

УДК 785.6:788.6

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–259–270

Зиновій Павлович Буркацький

ORCID: 0000–0003–1402–9966

кандидат мистецтвознавства, в.о. професора,
завідувач кафедри духових і ударних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Zinoviy.burkatskyu@gmail.com

КЛАРНЕТОВИЙ РЕПЕРТУАР В КАНУН ТА НА ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ

Метою роботи є визначення специфіки кларнетового репертуару першої половини ХХ ст. як такого, що активно живить сучасні творчі вибори виконавців. Наукова новизна роботи визначається тим, що вперше в музикознавстві зазначена вирішальна роль виконання творів ряду авторів (К. Дебюссі, І. Манна, І. Стравінського) в охопленні базисних стилевих засад академічного кларнетового мистецтва першої половини ХХ сторіччя. Методологічною базою дослідження є сучасний інтонаційно-виконавський підхід, початок якого закладений в роботах Б. Асаф'єва і який одержав розвиток у музикознавстві України, у тому числі в роботах М. Давидова, В. Апатського, І. Котляревського, І. Ляшенка, К. Мюльберга й ін. Виділяємо особливо жанрово-типологічний і порівняльно-стильовий методи аналізу музичних матеріалів. Висновки. Здійснено огляд історико-стилістичних завоювань академічної кларнетової віртуозності на основі оволодіння майстерністю гри таких авторів, оскільки ці майстри представляють етапні стильові зрушення вказаного періоду, а саме: символізм-імпресіонізм, протонекласицизм і неокласицизм Стравінського, тобто жорстке поєднання класичних моделей і засобів авангардного втілення модерну. Мистецтво «вуалювання тембру» широко представлене в кларнетовій Рапсодії К. Дебюссі, де володіння крайніми регістрами засвідчує готовність виконавця до символістсько-імпресіоністичної палітри вираження. В Концерті І. Манна маємо пограниччя символізму та модерну нової, неокласицистської хвилі, де кларнетова гра охоплює різноманітні принципи вираження у певній напруженій надмірності сольного звучання у відтворенні облігатності старовинних концертів на рівні віртуозних накопичень початку ХХ сторіччя. У І. Стравінського в його Трьох п'єсах майстри знаходять можливість зіставляти академізм традиційності й модерну з прийомами джазового й атонально-пуантилістичного звучання як концентрації засобів стильового екстремалізму модернового і постмодернового мистецтва.

Ключові слова: виконавський репертуар, майстерність кларнетиста, музичний академізм, символізм-імпресіонізм, неокласицизм, традиціоналізм.

Burkackiy Zinoviy, Ph.D of Art, Acting Professor, Head of the Department of Wind and Percussion Instruments of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Clarinette repertoire in eve and at the beginning initially XX century

The Purpose of the work is determinations of specifics clarinet repertoire of the first half XX century. as that actively supplies the modern creative election of the performers. **Scientific novelty** of the work is defined as that for the first time in musicology specified solving role of the performing the making the row of the authors (C. Debussy, I. Mann, I. Stravinsky) in incidence fundamental style bases of academic clarinet art of the first half XX century. **The Methodological base** of the study is modern intonation performance approach, begin which mortgaged in work of B. Asafiev and which has got the development in musicology of the Ukraine, including in work N. Davydov, V. Apatsky, I. Kotljarevskij, I. Ljashenko, K. Mulberg and others. Select specifically genre-typical and relatively-style methods of analysis to music material. **Conclusion.** The review of history-style conquests in academic clarinet virtuosity on base of the mastering by skill of the play of such authors is realized since these master present the stage style shifts of the specified period, as follows: symbolism–impressionism, proto-neoclassicism and neoclassicism of Stravinsky, that is to say hard association of the classical models and facilities avanguardie entailments of the modernist style. The art «hiding of timbre» is broadly presented in clarinet Rhapsodies of C. Debussy, where possession extreme register certifies readiness of the performer to symbolism–impressionism palettes of the expression. In Concerto of I. Mann have verge of symbolism and modern style new, neoclassical wave, where clarinet play covers heterogeneous principles of the expression in determined tense exorbitance solo sounding in reproduction of obbligato in old-time concerto at a rate of the virtuoso accumulations in begin XX century. In Three plays of I. Stravinsky find the possibility to match the academism of traditional and modern style with acceptance jazz and atonal–point sounding as concentrations of the facilities style extremism in modern and postmodern art.

Keywords: performance repertoire, skill of the clarinetist, musical academism, symbolism–impressionism, neoclassicism, traditionalism.

Буркацкий Зиновий Павлович, кандидат искусствоведения, и. о. профессора, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Кларнетный репертуар в канун и в начале XX века

Целью работы является определение специфики кларнетного репертуара первой половины XX ст. как такого, который активно питает современные творческие выборы исполнителей. **Научная новизна** работы определяется тем, что впервые в музыковедении обозначена решающая роль исполнения произведений ряда авторов (К. Дебюсси, И. Манна, И. Стравинского) в охвате базисных стилевых основ академического кларнетного искусства первой половины XX века. **Методологической ба-**

зою дослідження являється сучасний інтонаційно-виконавський підхід, початок якого закладено в роботах Б. Асаф'єва і який отримав розвиток в музикознавстві України, в тому числі в роботах М. Давидова, В. Апатського, І. Котляревського, І. Ляшенко, К. Мюльберга і др. Виділяємо особливо жанрово-типологічний і порівняльно-стильовий методи аналізу музичних матеріалів. **Висновки.** Здійснено огляд історико-стилістических змін академічної кларнетової виртуозності на основі оволодіння майстерством гри цих авторів, оскільки вони представляють етапні стильові зміни вказанного періоду, а саме: символізм-імпрессионізм, протонекласицизм і неокласицизм Стравінського, т. є. жорстке об'єднання класических моделей і засобів авангардного втілення модерну. Мистецтво «вуалювання тембра» широко представлено в кларнетовій Рапсодії К. Дебюссі, де володіння крайніми регістрами свідчить про готовність виконавця до символістсько-імпрессионістическої палітри вираження. В Концерті І. Манна маємо пограниччя символізму і модерну нової, неокласицистическої волни, де кларнетова гра охоплює різноманітні принципи вираження в певній напруженій надмірності сольного звучання в виконанні обов'язків старинних концертів на рівні виртуозних накопичень початку ХХ століття. У І. Стравінського в його Трьох п'єсах майстер знаходить можливість порівнювати академізм традиційності і модерну з прийомами джазового і атонально-пуантилістического звучання як концентрації засобів стильового екстремалізму модерного і постмодерного мистецтва.

Ключові слова: виконавський репертуар, майстерство кларнетиста, музичний академізм, символізм-імпрессионізм, неокласицизм, традиціоналізм.

Актуальність теми дослідження обумовлена практикою гри на кларнеті й навчання виконавської майстерності, коли оволодіння певними стильовими шарами музики конкретного історичного періоду базується на знанні композицій, симптоматичних для свого часу.

У даному разі мова йде про першу половину ХХ століття, коли в постромантичну пору формувалися основи модерну й виходили авангард як на стильові орієнтири ХХ століття в цілому й сьогоденного поставангарду. Маємо потужний пласт музичної літератури, відповідні підручники з історії музики, у яких наводиться опис висунутого для вивчення музично-художнього буття. Але виділення саме зазначених у нашому дослідженні кларнетових творів, яке викликане практикою гри їх на естраді, у класі кларнета при навчанні, обумовлене тим, що у відповідних виданнях про кларнетову творчість К. Дебюссі, І. Манна, І. Стравінського пишеться надзвичайно скупо.

Метою роботи є визначення специфіки кларнетового репертуару першої половини ХХ ст. як того, що активно живить сучасні творчі вибори виконавців. **Методологічною базою** дослідження є сучасний інтонаційно-виконавський підхід, початок якого закладений в роботах Б. Асаф'єва і який одержав розвиток у музикознавстві України, у тому числі в роботах М. Давидова, В. Апатського, І. Котляревського, І. Ляшенка, К. Мюльберга й ін. Виділяємо особливо жанрово-типологічний і порівняльно-стильовий методи аналізу музичних матеріалів.

Концертно-віртуозний прояв кларнетового інструменталізму відсувається в другій половині ХІХ століття оркестрально-сольним застосуванням цього інструмента — майже винятково в мелодійно-«співочому» переломленні. Згадаємо знамените соло «теми Франчески» з поеми П. Чайковського «Франческа да Ріміні», чудові «кларнетові арії» у творах Дж. Верді, Ж. Бізе, Ж. Оффенбаха, І. Штрауса, С. Рахманінова й багатьох інших. Однак віртуозні можливості кларнета у створенні «флейтоподібного *perpetum mobile*», «quasi-оркестральних» переходів від «майже скрипкових» пасажів (Л. Шпор) до інструментального *legato* і фігуративного руху, що «заміняють» цілу оркестрову групу, — це особливий етап «універсалізації» кларнета. Він склався наприкінці ХVІІІ — в першій третині ХІХ сторіччя й виявився історично унікальним.

Наприкінці ХІХ століття в нових умовах художньо-стильового становлення модерну (від 1870-х років за Г. Адлером [6, с. 901]) віртуозні можливості кларнета виявилися знову затребуваними. «Відродження кларнетового техніцизму» йшло за різними напрямками. Це й хвиля «раннього неокласицизму» (див. «помірний неокласицизм» німецької школи у творчості М. Регера, Р. Штрауса), і стилістика французького імпресіонізму-символізму-фовізму (від К. Дебюссі до М. Равеля й І. Стравінського), нарешті, це джазове мистецтво, що породило в епоху свінга й бі-бопа оригінальний «пуантилізм», з охопленням у пасажах стрибками різних регістрів.

Жанр концерту як осередок віртуозних проявів кларнетової інструментальності не займає настільки привілейованого положення, як в епоху Моцарта — Вебера. Однак інші жанри, у тому числі жанри рапсодії, сонати, варіації й ін. для кларнета-соло або в ансамблі з фортепіано й іншими інструментами, наповнюються воістину віртуозно-технічними показниками кларнетової гри.

У наших аналізах представлені твори вищої інструментальної майстерності першої половини ХХ сторіччя, складені авторами різ-

них шкіл і рівнів художніх композицій. Однак всі заявлені в аналізах твори визначилися в практиці кларнетистів як репертуарна база вищих досягнень їхнього виконавського мистецтва.

Музика ХХ століття для багатьох виконавців починається із класики цього історичного періоду й, насамперед, з творів К. Дебюссі, з його Рапсодії № 1. У класі кларнета Одеської музичної академії цей твір композитора займає особливе місце, оскільки в ньому визначилися тембрально-технічні установки названого автора і через нього прийнято вводити у світ музики минулого віку. Імпресіоністські-символістські якості тембрального мислення К. Дебюссі полягають в особливого роду «вуалюванні» характерного тембру інструмента.

Загальновідомим є відкриття К. Дебюссі щодо тембру флейти в низькому й середньому регістрах у прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна», де цей тембр майже невпізнаваний. Відомо також, що К. Дебюссі у якості авторського тембру визначав англійський ріжок, тобто альтовий гобой, у якому трохи приглушені тембральні якості гобоя як такого. У фортепіанній літературі К. Дебюссі прагне відродити для цього інструмента колорит клавірності, клавесинності, тобто знизити характерність саме фортепіанної тембральності.

З огляду на сказане щодо тембральної стратегії К. Дебюссі ми маємо чути в його Рапсодії для кларнета з фортепіано принципово нові якості кларнетової техніки, принаймні у сфері колористики ритмо-штрихових зіставлень.

Самий початок Рапсодії в зіставленні безнапівтонових ходів і «ковзаючих» оспівуючих хроматизмів нагадує початок флейтової теми в «Фавні». Тут також наявні споглядальність, милування кожною окремою нотою та їхніми переливами на коротких довгостях, «симулюючих» глісандування. К. Дебюссі, шанувальник античної інструменталістики, явно відтворював тип авлоса, в якому знаходимо змішані ознаки дерев'яних духових за сучасними мірками. Кларнет звучить у найніжніших відтінках *p*, *pp*. Потрібна вокальна філіровка кожного звуку, при тому, що базовим штрихом виступає абсолютне легато в межах досить довгих фраз. Можливо, у цьому творі як ніде спрацьовує установка на вокальність кларнетової техніки, принаймні в початкових побудовах Рапсодії (аж до ц.3).

У цілому композитор використовує улюблений ним трифазний принцип побудови твору. Дві теми, кантиленна і скерцозна, експонуються двічі в дузі вільно трактованої ідеї концертної подвійної

експозиції. Жанровий контраст зазначених тим створює ілюзію сонатного діалогу, у якому вихідним є прелюдійний рух, повільне «розгойдування» мелодійних послідовностей. Нагадаємо, що більшість симфонічних творів та інструментальних циклів у цілому композитор любив починати із прелюдійних тем у помірному темпі, що має сакральню-творчі засади у французькій музиці. Тому, на відміну від класичної сонатності проведення різних тим в *Allegro*, сонатні експозиції К. Дебюссі «затушовані» прелюдійністю.

Це бажання композитора «стерти» чіткий контур форми й жанрових типів викладу. Виконавець покликаний усвідомити й передати особливого роду перетікання тем і фрагментів, які можуть бути й контрастними, але обов'язково відтворюючими загальні моменти вихідної прелюдійності. Так, розділ скерцандо перед ц.3 побудований на мотиві, що розвиває заповнений квартовий хід початку. *Tempo I* (ц.3) — той же квартовий хід у низхідному русі (ц.3). А скерцандо на (ц.5) знову базується на аналогічному квартовому мотиві. Аж до ц.6 тримається перший експозиційний тип викладу, а розвиток як такий йде після ц.6.

Перший розділ — подвійна експозиція прелюдійної та скерцозної тем — містить масу штрихових тонкостей, які дозволяють виявитися творчій готовності соліста. «Пливучі» ритми К. Дебюссі особливо складні у жвавому темпі за ц.5, коли потрібні і регулярність, рівність подачі тривалостей шістнадцятими, й одночасно тонке відчуття змінності розміру у послідовності синкоп.

Середній розділ, після ц.6, містить ознаки ніби «розробки на-впаки», оскільки мотиви експозиції витісняються відносно новим тематичним матеріалом, який визначає драматургічну ідею розділу. Розвиток веде до «тихої кульмінації» початку репризи на ц.9, які так любив використовувати К. Дебюссі в його символістських творах з вербальним рядом. Те, що реприза *Tempo I* на ц.9 є кульмінаційною зоною (на *p*), підкреслено теситурно-регістровими засобами: кларнет пересувається у флейтовий регістр четвертої октави, де він, не втрачаючи своєї характерності, повинен звучати по-флейтовому — тонко й ніжно.

Цей фрагмент, перед ц. 10, визначає готовність виконавця до подання символістської музики. Уміння грати у верхньому регістрі складне, звучати тихо й без затиснення звуку — це «почерк майстра». Надалі у репризному викладі після ц.10 відтворюються нові штрихові нюанси (наприклад, трель із форшлагом перед ц. 11). К. Дебюссі

завершує «Рапсодію» ефектним пасажем (після ц.12), однак це *ff* не перевищує теситурної напруги (перед ц. 10).

Концерт для кларнета І. Манна, композитора-сучасника М. Регера, Е. Елгара, Е. Гранадоса, К. Дебюссі, Е. Саті, С. Танеєва й ін., приймає за стилем до творів представників академічного протонекласичного напрямку, які усвідомлювали себе зберігачами традицій класики поряд з мистецтвом народжуваного модерну. Концерт складається з трьох частин, серед яких виділяється Інтермеццо (жанр, улюблений І. Брамсом) і Фінал у «польському дусі» (*Tempo di polaca*), що нагадує аналогічні вказівки І. С. Баха. А в цілому перетворюється брамсівський принцип впровадження іншонаціонального елемента в німецьку музику (у І. Брамса — це впровадження угорського, польського компонентів).

Перша частина написана у формі сонатного *Allegro*, наповненого додатковими темами, що привносить у нього сюїтні риси. У першій частині міняються теми в різних партіях, у вступі й розробці фігурують каденції, що надає композиції зв'язок з романтичною поемністю.

Andante II частини, визначене автором як Інтермеццо, сполучає романсовість і вальсовість, тобто ознаки жанрової моторики типу мену-ету-скерцо й повільної ліричної частини як такої. Чітка тричастинна форма Інтермеццо з розвиваючою серединою (*meno mosso*) підкреслює опору на жанровість її як середньої частини симфонічного циклу. Полонезовий характер ритміки фіналу надає зв'язок цілого із сюїтою, як це було намічене у формі I частини. Будова фіналу, як і в *Allegro energico*, сполучає сонатні й сюїтні ознаки, оскільки в розробці розміщені велика каденція й цитата з Інтермеццо *Andante*, а реприза — неповна, бо відсутня побічна партія.

Зроблені спостереження щодо композиційної будови Концерту дозволяють оцінити його як характерне явище посткласичної епохи, у якій спадщина віденського класицизму й помірковано-романтичних нагромаджень утворюють певну єдність. Достойнством виконавської стратегії соліста є темпово-жанрова свобода виконання, що дозволяє виявити артистичну гнучкість, уміння бути цікавим у пасажній техніці й уміти «тримати ритм» з балетно-танцювальною грацією.

У виконавському плані Концерт спрямований на виділення музики II частини, тобто витримується романтична установка на значеннєве акцентування середніх частин циклу. Композиційно цю ідею автор підкреслює прийомом *attacca* від першої частини до Інтермеццо, що створює для соліста спеціальні складності безперервного звучання від *meno mosso* репризи I ч. аж до кінця II ч. Регістрова драматургія

І. Манна має зв'язок з установками Л. Шпора, що писав свої Концерти в певній паралелі зі скрипковою технікою, а саме вільно використовуючи високі ноти, надзвичайно важкі для кларнетиста на *p*. Автор розглянутого Концерту свідомо накопичує гру у високому регістрі, орієнтуючи соліста на демонстрацію майстерності виконання верхніх нот, зрозумілу лише знавцям кларнета.

У конкурсних програмах з обов'язковими творами цей Концерт зустрічається рідко. Але зате його люблять у навчальних виступах, він широко застосовується в практиці навчальної роботи одеських кларнетистів. Різноманітні штрихи й динаміка, численність мелізмів дозволяють кларнетистові продемонструвати всю сукупність професійних можливостей. Перша частина Концерту написана так, що соліст поступово возводить і себе, й слухачів на щаблі майстерності. Вищою точкою виявляється друга каденція в розробці, де варто тонко й делікатно грати в граничному кларнетовому регістрі.

Композитор, відчуваючись, усвідомлював всі нюанси кларнетової техніки, формуючи «запас майстерності» буквально з перших тактів вступу соліста, задіюючи в кожній наступній фразі дво-, триоктавні регістрові пересування з розмаїтістю вільного й дуже чітко викладеного ритмічного руху (див. тт. 9–12 *meno mosso*). Чергування легато, стакато, нон легато в короткому фразуванні й під довгою лігою — все це повинен вміти виконавець. Але головне, як відзначалося вище, у каденції він покликаний показати ступінь своїх технічних можливостей у високому регістрі на *p*.

Однак, як вже вказано, дійсним випробуванням на майстерність є II частина. Тут випробовується витривалість музиканта — кларнетист грає безупинно всю частину та ще й фрагмент I ч., що готує перехід *allegro* до II частини). Жанрова ритміка (вальсовість) спонукає кларнетиста чітко укладатися у виписані тривалості. Особливо це стосується середнього розділу — *meno mosso*, де проведення теми в оркестрі сполучається із кларнетовими «колоратурами», які виконуються легко й ритмічно бездоганно. Гранична складність наростає до кінця Інтермецо, у якому пасажне колоруювання у високому регістрі з різними штрихами сполучається з м'якою динамікою (див. т. 8 після ц. 9). Межа технічної віртуозності — завершення II ч., коли кларнетист повинен відтворити *trillando* на грані 4-ї октави, у тому числі й на верхньому сі-бемоль на *pp*.

Третя частина Концерту у виконавському відношенні трохи розряджає обстановку: природна рухливість кларнета вимагає міцного

професіоналізму, але не тонкості майстерності. Інша справа — велика каденція перед репризою фіналу, де композитор знову демонструє знання таємниць майстерності гри на цьому інструменті, створюючи майже стереофонічний ефект агогіко-динамічними засобами.

Випишуючи ніби двоголосся в партії кларнета і усвідомлюючи динамічні умови подачі його в залі з гарною акустикою, композитор провокує ефект двох кларнетів, змушує вслухатися в кожну наступну ноту гармонічно й мелодично зовсім нескладних оборотів. Так виявляється колористичне чуття І. Манна, сучасника К. Дебюссі й Е. Саті, у яких тематичний зміст набуває темброво-фактурний зворот, мелодично-гармонічно не виділений.

Вибудована композитором ілюзія двоголосся каденції втілює «тиху кульмінацію» циклу, оскільки динамічна скромність подачі сполучається тут зі змістовно-тематичним насиченням фрагменту. Каденція стає перевіркою на зрілість гри соліста, у якій свідомість кожного обороту окремої ноти втілює готовність до сходження на вершини віртуозної гри й особистого артистично-філософського підходу. Завершальні такти Концерту знову охоплюють важкі високі ноти, але в динаміці *ff*, що дозволяє солістові вільно й блискуче завершити виступ.

Три п'єси для кларнета *in A* соло І. Стравінського написані в 1920 р., що був переломним на творчому шляху композитора: зміна російського фольклорного періоду на неокласичний. За три роки до цього був написаний балет-пантоміма «Історія солдата» або «Казка про Солдата й Чорта», де музичним знаком останнього, тобто Чорта, був кларнет. У партії кларнета в пародійному плані були представлені всі види кларнетової техніки (від класичної до джазової).

Три п'єси не позначені композитором як цикл, хоча як це має місце у А. Шенберга, А. Веберна та ін., невеликі розміри п'єс спонукають виконавців трактувати їх у якості циклу. У результаті такий цикл, що «розпадається», звучить завжди трохи загадково й одночасно зобов'язує виконавців до усвідомленого його вибудовування. Після того, що стрій кларнета *in A* був використаний в «Історії солдата» і у зв'язку з тембральною характерністю даного кларнета, складається переконання про значеннєвий зв'язок Трьох п'єс із кларнетовою партією Чорта.

Цю думку підтримує численність форшлагів, присутніх у всіх Трьох п'єсах, надаючи музиці глузливої інтонації, іронічності. Такий підхід у розумінні образності І. Стравінський ніби закріплює проведенням на початку Першої п'єси мотиву «філософського питання»

(сі, соль-дієз, до-дієз) на ритмоформулі канта, але з виключаючим його серйозність подачі форшлагом. Поставлені композитором вказівки дихання «розривають» кантилену, роблять мелодію штучно переривчастою. Тим самим композитор ще раз підкреслює пародійний характер кантилені, іронію з приводу народно-пісенних оборотів, які можуть бути тут почуті.

Елементи народно-пісенного розміру зі змінністю (2/4, 5/8, 3/8, 6/8 і т. д.) орієнтують на почуття ритміки ХХ ст., у якому не тактовий метр, а постійна тривалість і дихальна фраза становлять метричні одиниці. Прелюдійний спокійний характер Першої п'єси нагадує початок Прелюдії із симфонічних циклів К. Дебюссі, над типом музики яких явно знущється І. Стравінський.

Друга п'єса являє собою стрімке (майже «демонічне») скерцо, що вимагає від кларнетиста виражених якостей віртуоза. У контурах мелодії показаний обернений варіант мотиву «філософського питання», а вільна, тому що безтактова, метрономічно строга за рахунковою тривалістю ритміка відверто відтворює моторний варіант Першої п'єси.

Мініатюрні розміри Другої п'єси, тим більше у швидкому темпі, не перешкоджають чітким фактурним розчленуванням за трьома етапами викладення. Така триетапність за типом ритмічного малюнка нагадує Першу п'єсу, в якій співвідношення різних тривалостей зіставлене із суцільними послідовностями восьмих.

Третя п'єса — явний регтайм, що іронічно сполучається з елементами народного танечного звучання. Тут, як і у двох попередніх П'єсах, велике місце займають змінні розміри зі змінними угрупованнями, хоча такий ритмічний малюнок регтаймом не передбачається. У Третій п'єсі задане звучання джазового кларнета, але з характерними стилістичними цитатами з народної музики. Фінальний характер Третьої п'єси немов намічений діалогічністю синкопованих і пунктирних ритмів, «натякаючих» на сонатні відносини. У принципі, і тут присутні трьохфазові побудови, як в Першій і Другій п'єсах.

Згодом І. Стравінський неодноразово звертався до кларнета, втілюючи образи «небезпечних» персонажів — Іокаста з «Царя Едипа»: арія прекрасної й грішної Цариці на початку другої частини опери-ораторії вибудована як «подвійний концерт» для голосу й кларнета.

Головна принадність і головні труднощі розглянутих Трьох п'єс І. Стравінського полягають у їхній опорі на змінні розміри і угруповання, у тому числі у швидких темпах. Одночасно тут виключається

романтичне *ad libitum*, потрібна метрономонічна точність витримування ритмічної тривалості.

Твори К. Дебюссі й І. Стравінського охоплюють стильові показники класики кларнетової музики першої половини ХХ століття. В них неокласичні й джазові завоювання кларнетового інструменталізму визначили перспективи становлення вітчизняного мистецтва в розвитку кларнетової специфіки інструментальних композицій. Представники мистецтва колишнього Радянського Союзу зробили значний внесок у розвиток кларнетової віртуозної високомистецької творчості другої половини ХХ століття. Серед авторів, що склали, поза сумнівом, світовий здобуток розвитку художньої культури, стоять імена Е. Денисова, Т. Олаха, Л. Колодуба й інших.

Наукова новизна роботи визначається тим, що вперше в музикознавстві зазначена вирішальна роль виконання творів ряду авторів (К. Дебюссі, І. Манна, І. Стравінського) в охопленні базисних стильових засад академічного кларнетового мистецтва першої половини ХХ сторіччя.

Висновки. Здійснено огляд історико-стилістичних завоювань академічної кларнетової віртуозності на основі оволодіння майстерністю гри таких авторів, оскільки ці майстри представляють етапні стильові зрушення вказаного періоду, а саме: символізм-імпресіонізм, протонекласицизм і неокласицизм Стравінського, тобто жорстке поєднання класичних моделей і засобів авангардного втілення модерну. Мистецтво «вуалювання тембру» широко представлене в кларнетовій Рапсодії К. Дебюссі, де володіння крайніми регістрами засвідчує готовність виконавця до символістсько-імпресіоністичної палітри вираження. В Концерті І. Манна маємо пограниччя символізму та модерну нової, неокласицистської хвилі, де кларнетова гра охоплює різноманітні принципи вираження у певній напруженій надмірності сольного звучання при відтворенні облігатного принципу старовинних концертів на рівні віртуозних накопичень початку ХХ сторіччя. У І. Стравінського в його Трьох п'єсах майстри знаходять можливість зіставляти академізм традиційності й модерну з прийомами джазового й атонально-пуантилістичного звучання як концентрації засобів стильового екстремалізму модернового і постмодернового мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва; Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
2. Буркацкий З. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2004. 179 с.
3. Друскин М. И. Стравинский. Личность. Творчество. М.; Л.: Сов. композитор, 1974. 221 с.
4. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века. *Проблемы музыкальной культурологии*. Одесса: Астропринт, 2012. С. 99–134.
5. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва: Прогресс, 1978. 232 с.
6. Adler G. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971) Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka. 379 p. [in Russian].
2. Burkackiy, Z. (2004) Instruktiv-art material in system of fortming for skill of the clarinetist. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
3. Druskin, M. (1974) I. Stravinskiy. The Personality. Creative power. Moscow-Leningrad, Sov. Kompozytor [in Russian].
4. Markova, E. (2012) Neoeuropocentrism and neosymbolism of beginning of XXI. Problems of musical culturology. Odessa, Astroprint. P. 99–134 [in Russian].
5. Jarociński, S. (1978) Debussi, impressionism and symbolism. Moscow, Progress [in Russian].
6. Adler, G. (1924) *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt a.M., Verlag-Anstalt [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 23.01.2019