵⁶. Изброени са насоки за работа с текст от висока сложност: градирана работа, работа с внимание към физически комфорт и дискомфорт, акомпаниращи упражнения за детайлите от пасажа, самоконтрол на интонацията, проверки за пропуски в текста.

III.2.2.1. Специфичен подход към пасажите в изпълнението на четирите концерта:

Нилсен – изисква специфичен техническия подход към пасажите спрямо строя на инструмента (в *A*), особеност при изпълнението им са дългите построения, при които не е подчертан метрумът. Показани са примери за добавянето на различни видове *функционални акценти* при тези пасажии с цел организация на звуковото движение (Фиг. 35–38). Те имат звукова и метрична организационна функция, дават възможност на изпълнителя да извади на показ скрити замисли (загатнати от автора) в тъканта на пасажите. В резултат се развиват

⁵⁶ Pino, David. *The clarinet and Clarinet Playing*. New York: Dover Publications, 1998.

креативността и се изгражда истинската изпълнителска интерпретация.

Копланд – основна трудност представлява изпълнението на каденцата в Концерта – дългата поредица от арпежирани мотиви в комбинация с изморителното за езика тенуто навсякъде поставя на изпитание издръжливостта на изпълнителя. За преодоляването на тези трудности е предложено добавяне на **функционални паузи** (Фиг. 39) – те имат физиологична помощна цел, но също оказват положителен ефект за интерпретацията. Всъщност каденцата предлага относително голяма свобода за кларинетиста в избора му как да „реши“ изпълнението ѝ. Колажността при излагане на темите в каденцата обуславя необходимостта материалът да бъде обединен от изпълнителя идейно и музикално, за да може да прозвучи цялостно и ясно за слушателя. Търсенето на неочаквани, импровизирани решения, отразяващи момента по време на свирене на каденцата ще доведе кларинетиста до пълноценно и вдъхновено професионално изпълнение. Във финалното глисандо в Концерта могат да се използват техники за подхода в работата, близки до използваните в каденцата.

Франсе – при него може да се използва подход, подобен на този, прилаган при Нилсен – с използване на функционални акценти (Фиг. 40). Те имат ефект на импулс, чрез който движението се започва и след това естествено продължава – вид перпетуум мобиле. Приведен е пример за подобна техника, описана от И. Гитлис⁵⁷. Препоръчаният подход за работа с текста на концерта може да бъде: автоматизиране на пасажите; възприемане на пасажите като цяла музикална линия, а не струпане на материал; използване на кинетичната енергия във функционирането на моториката. В тихите и в бавните пасажи техниката е контрастна на използваната в бързите такива и не се

⁵⁷ Gitlis, Ivry. *L'âme et la corde...*, pp. 147.

препоръчва употреба на функционални акценти. Пасажите, съдържащи смяна на метрума, трябва да се упражняват с помощта на настроен на малки ритмични стойности метроном с цел изграждане на вътрешна пулсация у изпълнителя.

Денисов – при него трудностите за изпълнителя могат да се разделят на технически и ритмически. Отбелязва се – авторовото писмо в ритмично отношение насочва към свобода в изпълнението и не толкова голяма стриктност. Доказва се – последования от 7, 9 и прочие тона за едно време трябва да се възприемат за ритмична и музикална цялост, тъй като делението на съставните им части би било нарушение на авторовата ритмична серия. Открива се паралел между концертите на Денисов и Копланд в усещането за свобода, идващо от джазовата музика. Работата по изпълнението на Концерта трябва да се развива в две направления: техническо обезпечаване на всички трудни места и следване на жеста на диригента при представяне на произведението с оркестър.

В заключение се отбелязват: общите черти в подхода на работа при Нилсен и Франсе, психологическият подход при Копланд и комплексният подход при Денисов. Психологията играе роля в подготовката на всяко от произведенията.

Ш.2.3. Грифова техника. Отбелязана е обосновката на автора на изследването да не разглежда възможните грифкови трудности в четирите произведения и са предложени справочниците по темата на Т. Риденанур⁵⁸ и К. Опърман⁵⁹.

Ш.2.4. Опорни моменти при избора на платъци и инструмент за изпълнение на четирите концерта. „Правилният“ платък не принадлежи на определена фирма или майстор, а е подходящият за дадена ситуация платък, избран

⁵⁸ Ridenour, Thomas. *Clarinet Fingerings: A Guide for the Performer and Educator*. Ridenour Clarinet Products, 2002.

⁵⁹ Opperman, Kalmen. *The New Extended Working Range for Clarinet – A Comprehensive Fingering Guide*. New York: Carl Fischer, 2004.

съобразно: физическите характеристики на изпълнителя; начина, по който се чувства изпълнителят в дадения момент; спецификите на произведението, което ще се изпълнява; акустиката на залата и състава от музиканти; строя на инструмента. Съвети при избора на платък: Нилсен – необходим е платък с голям тембров обем, издръжливост и умерена тежест; Копланд – платък с обертонове и стабилност; Франсе – умерено тежък, гъвкав и стабилен, с богат тембър; Денисов – платък с мощен звук и колоритен тембър, с умерена тежест. Наличието на професионален инструмент е неоспоримо преимущество, но в определени условия и ситуации изпълнението на инструмент с не-високи качества е единствен вариант за някои музиканти и е по-добре да се случи компромисен концерт или изпълнение, отколкото такива да отсъстват изобщо. Би било от полза концертите на Нилсен, Франсе и Денисов да присъстват по-често в репертоара на младите кларинетисти и да обогатят музикалната сцена на България.

III.2.5. Избор на темпо при изпълнението. Следването на авторовото темпо в Концерта на Франсе е почти невъзможно. Приведено е обяснение в статията на Ф. Купер⁶⁰ за изписаното от самия автор темпо в текста на произведението с предложение за реалистичните му означения. Отбелязва се зависимостта на солиста от диригент и оркестър при концертно изпълнение в избора на темпо.

III.2.6. Работа с диригент на репетиция и по време на концерт. Подходът в работата е различен при произведенията: екипната работа при Нилсен между диригент и солист е неотменима заради честите промени на темпото и сложното преплитане на партиите; единствено изпълнението на Концерта на Копланд би било възможно и без диригент, но присъствието

⁶⁰ Cuper, Philippe. *Jean Francaix Clarinet Concerto*. In: *The Clarinet*, July 2013, pp. 42–43.

му би било от голяма помощ в честоменящите се темпо и тематичен материал на II част; в бързите препускащи пасажии и преплитачии се оркестровии и солистична партия при Франсе необходимостта от диригент е много голяма; крупната оркестрация, „плаващите“ ритмики и сложните квази-полифонични преплитания на партиите правят изпълнението на Концерта на Денисов невъзможно без участие на диригент. Чрез графична схема (Фиг. 43) е показано отношението и нарастващата необходимост от колаборация между солист и диригент в концертите.

III.2.7. Ансамблови проблеми при работата на солиста с оркестър. В Концерта на Нилсен – местата на „сблъсък“ на страните солист и опозиция (оркестър или оркестров солист), местата с малки промени на темпото и настроението и местата на сложен преход в метрума между солиста и оркестъра. При Копланд – моментите на неголеми отклонения от темпото и на ритмически трудности са основна ансамблова трудност – въведен е терминът *транзитна ансамблова трудност*. Виртуозните квази-камерни включвания на солист и оркестровии партия при Франсе са основна ансамблова трудност в Концерта. Отново се наблюдава *транзитен ансамблов проблем*. Денисов – целият концерт може да бъде определен като огромна ансамблова трудност за солист и оркестър – със сложните плаващи ритмики, преплитачиите се теми на партиите, квази-полифоничните включвания и дуетите на соло и бас кларинета. Изброени са примерии за съответните ансамблови трудности в четирите концерта и е представен графичен анализ на ансамбловите трудности в количествено отношение във всяко от произведенията. За повече яснота е добавена и таблица, обобщаваща изводите от направения анализ спрямо: агогика, динамичен баланс, ритмика, втори солист и надпревара/*concerto*.

Приведени са съвети за подходи в работата с оркестър в произведенията: при Нилсен за постигане на ритмична единност в откъсите с агогични отклонения, е необходимо точно изпълнение на партиите на солист и оркестрови инструменти, както и точно следване на диригентския жест; при Копланд доброто познаване на партитурата и следването на диригентския жест са необходими за преодоляване на ансамбловите трудности; при Франсе познаването на партиите на техническо, драматургично и композиционно ниво, както и следенето на диригентския жест, ще водят солиста и оркестъра към успешно и единно изпълнение; при Денисов познаването на партиите, подготовката им на техническо ниво до степен на безупречност, стремежът към максимално точно изпълнение на ритмичните групи и следването на диригентския жест са критични за изпълнението на Концерта. Отбелязана е ролята на солиста във водене на оркестъра при изпълнение на инструментален концерт.

III.2.8. Помощни техники в подготовката на виртуозни произведения. Описана е необходимостта от психо-физическа подготовка в работата на музикантите – работа по системата Александър, консултации с физиотерапевти, специализирали в работа с музиканти и работа с психолози и специалисти (напр. мотивационни треньори) с цел намаляване на травмите от упражненията и удължаване на творческото дълголетие на изпълнителя. Отбелязано е единственото периодично издание, посветено изцяло на тези проблеми при музикантите – “Medical Problems of Performing Artists”⁶¹.

III.3. Изводи

На база изложеното дотук са направени изводи, важните от които са:

⁶¹ Altenmüller, Eckart et al. (Ed.) *Medical Problems of Performing Artists*. Science & Medicine, Inc. ISSN 1938-2766 (Online).
<https://www.ingentaconnect.com/content/scimed/mppa>.

- Ценно качество на изпълнителя е той да запази свежестта на интерпретацията си и да е отворен да я променя по време на самата си изява;
- Изборът на инструмент и аксесоари, а така също и на подход в работата, трябва да бъде индивидуален и съобразен със спецификите на изпълнителя;
- Концертът на Денисов, противно на първоначалното възприятие на изпълнителите спрямо сложната му ритмика, предполага по-свободна интерпретация;
- При работата с диригент, необходимостта от по-тясна връзка между солист и диригент в концертите се нарежда нараствайки от Копланд към Франсе, Нилсен и Денисов;

Заклучение

Доказва се, че въпреки разликите в стиловите особености и използваните музикално-изразни средства, сравнение между четирите разглеждания произведения е възможно и необходимо.

Изводите от изследването могат да бъдат представени в две групи, засягащи съответно:

1. Машабната концертна форма:

- Оркестровият апарат може да бъде с *приобщицаваща* или *опозиционна* функция, а изборът на оркестров състав в разглежданите произведения не определя машабността в звученето и въздействието на концертите – те се определят от майсторството на композитора при създаване на оркестрацията;
- Музикално-изразните средства в произведенията се движат в близък диапазон – всички автори са подхождали към изграждането на произведенията, използвайки класически структури. Авангардното звучене на една творба не се определя само от употребата на модерни техники. Различният подход на всеки от авторите в композиционно отношение обуславя значително стилово различие на произведенията;

- Въвеждат се термините *разчупена, плавна и хибридна* мелодична линия в соловите партии, които представят едновременно техническите специфики и характера на партиите на солирация инструмент;

- Доказва се, че генезисът на авторовото писмо и композиторска техника в Концерта за кларинет на Денисов индикира по-свободна агогическа интерпретация. Открива се неочакван паралел с Концерта на Копланд, касаещ свободата, идваща от джазовата музика;

2. Изпълнителската практика:

- Съществуват записи на всяко едно от разглежданите произведения, като единствено концертът на Денисов е записван само веднъж. Делът на жените изпълнители в записите е чувствително по-малък, но не определя популярността им. Записите са ценен документ (част от тях имат историческа стойност), могат да бъдат полезни при изучаване на творбите, но не трябва да фиксират определена интерпретация за слушателя и изпълнителя;

- Ролята на изпълнителя като медиатор между автора и публиката се състои в това коректно да „реконструира“ идеята на композитора и максимално правдиво да я представи на слушателите, пречупвайки я през своите сетива и емоции. Този коректен прочит може да бъде само един, но съдържа в себе си възможностите за безкрайно количество интерпретации;

- Въведен е терминът *функционален акцент*, чиято роля на технически импулс и организатор на фразата може да бъде от особена полза в работата и изпълнението на пасажии от висока сложност;

- Изборът на инструмент, аксесоари, допълнителна комплексна подготовка (включваща физически, психологически и технически елементи) и на подход в работата трябва да бъде индивидуален и съобразен със спецификите на изпълнителя;

- Работата с диригент при изпълнение на разглежданите произведения може да се пропусне единствено в Концерта на Копланд – при другите концерти тя е от изключителна важност, като в Концерта на Денисов е абсолютно наложителна;

- Границата в ролята солист–оркестър е най-ясно очертана в Концерта на Копланд, докато концертите на Нилсен, Франсе и Денисов създават усещане за хибридна солистичност – солирацията инструмент там е третиран едновременно като класически солист, като камерен музикант и дори като акомпаниращ апарат. Концертът на Денисов е най-сложен за изпълнение в ансамблов отношение.

Финално може да бъде направено следното заключение: съпоставителното разглеждане на четирите концерта по отношение на стилови характеристики, музикално-изразни средства, текст, изпълнение на виртуозни пасажии, изследване на записи, избор на инструмент, аксесоари, темпо, а също работата с диригент и оркестър, е необходим инструмент за разбиране на съвременното кларинетно изпълнителско изкуство.

Приноси на дисертационния труд

1. За пръв път се прави изследване чрез сравнение на разглежданите произведения с цел дефиниране на образа на жанра „Концерт за кларинет“ през XX век.

2. За пръв път се прави систематично събиране в табличен вид на българските произведения в жанра „Концерт за кларинет“ (спрямо наличната информация от сайта на СБК).

3. Съвместно с диригента Калина Василева и състава на оркестъра на *Симфониета Шумен*, авторът на изследването осъществява премиерното в България изпълнение на *Концерт за кларинет и оркестър* от Карл Нилсен. Резултатите от опита по време на репетиционния процес при самостоятелната подготовка и с оркестър, както и по време на концертното изпълнение, дават своето широко приложение в цялото изследване – от описаните ансамблови проблеми до предложенията за улеснение на практиката на солиста.

4. Изграждащите голяма част от дисертацията анализи на формата, музикално-изразните средства, оркестрацията и ролите на солист и оркестър, работата с текста, соловата мелодична линия и виртуозните пасажи могат да доведат изпълнителя до по-дълбоко разбиране на музикалния материал, авторовите идеи и търсения, а от там – до по-пълна и развита интерпретация.

5. Предложените решения за улеснение на основни изпълнителски трудности в разглежданите произведения могат да бъдат от практическа помощ за бъдещите им и настоящи изпълнители – за пръв път в научната литература са предложени решения за интерпретационни подходи при работата и изпълнението на четирите разглеждани концерта.

Списък на публикациите, свързани с дисертацията

1. Гочева, А.-О. (2019) *Интерпретация на концертите за кларинет и оркестър на К. Нилсен, А. Копланд, Ж. Франсе и Е. Денисов в контекста на XXI век*. В: Multidisciplinary journal of science, education and art. Благоевград: СУБ, 2019, стр. 532–540. ISSN 1313 – 5236.

<http://www.usb-blagoevgrad.swu.bg/media/2082/godishnik.pdf>

2. Гочева, А.-О. (2020) *Руският композитор Едисон Денисов – далечен или близък на западната култура*. В: Езиков свят. Благоевград: унив. изд. „Неофит Рилски“, 2020, том 18 (1), с. 93–104. ISSN 1312 – 0484 (Print), ISSN 2603-4026 (Online).

<https://doi.org/10.37708/ezs.swu.v18i1.11>

3. Гочева, А.-О. (2021) *Концертът за кларинет и оркестър на К. Нилсен от изпълнителска гледна точка – сравнение на записите на водещи кларинетисти*. В: сб. Докторантски четения. София: изд. НМА, 2021, стр. 157–167. ISSN 2367 – 4873

SOUTH-WEST UNIVERSITY
ŌNEOFIT RILSKIŌ Ō BLAGOEVGRAD

FACULTY OF ARTS
DEPARTMENT OF MUSIC



Angelina-Ogniana Olegova Gotcheva

**THE CLARINET CONCERTO DURING THE 20TH CENTURY
IN THE WORKS OF C. NIELSEN,
Ō " E Q R N C P F . ŸAIXONDET DENISOV Ō
MEANS OF MUSICAL EXPRESSION
AND INTERPRETATIVE APPROACHES**

ABSTRACT

Of a thesis for the award of
Educational and scientific degree Ō F q e v q t, Ō " * R j F +
Professional field
8.3 Music and Dance Art,
F q e v q t c n Theory and Practice of the Performing Art v u Ō

Scientific supervisor: Prof. Yordan Goshev, DSc

Blagoevgrad, 2022

The dissertation was discussed and proposed for public defence at a meeting of the Department of Music on 26.04.2022. It was approved by the Faculty Council on 26.04.2022.

The study consists of an introduction, three chapters, a conclusion, a bibliography and an appendix with a total length of 162 pages. Of these, 136 are main text, 9 are references and 17 are appendix. The text includes 44 notational examples and graphical diagrams as well as 7 tables. The bibliography consists of 96 sources: 16 in Cyrillic alphabet, 37 in Latin alphabet, 32 online sources, 8 music score editions and 3 sound recordings.

The materials for the defence are available at the library of South-Yugoslav "Wp Kofit Rilskö, Blagögrad.

The public defence of the dissertation will take place on 07.06.2022 at 11 a.m. in Hall 114, Study Building 1.

Members of the scientific jury:

Reviews:

Prof. Filip Hristov Pavlov, DSc

Prof. Velislav Yordanov Zaimov, PhD

Statements:

Prof. Ivanka Asparuhova Vlaeva-Stoyanova, PhD

Prof. Deyan Evgeniev Pavlov, PhD

Prof. Yuliyana Stoyanov Kuyumdjiev, PhD

Contents

Introduction	5
I. Chapter One. The Clarinet Concerto in the 20 th Century....	9
I.1. The Clarinet Concerto ó History, Development and Presence of the Genre in the Music for the Instrument in the 20 th Century.....	9
I.2. The clarinet concertos of the 20 th century. Rationale for the selection of the four concertos ó subject of this study.....	10
I.3. Stylistic features in the work of the four authors.	12
I.3.1. Carl Nielsen.....	12
I.3.2. Aaron Copland	13
K 0 5 0 5 0 " L g.c.p."..H.t.c.p.±.c.k.z.0.	15
I.3.4. Edison Denisov.	16
I.4. Reference to the professional literature about the four concertos (and their authors) available	18
I.5. Is it possible to compare the four concertos and the concept of their authors?	18
II. Chapter Two. Analysis of the Concertos under Consideration.....	19
II.1. Comparative analysis of the concertos ó an overview	19
II.2. Detailed analysis of the concerts.....	19
II.2.1. Number of movements.....	19
II.2.2. Cadenzas	20
II.2.3. Orchestration.....	20
II.2.4. Role of the orchestra	21
II.2.5 Compositional technique, stylistic characteristics	22
II.2.6. Notation	24
II. 2.7. Pitch of the solo instrument	24
II. 2.8. Solo melodic line/part.....	25
II. 2.9. Virtuoso Passages	25
II.3. Conclusions.....	27

III. Chapter Three. Analysis and Comparison of the Concertos	
and distribution of instrumental works.....	27
III.1.1. Review of the recordings.....	27
creation of the artworks.....	29
III.2. Problems and challenges for the performer	30
III.2.1. Reading of the text.....	30
III.2.2. Mastery and preparation of the virtuoso passages aiming their best performance in front of an audience.	32
III.2.3. Fingering technique.....	34
III.2.4. Key points in the choice of reeds and instrument in performance of the four concertos.....	34
III.2.5. Choice of tempo in performance.....	35
III.2.6. Working with a conductor in rehearsal and during a concert.....	35
orchestra	36
III.2.8. Auxiliary techniques in the preparation of virtuoso works.....	37
III.3. Conclusions	37
Conclusion	38
Contributions of the doctoral thesis.....	40
List of publications related to the thesis	41

Introduction

The music for clarinet during the 20th century is an under-explored territory in the scholarly literature in Bulgaria. Outside the country this area of research is often not developed also, but there are works, studies and articles devoted to it. The topic of the doctoral thesis is an opportunity for this scientific research to fill a part of this gap by analysing and comparing four world-famous composers with different style and their virtuoso works that are well established in the repertoire of the contemporary clarinetist. The results of the study and the comparison of these works trace the directions in which the genre of clarinet repertoire has progressed during the 20th century and the development of the technical possibilities in the performance mastery of the instrument. The four works are examined in the context of the general development of the time period. They are composed over an interval of approximately 20 years and represent the development of the international composition schools. The conclusions of the study can define the image of the genre in its completeness and will contribute to the enrichment of the Bulgarian scientific literature in the given field. An essential aim of the dissertation is to demonstrate that the complexity of the text can serve as an evidence of the equal virtuosity of the instrument clarinet in the classical music.

The choice of the topic was determined by research and performance interest related to concert performance and the problems musicians encounter in preparing and performing works of a particularly virtuosic nature. The work is of interest to both young and established performers and provides information, in-depth analysis and a range of practical advices. The aims of the work include the opportunity to awaken interest in rarely performed works and to encourage musicians to perform repertoire of particularly high complexity. The foregoing defines the **relevance and necessity of the present study.**

The composers' interest in the instrument and the possibility to create and perform virtuoso works are linked to the technical improvement of the instrument itself. This led to the development of the genre and the achievement of excellence in clarinet writing during the 20th century. The works of Carl Nielsen ('Concerto for Clarinet and Orchestra'), Aaron Copland ('Concerto for Clarinet, and String Orchestra, with Harp'), and Edison Denisov ('Concerto for Clarinet') are **the subject of the present study**. The repertoire territory of the rapidly developing 20th century clarinet works, which is also the most extensive and complex, is less explored. The present study attempts to create for the first time a generalized image of the genre during this period in contrast to the foreign scholarly literature, in which studies exist on each of the works separately. The rationale for choosing these particular works as the object of study can be sought in several directions:

1. Each of the concertos evokes an association for clarinetists with its specifics and characteristic features;

2. The four works show the compositional styles of their composers that a performer of 20th century repertoire would most likely encounter: Modernism (Nielsen), American Neoromanticism with jazz harmony (Copland), Neoclassicism with a melodic sound (Nielsen), and Post Avant-garde (Denisov);

3. The selected concertos exemplify the worldwide movement of compositional exploration and achievement of the time period and represent various national (Danish, French, American and Russian), as well as teacher-training influences (Nielsen and Copland were students of Nadia Boulanger).

The foregoing becomes the basis for examining **the subject of the research** related to the topic of this doctoral thesis – means of musical expression and interpretative approaches in the stages of

mastering the concertou text and its interpretation. The thesis presents the performer's point of view.

The aim of the study is as follows:

- < A compark u q p " q h " h q wClafinet Concertoö genre " v j g " composed in the 20th century;
- < Determining the specifics of the genre for the instrument;
- < Outlining the basic interpretive approaches ó a starting point for the performers and preparation for performing concert material with high virtuosity.

The tasks of the research are:

1. To make an exhaustive bibliographical review of the existing scientific literature related to the works under consideration, their authors and the problems studied;
2. To create a thorough examination of the notated text of the works under study ó a prerequisite for a proper subsequent analysis and deepening in the specifics of the authorsø language and ideas;
3. To build a complete and detailed comparative analysis of the four concertos by profiling their individual characteristics and style;
4. To reach conclusions concerning performance practice and to derive possible solutions for interpretive approaches in the preparation and performance of the four works under consideration.

Research methods:

- < Bibliographical analysis ó through the study of literature related to the subject and the objects of the dissertation (including the examination of scientific literature and music texts);
- < Comparative analysis ó a comparison of: the means of musical expression used in the solo and orchestral parts of the

- concertos, the compositional structure of the works, the compositional technique and stylistic features of their authors;
- ◁ Empirical method or method of the included observation: through observation of performance practice and through the experience of personal accomplishment in performance practice (the author of the research is also a performer of the works).

I. Chapter One. The Clarinet Concerto in the 20th Century

I.1. The Clarinet Concerto ó History, Development and Presence of the Genre in the Music for the Instrument in the 20th Century.

Definition and introduction to the historical development of the clarinet concerto genre and the growing interest in the genre in the 20th century. In this period, over 100 important composers from all over the world wrote concertos for clarinet, among them. M. Arnold, E. Bozza, E. Denisov, E. Carter, J. Corigliano, C. Nielsen, L. Pipkov, W. Piston, I. Stravinsky. "C 0" V q o c u k . " L,0 "A k p | k . Hartmann, A. Hillborg, P. Hindemith (description in a tabular form). Other important works in the genre of solo performance accompanied by orchestra include: F. Busoni ó Concertino for Clarinet and Chamber Orchestra, L. Bernstein ó Prelude, Fugue and Riffsø . " V 0 " Takemitsu ó ÷ H c p v c u o c l E c p v ó q ÷ The Dream and I q n k l Prayers of K u c c e " v j g " D ó Concerto for Clarinet, Viola e j " c p f " Q t e Concerto t" chøq. t" " ÷ U q n by "V.EBucchi, K p g v ø Penderecki ó Concerto I t q u u q. In the 20st century, the interest of the composers in the clarinet remains as intense and so, although quite new, the works of K. Aho, L. Liebermann, M. Lindberg, E. Rautavaara, K. Saariaho have already established themselves as fundamental to the genre (again presented in a tabular form).

An overview of the Bulgarian works in the genre from the 20th and 21st centuries is presented (the is data from the Union of Bulgarian Composers¹), Table 1² :

¹ Website of the Union of Bulgarian Composers: <https://ubc-bg.com/>

² L. Pipkov's concerto is not included in this table, as it has established itself as a work in the world-wide repertoire and is mentioned above.

Author	Artwork	Year of creation
0 " C x t	Clarinet Concerto	1963
0 " C v c	Concerto for Clarinet and Orchestra	2002
0 " X c r	Concerto for Clarinet and String Orchestra	1982
0 " X c n e	Concerto for Clarinet and Orchestra	1992
0 " \ j g	Concerto for Clarinet and Chamber Orchestra	1995
0 " K n k	Concerto for Clarinet and String Orchestra	Unknown
Hr. Yotsov	Concerto for Clarinet and Orchestra	2002
0 " M q n	Concerto for Clarinet and Orchestra	1981
0 " M q u	Concerto for Clarinet and Orchestra	1958 ³
0 " O k m j	Concerto for Clarinet and Large Symphony Orchestra	Unknown
D. Ninov	Concerto for Clarinet and Orchestra	Unknown
V. Panchev	Concerto for Clarinet and Orchestra	1990
D. Sagaev	Concerto for Clarinet, Piano, Percussion and Symphony Orchestra No. 1	1993
	Concerto for Clarinet and String Orchestra No. 2	1996
0 " U v q	Concerto for Clarinet and Orchestra	1967
0 " V c u	Concerto for Clarinet and Chamber Orchestra No. 1	1984 ⁶
	Concerto for Clarinet and Orchestra No. 2 ⁴	1986
		2002

Table 1. Bulgarian works in the genre of the 20th and 21st century.

By analysing the data from the tables, it can be argued that the composers' interest in the genre will continue and this will lead to the creation of other valuable works for clarinet and orchestra.

I.2. The clarinet concertos of the 20th century. Rationale for the selection of the four concertos ó subject of this study.

Valid reasons for considering the genre of the 'Instrumental Concerto'

³ Back in 1959, his work was awarded a special prize.

⁴ V j g " y q t m " y c u " c y c t f g f " H k t u v " R t k | g " c v " v j g " e

1. The instrumental concerto is equally indicative of the skill of both the composer and the performers;

2. For instrumentalists, it is a matter of professional recognition to be a soloist of an orchestra performing an instrumental concerto. On the other hand, famous performers commission works by established composers and vice versa ó composers invite famous soloists to perform their works. Both cases are indicators of mastery and quality;

3. The instrumental concerto is a musical form that provides an opportunity for an all-encompassing technical collaboration between performer and composer;

6 0 " V j g " õ e⁵ qnstage between soloist and orchestra is unique and not so typical of other musical forms. It can be considered an allegory of society and the individual's desire to resist the multitude (crowd).

Rationale for the selection of the works:

1. The clarinet concertos of Carl Nielsen, Aaron Copland and L g c p " Hltave established themselves as landmarks of twentieth-century repertoire;

2. Each of the four concertos has its own characteristic appearance and is technically and interpretively developing the possibilities of the instrument in a different direction, thus shaping both the image of the genre and the musical expressive possibilities of the clarinet;

3. The contribution to the development of the genre and repertoire for the clarinet is equivalent between the works of the 18th ó 19th and the 20th centuries. Twentieth-century concertos, for which no extensive literature exists, deserve reciprocal study;

4. The Clarinet Concerto by E. Denisov should be seen as a comparative example to the Western musical culture ó apart from

⁵ From the origin of the word õconcertoõ ó õa contestõ.

completing the course picture of the diverse 20th century, the Concerto is distinctively avant-garde⁶ (a defining feature of the work).

5. The concertos vividly represent four compositional schools and national traditions;

6. Due to the marked virtuosity of the concertos, they are particularly suitable for the point of view of the performer.

I.3. Stylistic features in the work of the four authors.

I.3.1. Carl Nielsen. In Nielsen's early works one can feel the influence of J. Brahms, and especially the rhythmic movements of his Fifth Symphony.⁸ His style, compared to Jean Sibelius, has just as much sweep, even more power, and a more universal message⁹ ¹⁰. His later symphonic works show a broadening of the philosophical horizons and a deepening of stylistic and structural innovations – a distancing of the composer from the fashionable themes: Romanticism vs Modernity; subjectivity vs objectivity.

His mature style is characterized by a powerful fusion of chromatic and often dissonant harmony, solid contrapuntal structure, concentrated motivic treatment, and bold extensions of tonality with frequent polytonal passages.¹¹ Nielsen is an outspoken proponent of

⁶ The Avant-garde music is a movement that relies on innovation and experimentation, rejecting the status quo, criticizing popular taste and striving for originality, sometimes deliberately provocative. It can be summarized that avant-garde music takes an extreme position within tradition, in contrast to experimental music, which extends beyond this framework.

<https://www.allmusic.com/subgenre/avant-garde-music-ma0000004930>;

The Cambridge History of American Music, ed. David Nicholls, Cambridge University Press, 1998, pp. 518.

⁷ Johan Svendsen (1840-1911) was a Norwegian composer who lived most of his life in Denmark.

⁸ Fanning, David. *Carl Nielsen*. Grove Music Online. 2001. Oxford University Press.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019930>

⁹ Schonberg, Harold C. *The Lives of the Great Composers*. London: Futura Publications, 1997, pp. 94.

¹⁰ All translations of quotations are made by the author of the study.

¹¹ Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Carl-Nielsen>

the "absolute music"¹². It thus, more than any other art, relentlessly reveals its origin. The "Adagio" of this determines the direction in which his work should be analysed. The conceptual analysis should be viewed through the struggles and the emotional expression of the music.

The Clarinet Concerto is among his most experimental works. Stylistically it corresponds to the Second Symphony's attempt to capture the essence of human character¹⁴ and the opposition to his primary interest, a peculiar dualism (movement and development). This relationship is pointed by: the exploration of the human character reflected in the thematic material of the Concerto; in the opposition of particular or individual-multiplicity (where the solo part is contrasted with the sonority of the whole orchestra) the theme of survival in society is traced; the opposition of monism and dualism can be traced in the contrasting appearance throughout the work of slow and lyrical episodes with virtuosic, bravura passages.

I.3.2. Aaron Copland has achieved the greatest popularity of the four authors examined for his Concerto. By incorporating popular forms of American music such as jazz and folk into his compositions¹⁵, he created his own distinctive style that made his work a symbol of the modern American classical music. His work was influenced by Igor Stravinsky¹⁶, he was not a fan of R. Wagner (like

¹² Monroe, Douglas. *Conflict and Meaning in Carl Nielsen's Concerto for Clarinet and Orchestra, op. 57 (1928)*. The Ohio State University, 2008, pp. 1.

¹³ Nielsen, Carl. *Living Music*. Copenhagen: Hansen, 1968, pp. 31.

¹⁴ Fanning, David. *Carl Nielsen*. Grove Music Online. 2001. Oxford University Press.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019930>

¹⁵ American Masters: *Aaron Copland Biography*.

<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/aaron-copland-about-the-composer/475/>

¹⁶ Pollack, Howard. *The life and work of an uncommon man*. University of Illinois Press, 2000, pp. 65.

Nielsen). " c p f " v j g " T q o e m p o i a b e e c c e s s i s t ¹⁷ v H e " v j g k
 appreciated the chamber sound in Mahler and used the *cantabile*
 possibilities in the strings ó such use can be traced in the first
 movement of the Clarinet Concerto. He believed that music should be
 based on emotion¹⁸ and that some modern composers place an
 inordinate importance on the intellectual side of the music. There are
 4 creative periods in his work: an early jazz period, an abstract period,
 a r q r w A m e r i c a n p e r i o d , a n d a 12 - t o n e p e r i o d . ¹⁹

He works in smaller forms, but has also written vocal, stage
 and symphonic music, several collections of lectures and
 autobiographical books.

The distinctive melodic line and clean bright sonority in his
 works contain leaps, unisons and double-stops that are also seen
 throughout the first movement of the Clarinet Concerto. The rhythmic
 lines are distinct, with accents and clear articulation, and have
 attracted the interest of choreographers ó the Clarinet Concerto was
 choreographed for the ballet "The R k g f " R k r , b e c a u s e o f t h e " 3 ; 7 3
 rhythmic structure of the second movement. The concerto was written
 for the legendary American jazz clarinetist Benny Goodman. The
 work is heavily influenced by the jazz, yet remains neoclassical in its
 sound. Copland became the first American composition student to
 enrol to study with the famous French teacher Nadia Boulanger,
 w h o u g " u v w f g p v " y c u B o u l a n g e r i n s i s t e d o n p u r i t y o f c p ± c k
 expression, balance, and long lines of musical phrase²⁰ and these
 specifics in the way of composing can be found in the concertos of
 d q v j " E q r n c p . f " c p f " H t c p ± c k z

¹⁷ Lerner, Neil. *Aaron Copland*. Grove Music Online. 2018. Oxford University
 Press.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000119>

¹⁸ Pollack, Howard. *The life and work of an uncommon man...* pp. 9.

¹⁹ Lerner, Neil. *Aaron Copland...*

²⁰ Yeo, Lisa Lorraine Gartrell. *Copland's Clarinet Concerto: A Performance
 Perspective*. University of British Columbia, 1996, pp. 1. PhD Thesis.

K 0 5 0 5 0 " L g. The French pianist and neo-classical²¹
 composer L g c p " H has long been one of the most famous²²
 composers of his homeland. He produced more than 200 works, about
 " q h " y j k e j " the wind instruments. His style has a
 recognizably French melodic sound, and his creative work includes
 music from most of the genres and 17 instrumental concertos. The
 clarinet as an instrument occupies a r n c e g " q h " j q p q w t " k p "
 oeuvre. Of the four e q o r q u g t u gives H t c p the most
 attention, as a consequence of the French tradition regarding the
 special use of wind instruments.

H t c p has a definite tonal style, yet he expresses his
 harmonic language very freely.²³ The thematic material is melodic or
 constructed from simple motifs and uses the principles of repetition
 and variation to full effect. The typical characteristics q h " H t c p ± c k z
 style can be traced in the Clarinet Concerto in the frequent tonal
 modulations, the thematic material built from short motifs, and the
 elegant ò H t g p e j ö " o g stressed accents. N. Boulanger"
 encouraged freedom in the creative choices of her pupils and so
 H t c p became associated with neoclassicism, defining atonality as
 c p " ò k ²⁴ " H t g music is melodic and therefore accessible
 (with Copland this trait led to the accusation of stylistic popularity),
 performed more often abroad as trends in his homeland were more
 progressive. P. Boulez (director of I.R.C.A.M.²⁵) single-handedly
 managed the selection of repertoire by contemporary composers

²¹ Neoclassicism/neoclassic ó a movement in the arts and music in which modern ideas are executed according to the aesthetic example of the Baroque and Classical periods. Neoclassicism opposes excessive emotionality and stylistic informality and argues against programmaticism with the idea of the ò c d u q n v ö v g " o w u k e

²² Karp, J. *Music in France and Jean Francaix*, New York Times, June 21 1981, Section 2, Page 19.

²³ Bellier, Muriel. *L g c p " H t G r o p e Music*. Online. 2001. Oxford University Press.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010083>

²⁴ Bellier, Muriel. *L g c p " H t c p ± c k z 0 0 0 "*

²⁵ The Institute for Research and Coordination in Music.

which was performed by orchestras on state subsidy. Works that are not experimental in some way are not in his sight at all and were not performed by state ensembles in France. At the same time Boulez supported E. Denisov (a markedly avant-garde composer) and Denisov was not well-received in their homelands because of the direction of their work (for different reasons), but it found appearance on stage outside it. This is a parallel between the two composers.

I.3.4. Edison Denisov. One of the most influential names of progressive music. His oeuvre includes works of diverse genres and more than 10 instrumental concertos. Most notable remain the opera *The Foam of Days*²⁶, the cantata *The Sun of the Incas*, the oratorio *The Story of the Life and Death of our Lord Jesus Christ* and his *Requiem*. In addition to music, Denisov also wrote numerous scholarly articles on issues regarding composition and contemporary music.

Denisov participated in several folklore expeditions. The relationship of folklore and avant-garde music can be traced in certain techniques (the inclusion of noises and microchromatism²⁷) that avant-garde composers used in the idea of merging the boundaries between musical practices²⁸. Therefore, the basis of avant-garde techniques is in fact not opposition to the old and a form of protest through negation, but conversely a new voice and reading of the basic categories and even of the primordial.

He pursued the purity of the thought and the sense of traditional form and structure. He also learned from the compositional example of P. Hindemith, B.

²⁶ Based on the novel by Boris Vian and on libretto by E. Denisov.

²⁷ Zaitseva, Marina Leonidovna. *Ultrachromatism as Sound Contemplation*. In: International Electronic Scientific Journal, 2016, No. 8 (13).

²⁸ Dudakov-Kashuro et al. *A Concise Textbook of the Russian Avant-Garde*. Material from Arzamas Academy, 11.06.2015. <https://arzamas.academy/materials/638>.

Denisov » m " * d q v j " d c p p g f " and from the New k o g " Viennese School, forming his vision of the art over the European models of the time. Denisov introduced young Soviet composers to the work of the Western composers and ó vice versa. His style reconciled the traditions of the Russian culture with the discoveries of post-war Europe. His mathematically precise thought and method are hallmarks of his manner and work.

His work after the 1960s is characterised by the tightly chromatic heterophony (associated with G. Ligeti), the static harmony (associated with P. Boulez and O. Messiaen) and the expressive melodic forms and archetypes (associated with the Russian music and the songs of M. Glinka ó whom Denisov always cites as his favourite composer along with Mozart).²⁹ The series of instrumental concertos is significant h q t " F g p a t e r u o r k . The Clarinet Concerto closes his group of concertos from the 1980s and concentrates in its h " v j g " h g c v w t s m a t u r e c o n c e r t o style³⁰. Here the traits of a psychological exploration of the inner world of the o c p " e c p " d g " v t c e g ó w n d e s c r i p t i o n of the concerto leads (in the manner of writing and the mood) as a ð o q p q n q i w g³¹, in which the lyrical and quiet state predominates. Parallels can be found between the psychological architectonics of the work and the reciprocal features of the Nielsenø u " Concerto.

²⁹ Norsworthy, Michael; McBurney, Gerard. *Edison Denisov*. Grove Music Online. 2001. Oxford University Press.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053202>

³⁰ Barash, Elena Vladimirovna. *The Concerti of Edison Denisov. Problems of the genre and the orchestral style*. Moscow State Conservatory on the name of Tchaikovsky, 2000, p. 65. Doctoral dissertation.

³¹ Shw n i k p . *The F o l l o w e r s o f E d i s o n D e n i s o v*. Moscow: Composer, 1998, p. 365.

I.4. Reference to the professional literature about the four concertos (and their authors) available.

- ³² Grimley, D. *Analytical and Aesthetic Issues in Carl Nielsen's Concerto for Clarinet and Orchestra*. In: Carl Nielsen Studies. Vol. 1, Apr. 2003. (<https://doi.org/10.7146/cns.v1i0.27721>)
- ³³ Grimley, D. *Nielsen, Nationalism and Danish Musical Style*. University of Cambridge, 1998. PhD Thesis.
- ³⁴ Monroe, Douglas. *Conflict and Meaning in Carl Nielsen's Concerto for Clarinet and Orchestra, op. 57 (1928)*. The Ohio State University, 2008. PhD Thesis.
- ³⁵ Petersen, Elly Bruunshuus. *Carl Nielsen. Concerto opus 59 for Clarinet and Orchestra*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen. Part of The Carl Nielsen Edition, Series II, Volume 9, 2002.
- ³⁶ Yeo, Lisa Lorraine Gartrell. *Copland's Clarinet Concerto: A Performance Perspective*. University of British Columbia, 1996. PhD Thesis.
- ³⁷ Chen, Yu-Chien. *An Analytic Interpretation of the Clarinet Concerto By Jean Hecht*. California State University, Northridge, 2013. Master Thesis.
- ³⁸ Barash, Elena Vladimirovna. *The Concerti of Edison Denisov. Problems of the genre and the orchestral style*. Moscow State Conservatory on the name of Tchaikovsky, 2000. Dissertation for the scientific degree Candidate of science of arts.

I.5. Is it possible to compare the four concertos and the concept of their authors?

The answer to this question is defined in the following points:

³² Grimley, D. *Analytical and Aesthetic Issues in Carl Nielsen's Concerto for Clarinet and Orchestra*. In: Carl Nielsen Studies. Vol. 1, Apr. 2003. (<https://doi.org/10.7146/cns.v1i0.27721>)

³³ Grimley, D. *Nielsen, Nationalism and Danish Musical Style*. University of Cambridge, 1998. PhD Thesis.

³⁴ Monroe, Douglas. *Conflict and Meaning in Carl Nielsen's Concerto for Clarinet and Orchestra, op. 57 (1928)*. The Ohio State University, 2008. PhD Thesis.

³⁵ Petersen, Elly Bruunshuus. *Carl Nielsen. Concerto opus 59 for Clarinet and Orchestra*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen. Part of The Carl Nielsen Edition, Series II, Volume 9, 2002.

³⁶ Yeo, Lisa Lorraine Gartrell. *Copland's Clarinet Concerto: A Performance Perspective*. University of British Columbia, 1996. PhD Thesis.

³⁷ Chen, Yu-Chien. *An Analytic Interpretation of the Clarinet Concerto By Jean Hecht*. California State University, Northridge, 2013. Master Thesis.

³⁸ Barash, Elena Vladimirovna. *The Concerti of Edison Denisov. Problems of the genre and the orchestral style*. Moscow State Conservatory on the name of Tchaikovsky, 2000. Dissertation for the scientific degree Candidate of science of arts.

1. The necessity of studying only 4 of the clarinet concertos composed in the 20th century is determined by the impossibility to examine them all in order to define the image of the genre.

2. The comparative analysis is a necessary tool for juxtaposition of the characterk u v k e " h g c v w t wouk "and h " v j g their stylistically different works.

3. The aim of this comparative analysis is to delineate and characterize the image of the clarinet concerto genre in the complex and creatively rich 20th century.

4. The chosen works are a selection of virtuoso concertos that professional clarinetists would encounter in their performing career.

II. Chapter Two. Analysis of the Concertos under Consideration

II.1. Comparative analysis of the concertos ó an overview

Comparative classifications are presented in tabular form: number of movements; cadenza/cadenzas; orchestration; role of the orchestra; compositional technique, stylistic features; notation; pitch of the solo clarinet; solo melodic line/part; virtuoso passages. The definitions of *oppositional* and *inclusive* function of the accompaniment apparatus are introduced, as well as a *leaping, flowing* and *hybrid* melodic line of the solo part.

II.2. Detailed analysis of the concerts

In relation to the categories already listed in the table in Part II.1, a detailed comparative analysis of the four works is made.

II.2.1. Number of movements. The number of movements and the type of connection between them (with or without *attacca*) are e q p u k f g t g f " k p " c " e q o r c t k n e c t o s l a v e P k g n u 4 movements each, while those of Copland and Denisov both have 2 movements. Nielsen and Copland have marked a performance with *attacca*. " y j k n g " H t c p ± c k z " m a r k e d s u c h F e p c k u q x " j

that in various parameters the concertos are compositionally similar but in their entirety, each has its own structure.

II.2.2. Cadenzas. The place of the cadenza chosen by the four authors in the composition is different, but for each of them (in a different way) it appears as an element of central importance. A schematic graphic arrangement of the place of the cadenzas in the concertos is presented.

Prokofiev's Concerto No. 1 is concentrated at certain points in the composition cadenzas, which must push the soloist to the limit of his/her technical and musical abilities, despite the presence of sufficiently virtuosic passages in the rest of the work. In contrast, Denisov includes as many as five cadenzas within the first movement of his Concerto. The alternation of cadenzas and basic material can be compared to a kind of rondo form. The original monogram with its variations (EDEs and EsDE in its mirror form) can be found in each of the cadenzas. The repeated signature melodicism of the author's monogram and the cyclically appearing cadenzas lead to the discovery of a philosophical significance in the handling of the thematic material or a parallel with Prokofiev's Concerto. An identical soloist/orchestra opposition is also discovered or a metaphor of the opposition individual/society.

II.2.3. Orchestration. The choice of instrumentation has a textural (timbral) significance and a wider function or being the main bearer of the musical and symbolic impact of the work. In Nielsen and Copland, there is a search for scale through compact orchestral groups and Denisov, using a large accompaniment ensemble, naturally achieve a sense of a large scale (dimension) and weave the timbre of the solo instrument into the overall texture through the addition of duets with the parts of the orchestral clarinets.

Nielsen's orchestration for a standard small orchestra ensemble includes the unusual addition of a snare drum, often used as

an orchestral soloist, bears a chamber musicianship marks, and through the masterful construction of the orchestration creates the illusion of a massive orchestra sound.

Copland's orchestration also includes unusual instruments ó harp (to complement the timbre coloration of the strings) and piano (with a percussive function and a jazz-sound bearer). Between Nielsen and Copland, there is a parallel in the equally adept use of the percussive potential of the orchestra to replace real percussion instruments (omitting the solo snare drum).

The orchestration in H t c p is classical and typical of the contemporary French school at the time ó clean lines and a distinctive role for all the winds in the ensemble ó as additional soloist-partners to the solo instrument. The parts of the winds are often competitively virtuosic with the solo part.

Denisov uses the most extensive orchestration ó a huge amount of woodwinds ó 4 of the woodwinds and 6 of the French horns, includes many percussion instruments and even a celesta. He himself defines the clustering of several identical instruments specific to his orchestration as sound coloration, timbral tint³⁹. V j g " q t e j g u v t c ó sound mass reinforces the symbolic sense of the individual versus the whole. The mastery of the orchestration is felt in the ability of the solo instrument to separate itself in the total sound and at the same time be in opposition to the whole orchestra. The orchestra parts are a technical challenge for the orchestra performers.

II.2.4. Role of the orchestra. It is equally fundamental in the four concertos: in the classical period the orchestra has a mainly accompanimental function, while in the studied works it has an equal one. *Opposition* (counterpoint to the soloist) and *inclusion* (supporting the soloist) are the two possible roles of the orchestra. In the *opposition*, the soloist asserts himself by acoustically overpowering

³⁹ Denisov, E.; Armengaud J.-P. *Entretien avec Denisov. Un compositeur sous le*
t 2 i k o g " u Paris: Editionk Blumq 1993, p. 138.

the orchestra. In the *inclusive* role, the soloist stands out, being naturally supported by the orchestra. The orchestra is used in both *opposition* and *inclusion* in Nielsen and Denisov, whereas in Copland and H t c p the orchestration is *inclusive* only.

II.2.5 Compositional technique, stylistic characteristics.

H t c p and Copland (both students of N. Boulanger) have a similar type of sensibility and create contemporary works based on the classical approach and with traditional visions. It could be said that they both are conservative innovators. Nielsen and Denisov share the opposite position ó progressive innovators, individualists, going beyond the conventional, looking for a way to undiscovered new forms and means. There are no hidden messages in their music, and it is easy to find philosophical meaning and symbolism in their work. H t c p and Denisov share a common classical purity of the expression ó clearly traceable melodic lines and spare means of expression.

Nielsen believes in the revival of contemporary music. For him, the path to innovation inevitably passes through the primordial, and his cult of the interval⁴⁰ can be found in the very first notes of the theme of the Clarinet Concerto. Although his music naturally follows the path of modernism, Nielsen never abandoned the tonal core in his works. The concerto is also infused y k v j " P s k characteristic ø counterpoints, which correspond to similar polyphonic techniques in F g p k s u concerto ó there, entire structural groups move contrapuntally to the solo clarinet or orchestral parts.

Copland himself defines his composing technique as collage.⁴¹ Movements I and II of the Concerto represent this skilful arrangement/assembly of thematic material. In the cadenza, the logical c q n n c i g " u g s w g p e g " which "resembles" free jazz q u g t

⁴⁰ According to him, intervals carry their own message and symbolism.

⁴¹ Pollack, Howard. *The life and work of an uncommon man...* pp. 11.

improvisation⁴². Copland does not abandon the stability of the tonal core, he uses growing technique⁴³ ó a smooth expansion of a theme from a simple motif to a complex long line (typical of the school of N. Boulanger). The use of classical forms, structures and genres stylistically works with Copland as neo-classical composers, although neo-romanticism, impressionism and even the use of melodies from jazz stand at the forefront of his work.

His composition is not a part of contemporary avant-garde musical forms. In his Concerto for Clarinet, his use of classical forms for the movements of the concerto points towards neoclassicism. His transparent writing style with clear lines and rational compositional solutions corresponds to that of Denisov, who, although in a different universe, is not far from Copland.

Denisov's Concerto, which bears entirely avant-garde features, is composed according to rules completely different from those of the other composers under consideration. In its case, the concerto form is inseparable from the symphonic form, which brings his concertos of the 1980s closer to the traditions of the great Romantic symphonic concerto and to the symphonic genre.⁴⁴ According to E. Barash, a fundamental technique in the construction of the Concerto is the counterpoint ó not only between soloist and orchestra, but also within the orchestra. The multilayeredness ó through equality and intersection of the thematic layers, can be called a new polyphony ó timbral (expanding the textural sound) and spatial (in the voicing). Denisov treats the cluster use as a means of expansion of the musical space and internal volume of the work is fundamental for him. Thus a parallel with the work of V. Kandinsky's Point and Line to

⁴² Jennings, Vance Shelby. *Selected Twentieth-Century Clarinet Solo Literature: A Study in Interpretation and Performance*. University of Oklahoma, 1972, pp. 44. PhD Thesis.

⁴³ Fleisher, Gerald. *Concerto for Clarinet and String Orchestra by Aaron Copland: a Stylistic Analysis*. University of Rochester, 1961, pp. 17. Master Thesis.

⁴⁴ Barash, Elena Vladimirovna. *The Concerto of Edison Denisov. Problems of the genre...* pp. 74.

Plane⁴⁵ and the spiritual idea in *On the Spiritual in Art*⁴⁶ can be found. Denisov believed that the work should remain partially unknowable to the researcher and listener.

The conclusion is made that in terms of compositional technique Nielsen and Denisov are progressive, while Copland and H t c p are conservative composers. Nielsen, Ft c p and Denisov are individualistic in their approach, while Copland weaves the trends of the time period into his works.

II.2.6. Notation. The choice of notation determines the type of expressiveness intended by the author in the work. Nielsen and Frc p ± have chosen standard notation, while Copland and Denisov have extended it to a small degree. Due to the skilful handling of classical devices, harmony and counterpoint, the sounf " q h " B k g n u g Concerto is dissonant and highly expressive. The sonority k p " H t c p ± c k leaves the listener with the impression of a wide-ranging timbre and skilfully crafted orchestration. The standard notation in Copland is e q o r n g o g p v g f " by several glissandi, including fo the E q p e g jazz sound. At B. Goodmanø will, some passages have been reworked to allow for an alternative performance of the high notes. Denisov employs quartertone intonations, frullato and glissando. However, the E q p e g avant-garde sound is largely due to its complex rhythmic and serial compositional technique, which maintains tonal instability.

II. 2.7. Pitch of the solo instrument. Only Nielsenø Concerto is written for clarinet in A. The soloist has to take into account the specificities of the instrument in order to overcome the problems arising from its pitch ó the performance of fast and virtuosic passages due to the longer body of the A clarinet is more difficult, its sound is less pronounced and more velvety, it has characteristic timbral and intonational problems. Although it adds difficulty to the

⁴⁵ Kandinsky, V. *Point and Line on the Plane*. St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 2004.

⁴⁶ Kandinsky, V. *On the Spiritual in Art*. Sofia.

performance, the choice of A clarinet for the solo instrument adds distinctiveness to the sound of the Concerto. The Bb clarinet was e j q u g p " h q Conccrtq as a natural extension of the traditional use of the Bb clarinet in jazz. There have been suggestions that H t c p ø Conccrto should be performed on the A clarinet for technical ease in dealing with poly-key-signature tonalities, but these are unfounded.

II. 2.8. Solo melodic line/part. Considering the movement of the solo melodic line from a graphic point of view, conclusion can be made that it is divided into three types: *leaping*, *flowing* and *hybrid* (discussed in the illustrations of Figs. 16, 17, 18 and 19). In P k g ns u g p ø case, even if at certain points the line moves in one direction, it is mostly based on jumps, making it *leaping*. Despite the presence of leaps, the intervals in Copland are kept small or represent a change of register, and the individual motifs move in one direction, making the melodic line *flowing*. In H t c p the melodic line is *flowing* ó the sequences of leaps are unidirectional and are followed by rushing scale-like or arpeggiated passages entirely in one direction. The solo line in F g p k su Conccrto is typical of his style and could be called *hybrid* ó through narrow intervals and longer straight movements in one direction large amplitudes are formed throughout the line. The content of the solo parts in Nielsen, Copland and Fran± c ks similar: passages ó fast virtuosic and fast in staccato/portato; slow themes with difficult aerial sustains; big leaps. In the Concerto of Denisov there are no passages in staccato, but it includes quarter tones and is generally written in a more contemporary musical language.

II. 2.9. Virtuoso Passages. They span the whole Concerto of Nielsen ó their constant presence in the solo part is one of the main reasons why the work is so difficult to perform. The dissertation points to four virtuoso passages that represent an extreme technical challenge and c t g " k p f k e c v k x sgstyleq exceptional speed at the q u g t ø threshold of the realizable; interval progression moves not typical for

the instrument and extremely fast leaps; fine and cramped articulation. In the complex flow of the melodic line with rapid leaps, the main difficulty for the performer is the maintaining of a clear metre during the passages. In Copland's Concerto, the main difficulty to overcome remains the mastering of the fragmented second movement because of: the constantly changing tempo and metre, the complex syncopated rhythm, and the steady air needed for the phrases in the high register. The entire cadenza is filled with virtuosic passages (an example of the part under consideration is shown). Typical of the most passages in the cadenza remains the use of portato (tenuto). This is also the most difficult part to play in terms of virtuosity ó it requires steady air sustained in all the registers and is tiring for the clarinetist. The final passage of the Concerto is shown and discussed ó the high notes and the glissando (referring to jazz practices) are a challenge for the performer. H t c p e Concerto consists mainly of passages, but they are not an end in themsg n x g u . " d w v " r c t v " q h " v j g " e his original style. Four passages are shown, with performance difficulties: constant alternation between chromatism, sequencing progressions and classic arpeggios and scale passages; the need for fine finger technique and a steady airflow; constantly following trills and double grace notes (vorschlags), combined with contrasting rhythmic groups in staccato; rapid changes of passages, tonalities, leaps, different types of articulations and quick embellishments. Denisov's concerto is full of virtuosic passages ó in the first movement they it is hard to separate them from the overall texture. Two examples (typical of the Concerto and the compou gswork) are shown in which the challenge for the performer is a combination of a technical difficulty in the rapid passages complicated by alliterations (often with complex fingerings in the high register) and the long for air support melodic line.

II.3. Conclusions

On the basis of the foregoing, conclusions are drawn, the most important of which are:

◁ The common characteristics and differences of the four works can be analysed, defined, classified and systematized;

◁ Avant-garde techniques often turn to the traditions and are a way of seeking new readings of established classical forms;

◁ The introduction of the terms *opposition* and *inclusion* define the character of the accompaniment;

◁ When considering the solo part in the works, the introduction of the terms *leaping*, *flowing* and *hybrid melodic line* is necessary.

III. Chapter Three. Analysis and Comparison of the Concerto of the View

III.1. Existing recordings. Performers' interpretation and distribution of instrumental works

III.1.1. Review of the recordings. The recordings are a valuable document that captures the spirit of the times. In the absence of a single classical music register containing information about all recordings ever made, the aim of this study is to make a representative sample of those available, thus drawing to conclusions. A check up in the websites

⁴⁷ This refers to the role of performers as inspirers of the composers, or the acquaintance and collaboration of performers and composers that results in the creation of works for particular instruments or ensembles.

*AllMusic*⁴⁸, *Discogs*⁴⁹, *Prestomusic*⁵⁰, *Wikipedia*⁵¹ and the *Spotify*⁵² platform shows that can be found totally⁵³:

- ◀ 38 recordings of the Concerto of C. Nielsen;
- ◀ 45 recordings of the Concerto of A. Copland;
- ◀ 13 recordings of v j g " E q p e g t v q " q h " L 0 " H t c p
- ◀ 1 recording of the Concerto of E. Denisov.

Clarinetists who have made more than one recording of the concertos are presented in tabular form (divided by artist; nationality; recorded concertos; clarinet system; recording type; year of publication). The data summarized in the table show that the recordings belong to clarinetists of many nationalities and that they are predominantly male (14 of 16 performers), with the majority playing instruments with the French system (13 of 16 performers). Comments have been added to some of the recording in the table. Recordings that did not find place in the table but are significant and important from a historical perspective are noted down, as well as circumstances surrounding the creation of the recording of E. Brunner.

III.1.1. Review of the recordings considering the male to female performers ratio. The music profession clarinetist remains a predominantly male profession to this day, and this explains the greater proportion of recordings by male clarinetists. However, two of the most popular artists who have close numbers of listeners on the *Spotify* platform are a man and a woman ó Martin Fr $\frac{3}{4}$ u v " c p f " U c d Meyer. A graph quantifying the ratio of female to male performers in the recordings is presented.

⁴⁸ <https://www.allmusic.com>

⁴⁹ <https://www.discogs.com>

⁵⁰ <https://www.prestomusic.com>

⁵¹ <https://wikipedia.com>

⁵² <https://www.spotify.com/>

⁵³ In the process of searching for existing official recordings (i.e., those released by a record company and distributor) in order to find recordings specifically of the Denk u q x ø Concerto, a search of Russian databases was also conducted (e.g., <https://classic-online.ru>; <https://yandex.ru>), but no information about other recordings of the Concerto was found.

III.1.2. Resw n v u " q h " v j r g s e a t c g The b e n f i k s p f i u ø

comparing recordings with examples from world masters can be:

- o discoveries for the performer-listener in sound and text relation;
- o findings of technical and interpretive omissions in the text;
- o enriching the notion of the interpretative concept of the work (but in the presence of own interpretative concept);
- o building of an aesthetic ideal.

The professional performer must remain open and flexible to v j g k t " q y p i n t e r p e t a t i o n s . v j g t u ø

No recording is completely authentic to the live sound of the respective performer (because of the possibility of repeating takes and the u q w p f " g s w o r k s , b u t i t i s t h e o n l y v a l u a b l e d o c u m e n t t h a t c a n r e m a i n a f t e r t h e p e r f o r m a n c e a n d c a n b e a n a l y s e d .

K K K 0 3 0 5 i n t e r e s t i n t h e w o r k s a n d t h e i r r o l e i n t h e c r e a t i o n o f t h e a r t w o r k s .

The frequency of performance of the four concertos can serve as c p " k p f k e c v q t " i n t e r e s t i n t h e g " r g t h works. In r g n c v k q p " v q " k v " c h o i c e o f w o r k s f o r o w u k e recordings, it was concluded that the concertos under consideration can be arranged in order of popularity from most popular to less popular as f q n n q y u < " E q r n c p f . " P k t h e i n f l u e n c e o f 1 H t c p of the Carl Nielsen Competition in Odense is marked as well the many r c u v " r g t h q t o c s C o n c e r t o i n t h e W e s t . g p k u q x ø

The contribution of the musicians who have inspired composers through their performances to create new instrumental works (such as the Nielsenø Concerto), or commissioning them themselves (e.g. the Coplandø Concerto), is pointed out, thus: the repertoire for the instrument is expanded; new standards of mastery are formed; new virtuosic works in the repertoire are established.

III.2. Problems and challenges for the performer

The comparative analysis, reduced to *key points due to the large volume of the texts of the works studied*, gives a sufficiently clear picture of the image of the genre and is the basis for finding parallels between the four works.

III.2.1. Reading of the text. U g x g t c n " v { r g u " q h " reading of the text are identified:

◁ *initial reading* ó the performer may encounter the following problems: text that is incomprehensible and difficult to read; text that seems impossible to perform; text that is full of unfamiliar notations;

◁ *thorough reading* ó developed in a methodical sequence, the problems described above can be overcome in a relatively short time by finding an easy and natural way to perform the complex texts;

◁ perceiving the text and *rationalizing it as a logical sequence* c p f " t g h n g e v k s thoughtqIn a reading without v j q t ø comprehension in depth, the two concepts of *reading* and *comprehension* do not cross each other;

◁ *professional reading* ó a process in which the c w v j q t ø u " k f c p f " v j g " s interpretation megt. It is a catalyst and source of creativity in the performance. An example is usg f " h t q o " K x t { " book -The Soul and the String⁵⁴ on the performerø role in the reading of the text;

◁ *a correct reading of* a work (equally faithful to the author of the work, the era and style, the basic aesthetic rules and norms of music-making, as well as to the spirit of the work) ó there can be only one such correct reading, and many interpretations. The correct interpretation refers to tj g " t g e q p u v t w e v k q p " q h " v j r g t h q t o g t " j to the 'listener'. This reaching to the listener can be callg f " õ t g e q , and it should be considered that there

⁵⁴ Gitlis, Ivry. *L'arco e la corde*. Paris: Buchet/Chastel, 2013, pp. 289-290.

is only one such h q t o . " y j k e j " y g " e c n n of the g t g " v j work. Within this reading, the possibilities for an infinite number of interpretations can exist simultaneously, bearing the identity of each o w u k e k c p " c p f " j k u " q t " js text (a kind of n w v k q p mathematical problem for each performer). The presented above corresponds to the ideas of Benedetto Croce described in his *Aesthetics*⁵⁵.

The deep reading with understanding of the text can be achieved by following a few conditions:

1. Thorough knowledge of the style and work of the author performed;

2. Tracing of the phrases and identifying their logical anchor points. An example is given with a graphic diagram of a logical and illogical interpretat k q p " q h " v j g " h k t u v " v j g o g " k p c w v j thought;

3. Once the text has been read, repeating it unnecessarily many times can lead to *mechanization* in performance, and hence to a loss of connection with its meaning.

III.2.1.1. Approach and particularities in working with the texts of the four concertos: Nielsen ó a complex text, with a compound composition, many alterations, requires organized and methodical work in the direction detailówhole. H t c p ó the text is complex but with an orderly, rational composition and logically traceable passages. It also requires structured and methodical work from the particular to the general, without skipping stages in the process of learning it. Copland ó the simplest compositionally, with complex rhythms but an easy to read text. Denisov ó difficult text, but one gets used to its writing. The composition is of medium complexity, but attention should be paid to the obscure ófloating t j { v j o u ö " c ptefations.j g " o c p { " c n

⁵⁵ Croce, Benedetto. *Aesthetics*. Sofia: Science and Art, 1996.

Knowledge of the score and the parts of the orchestral instruments with their cues is of great importance for the realization of the performance of all four concertos. The ability to analyse and study works by their scores alone without playing them is also an asset in working with a musical text. The reading of the text of the concertos should proceed in two directions ó with consideration of the conformation/ensemble playing and with an idea of the possibilities of the liberty/solo playing.

III.2.2. Mastery and preparation of the virtuoso passages aiming their best performance in front of an audience. The correct approach to complex passages is equally important for their technically excellent performance and for ensuring the long-term physical stability of the musician himself/herself. *A rational method of working* with passages of high complexity is vital for their rapid and lasting mastery. ~~ōT c v k q p c annēthod that isna~~ ~~ueffective~~ as possible in a minimum time and effort ó it should be *individual* to each performer and, if possible, created by the performer himself/herself. An example of a rational and efficient method of working is given, described by D. Pino⁵⁶. Guidelines for working with a text of high complexity are listed: graded work, working with attention to physical comfort and discomfort, accompaniment exercises for the details of the passage, self-control of intonation, checks for omissions in the text.

III.2.2.1. Specific approach to the passages in the performance of the four concertos:

Nielsen ó requires a specific technical approach to the passages in relation to the structure of the instrument (in A), a peculiarity in their performance is the long constructions in which the metre is not emphasized. Examples are shown for the addition of different types of *functional accents* in these passages in order to

⁵⁶ Pino, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*. New York: Dover Publications, 1998.

organize the sound movement (Figs. 35-38). These have a sound and metrical organizational function, enabling the performer to bring out hidden ideas (implied by the author) into the texture of the passages. As a result, creativity is developed and true performance interpretation is built.

Copland ó a major difficulty is the performance of the cadenza in the Concerto ó the long series of arpeggiated motifs combined with the tongue-straining tenuto throughout that section tests the performer's stamina. To overcome these difficulties, the addition of *functional pauses* has been suggested (Fig. 39) ó they have a physiological auxiliary purpose but also have a positive effect on the interpretation. In fact, the cadenza offers relatively great freedom to the clarinetist in his choice of how to execute its performance. The collage of the textures "k p " v exposition determines the need that the performer unifies the material conceptually and musically in order to sound complete and clear to the listener. Seeking unexpected, improvised solutions that reflect the moment while playing the cadenza, will lead the clarinetist to a full and inspired professional performance. In the final glissando of the Concerto, working techniques can be applied similarly to those used in the cadenza.

H t c p ó an approach similar to that used in Nielsen can be used here ó addition of functional accents (Fig. 40). These have the effect of an impulse by which the movement is started and then naturally continued ó a kind of *perpetuum mobile*. An example of a similar technique described by I. Gitlis⁵⁷ is given. The recommended approach to working with the concerto text could be: automating the passages; seeing the passages as a whole musical line rather than a cluster of material; using kinetic energy in the motor functioning. In the quiet and slow passages, the technique is contrast to that used in the fast ones and the use of functional accents is not recommended. Passages containing metre changes should be practiced using a

⁵⁷ Gitlis, Ivry. *L'arco e la corde...*, pp. 147.

metronome tuned to small rhythmic values in order to build the

Denisov ó the difficulties for the performer can be divided into: technical and rhythmic. It is noted ó the c w v j ~~writing~~ in rhythmic terms points to freedom in performance and not much of strictness. It is proved ó sequences of 7, 9 and so on tones for one beat should be perceived as rhythmic and musical integrity, and division into their constituent parts woun f " d g " c " f k u v w t sd c p e g ' rhythmic series. A pat c n n g n " k u " h q w p f " d g v y g g p " F concertos in the sense of freedom coming from the jazz music. The work on the performance of the Concerto should be developed into two directions: technical securing of all difficult places and following of the condw e vs ~~gesture~~ in presenting the work with orchestra.

In conclusion it is mentioned: the commonalities in the working approach to Nielsen and H t c p, ~~±the~~ ~~psychological~~ approach to Copland, and the complex approach to Denisov. Psychology plays a role in the preparation of each of the works.

III.2.3. Fingering technique. The rationale of the author of the study for not considering the possible fingering difficulties in the four works is noted, and references of guides on the subject by T. Ridenour⁵⁸ and K. Opperman⁵⁹ are proposed.

III.2.4. Key points in the choice of reeds and instrument in performance of the four concertos. The ð t k i j ~~does not belong~~ to a particular company or craftsman, but is the appropriate reed for a given situation, chosen according to: the physical characteristics of the performer; the way the performer feels at that moment; the specifics of the work to be performed; the acoustics of the hall and the composition of the ensemble of musicians; the pitch of the instrument. Advices on the choice of a reed: Nielsen ó a reed with great timbral

⁵⁸ Ridenour, Thomas. *Clarinet Fingerings: A Guide for the Performer and Educator*. Ridenour Clarinet Products, 2002.

⁵⁹ Opperman, Kalmen. *The New Extended Working Range for Clarinet ó A Comprehensive Fingering Guide*. New York: Carl Fischer, 2004.

volume, durability and moderate strength is needed; Copland ó a reed with overtones and stability; H t c p ó moderately heavy in strength, flexible and stable, with a rich timbre; Denisov ó a reed with a powerful sound and colourful timbre, with moderate strength. Having a professional instrument is an undeniable advantage, but in certain conditions and situations, performing on a non-high quality instrument is the only option for some musicians, and it is better to have a compromise concert or performance than to have none at all. It would be beneficial if the concert q u " q h " P k g nand Denisov could be more frequently included in the repertoire of the young clarinetists and thus the musical scene in Bulgaria becomes enriched.

III.2.5. Choice of tempo in performance. Following the e q o r q u g t ø u " v g k p " q H k o p f o r c e r t o is almost impossible. An explanation is given according to Ph. Cuperø u " c⁶⁰t v k e n g about the aw v j tempo written in the text of the work with a suggestion for its realistic references. V j g " u s d e p e n d e n c e o n conductor and orchestra in concert performance for tempo choice is noted.

III.2.6. Working with a conductor in rehearsal and during a concert. The approach in the practice varies between the works: the teamwork between conductor and soloist in Nielsen is indispensable because of the frequent tempo changes and the complex interweaving of the parts= " q p n { " c " r g t h q t s C o n c e r t o c o u l d b e possible without a conductor, but his presence would be of great help in the frequently changing tempi and thematic material of the second movement; in the fast racing passages and interweaving orchestral and soloistic parts in H t c p, the need of a conductor is significant; the large-u e c n g " q t e j g u v t r h y t h m s and the complex ÷ h n q c quasi-polyphonic interweaving of the parts make a performance of the F g p k s u C o n c e r t o impossible without a conductor. A graphic

⁶⁰ Cuper, Philippe. *Jean Francaix Clarinet Concerto*. In: *The Clarinet*, July 2013, pp. 42-43.

diagram (Fig. 43) illustrates the relationship and the increasing necessity of collaboration between soloist and conductor in the concertos.

III.2.7. Ensemble in works by "Kjellkvist" with orchestra. In Nielsen's Concerto: the places of the soloist and orchestra, the places of small changes of tempo and mood, and the places of complex metre transition between soloist and orchestra. In Copland: the moments of minor tempo deviations and rhythmic difficulties are a major ensemble difficulty of the term *transit ensemble difficulty* is introduced. The virtuosic quasi-chamber inclusions of soloist and orchestral parts in Htcp are a major ensemble difficulty in the Concerto. Again, a *transit ensemble problem* is observed. Denisov: the whole concerto could be described as a huge ensemble difficulty for soloist and orchestra with the complex floating rhythms, the interweaving themes of the parts, the quasi-polyphonic inclusions and the duets of the solo and bass clarinet. Examples of relevant ensemble difficulties in the four concertos are listed and a graphical analysis of ensemble difficulties in quantitative terms in each of the works is presented. For clarity, a table summarizing the findings of the analysis is added considering: the agogic, the dynamic balance, the rhythmic, the second soloist, and the competition/*concerto*.

Advice is given on approaches to working with an orchestra in the considered Concertos: in Nielsen, to achieve rhythmic unity in the excerpts with agogic deviations, accurate performance of the soloist and orchestral parts is necessary, as well as accurate following of the score; in Copland, a good knowledge of the score and following of the score are necessary to overcome the ensemble difficulties; in Htcp, knowledge of the parts on a technical, dramaturgical and compositional level, as well as following of the score, will lead the soloist and the orchestra to a successful and unified performance; in Denisov, the knowledge of the

parts, their preparation on a technical level to the point of flawlessness, the aspiration for the most accurate performance of the rhythmic groups and the following gestures are crucial to the performance of the Concerto. The role of the soloist in leading the orchestra in the performance of an instrumental concerto is noted.

III.2.8. Auxiliary techniques in the preparation of virtuoso works. The need for psycho-physical training in the work of musicians is described as working with the Alexander technique, consulting with physiotherapists who specialise in working with musicians, and working with psychologists and specialists (e.g. motivational coaches) to reduce the trauma of exercise and extend the creative longevity of the performer. The only periodical journal devoted entirely to these problems in musicians, *Medical Problems of Performing Artists*, is noted⁶¹.

III.3. Conclusions

On the basis of the foregoing, conclusions are drawn, the most important of which are:

- < It is a valuable quality of the performer to keep his interpretation fresh and to be open to change it during the performance itself;

- < The choice of instrument and accessories, as well as the approach to the work, should be individual and adjusted accordingly to the specifics of the artist;

- < The perception of the complex rhythms, suggests a freer interpretation;

- < When working with a conductor, the need for a closer relationship between soloist and conductor in the concertos ranks increasing.

⁶¹ C n v g p , E k a r t e t a l t (Eds.) *Medical Problems of Performing Artists*. Science & Medicine, Inc. ISSN 1938-2766 (Online). <https://www.ingentaconnect.com/content/scimed/mppa>.

Conclusion

It is argued that despite the differences in style and the means of musical expression used, a comparison between the four works under consideration is possible and necessary.

The findings of the study can be presented in two groups, concerning respectively:

1. The large-scale concert form:

◁ The orchestral apparatus can be of *inclusive* or *oppositional* function, and the choice of orchestral instrumentation in the works under consideration does not determine the solidity in the sound and the impression of the concertos ó these are determined by the composer's orchestration; the choice of instrumentation is not a determining factor.

◁ The means of musical expression in the works run in a close range ó all the composers have approached the form of the works using classical structures. The avant-garde sound of a work is not determined only by the use of modern techniques. The different compositional approach of each author determines the significant stylistic difference of the works;

◁ The terms *leaping*, *flowing* and *hybrid* melodic line are introduced in the solo parts to represent both the technical specifics and the character of the solo part;

◁ It is argued that the writing and the performance of the works require a freer agogic interpretation. An unexpected parallel is found with the Concerto of Copland concerning the freedom coming from jazz music;

2. Performance practice:

◁ There are recordings of each of the works under consideration, and just the Concerto of Denisov has been recorded only once. The proportion of female performers in the recordings is considerably smaller, but does not determine their popularity. The recordings are a valuable document (some of them have historical

value), can be useful in studying the works, but should not fix a particular interpretation for the listener and performer;

◁ The role of the performer as a mediator between the composer and the listener is to present it as truthfully as possible to the listeners, refracting it through his/her senses and emotions. There can be just one such correct reading, but it contains within itself the possibilities for an infinite number of interpretations;

◁ The term *functional accent* is introduced, whose role of a technical impulse and organizer of the phrase can be particularly useful during the practice and performance of passages of high complexity;

◁ The choice of instrument, accessories, additional complex training (including physical, psychological and technical elements) and the approach to the work should be individual and adjusted to the specifics of the performer;

◁ Working with a conductor in the performance of the works under review can only be omitted in the Concerto of Copland and in the other concertos it is of the utmost importance, and in the Concerto of Denisov it is absolutely essential;

◁ The boundary in the role soloist/orchestra is most clearly delineated in the Concerto of Copland, while the concertos of Nielsen, Hindemith and Denisov create a sense of hybrid soloism and the solo instrument is treated there simultaneously as a classical soloist, as a chamber musician and even as an accompanist. The Concerto of Denisov is the most complex to perform in ensemble terms.

Finally, the following conclusion can be drawn: a comparative examination of the four concertos in terms of stylistic characteristics, musical means of expression, text, performance of virtuosic passages, study of recordings, choice of instrument, accessories, tempo, and work with conductor and orchestra is a necessary tool for understanding the contemporary clarinet performance.

Contributions of the doctoral thesis

1. For the first time, a study is made by comparing the analysed here works in orf g t " v q " f g h k p g " v j g " k o c i E q p e genre in the 20th century.

2. For the first time a systematic collection in tabular form of D w n i c t k c p " y q t m u " k p " v j s m a d e (according " õ E n c to the available information from the Union of the Bulgarian Composers website).

3. Together with the conductor Kalina Vassileva and the *Shumen Symphony Orchestra*, the author of the study has made the premiere performance in Bulgaria of the *Concerto for Clarinet and Orchestra* by Carl Nielsen. The results of the experience during the rehearsal process in the self-training and with the orchestra, as well as during the concert performance, are applied broadly throughout the study ó from the ensemble problems described to the suggestions for h c e k n k v c v k p a c t i e . v j g " u q n q k u v ø

4. The analyses of the form, the means of musical expression, the orchestration and the roles of soloist and orchestra, the work with the text, the solo melodic line and the virtuoso passages that make up a large part of the dissertation can lead the performer to a deeper understanding of the o w u k e c n " o c v g t k s a d a s a n d v j g " e aspirations, and thus to a more complete and developed interpretation.

5. The proposed solutions to facilitate fundamental performance difficulties in the works under review may be of practical help to their future and current performers ó for the first time in the scholarly literature, solutions have been proposed for interpretive approaches to the work and performance of the four concertos under review.

List of publications related to the thesis

1. Gotcheva, A.-O. (2019) *Interpretation of the Concertos for Clarinet and Orchestra by K0 " P k g n u g p . " C 0 " E q r n c p f . Denisov in the Context of the 21st Century*. In: Multidisciplinary journal of science, education and art. Blagoevgrad: USB, 2019, pp. 5326540.

ISSN 1313 ó 5236.

<http://www.usb-blagoevgrad.swu.bg/media/2082/godishnik.pdf>

2. Gotcheva, A.-O. (2020) *The Russian Composer Edison Denisov ó Far or Close to the Western Culture*. In: Ezikov Svyat. Blagoevgrad: Ae c f g o k e " r w d i P l g u j h k p , i 2020 k v p l w u n g " ö ö 18 (1), pp. 936104. ISSN 1312 ó 0484 (Print), ISSN 2603 ó 4026 (Online).

<https://doi.org/10.37708/ezs.swu.v18i1.11>

3. Gotcheva, A.-O. (2021) *The Concerto for Clarinet and Orchestra by C0 " P k g n u g p " h t q o " c " i ĩ w g ó t a h q t o g t comparison of recordings by leading clarinetists*. In: Doctoral Readings. Sofia: National Academy of Music Publishing House, 2021, pp. 1576167. ISSN 2367 - 4873.