

УДК 78.071.1/785.7/788

В. Метлушко

**ТЕХНИКО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
КЛАРНЕТА В СОЧИНЕНИЯХ Э. ДЕНИСОВА
(НА ПРИМЕРЕ DSCH ДЛЯ КЛАРНЕТА, ТРОМБОНА,
ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО;
СОНАТЫ ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO)**

В статье рассматриваются произведения Э. Денисова, созданные в 60–70-е годы XX века. Раскрываются композиционно-драматургические особенности, образный строй, технико-выразительный арсенал приемов и способов звукоизвлечения, способствующих раскрытию художественного замысла в сочинениях, потенциал кларнета как сольно-ансамблевого инструмента.

Ключевые слова: Э. Денисов, DSCH, Соната для кларнета solo, приемы и способы звукоизвлечения, тембральные особенности инструментов.

В творческом наследии Э. Денисова немаловажное место занимают камерно-инструментальные сочинения. Композитора в равной мере интересовали малые формы, крупные циклические композиции, сольная и ансамблевая музыка. Следует признать, что в каждом случае Э. Денисов исходил из собственных представлений об акустических и технико-выразительных возможностях того или иного инструмента, что не мешало ему апробировать различные, порой самые неожиданные тембровые сочетания. Кларнет неоднократно привлекал внимание композитора, о чем свидетельствует целая серия опусов, созданных на протяжении всей творческой жизни. Если первый опыт такого рода датирован 1961 годом — *Музыка для одиннадцати духовых и литавр*, то в последние годы жизни вышли в свет *Октет* для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн (1991); *Соната* для кларнета и фортепиано (1993); *Женщина и птицы* для фортепиано, струнного квартета и квартета деревянных духовых (1996). Между тем, данная область композиторского творчества не стала предметом специального исследования. Сказанное определяет **актуальность** предложенной темы.

Объектом данной статьи является камерно-инструментальная музыка Э. Денисова с участием кларнета. **Предметом** избраны технические и выразительные особенности кларнета в сочинениях Э. Денисова. **Материалом** послужили пьеса DSCH для кларнета, тромбона,

виолончели и фортепиано и *Соната* для кларнета *solo*. Цель статьи заключается в раскрытии образно-стилистических средств кларнетовой партии, избираемых композитором для воплощения художественного замысла.

Как и многие большие художники, Э. Денисов в камерно-инструментальных жанрах отражал наиболее близкий для него круг образов и характерную стилистику, свойственную тому или иному этапу творчества. Показательны в этом отношении произведения раннего периода, совпадающего с 60–70-ми годами XX века, когда сформировались основные принципы авторского стиля. Стоит отметить, что композитор использовал акустические возможности кларнета в составе различных ансамблей¹, раскрывая новые грани звучания. Остановимся на пьесе *DSCH* для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано, написанной в 1969 году. Она создавалась по просьбе ансамбля «*Atelier de musique*», которым руководил польский композитор и пианист Зигмунд Краузе. Необычность состава инструментов выдвигала перед композитором особые задачи, поскольку, например, виолончель и тромбон в роли ансамблистов мало согласуются между собой. В известной мере идея контраста, заложенная в тембровом решении, получила отражение в яркости стилистических комплексов, в сочетании авторского и цитатного материала, разных техник письма и функций инструментов. Данную пьесу можно отнести к жанру посвящений, что обусловлено не столько ее адресованностью руководителю ансамбля², сколько использованием в качестве интонационной основы монограммы Дмитрия Шостаковича. Характер «приношения» подтверждается включением не только фугированного изложения, но и фрагмента фуги из Восьмого квартета великого Мастера, а также цитат из Первой симфонии. По признанию Э. Денисова, Д. Шостакович сыграл в его жизни огромную роль. Возможно поэтому в образном строе пьесы отразилась наиболее яркие эмоциональные оттенки, ассоциирующиеся с типичными приметами музыки Наставника. Имеется в виду сочетание скерцозной гротесковости и углубленной лирики, броскость,

¹ *Квинтет* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны (1969), *Жизнь в красном цвете* для голоса, флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных на стихи Б. Виана (1973), *Квинтет* для кларнета, двух скрипок, альта виолончели (1987) и т. д.

² Э. Денисов, познакомившись с З. Краузе в Варшаве, долгие годы поддерживал с ним дружеские отношения [4, с. 194].

выпуклость кульминационных зон, обнаженность контрастов. При этом Э. Денисов сохраняет авторское начало, что обнаруживается в стилистическом решении скерцозной сферы. Уже здесь она трактуется Э. Денисовым не как носитель злого, агрессивного начала, как у Д. Шостаковича, а в фантазмагорическом, пугающем, настораживающем ключе. Задействуя пуантилистическую технику, он создает возбужденную «музыку действия» (выражение Ю. Холопова, В. Ценовой), контрастом которой звучит углубленная лирика фуги на тему *DSCH*.

Несмотря на то, что Э. Денисов трактует участников ансамбля как равноправных партнеров, особую роль он отводит кларнету и фортепиано. Именно в партии кларнета излагается серия, состоящая из монограммы, ее транспозиции и завершения по звукам уменьшенного созвучия¹. Справедливости ради отметим, что импульс к музыкальному развитию задает фортепиано, экспонируя первый звук монограммы и соответственно серии. Устанавливается сразу диалог двух тембров, которые по ходу развития подхватывают звуки монограммы, тем самым обмениваясь репликами. Другая пара — виолончель и тромбон уплотняют фактуру, заполняя собой средний и нижний регистры, создают интонационно-ритмические переключки, обостряют контрасты. Композитор широко задействует возможности имитационной техники в условиях новейшей стилистики. Условно в небольшой пьесе, которая, по словам композитора, длится не более восьми минут [4, с. 194], можно выделить три раздела. В первом (до т. 23) — скерцозно-пуантилистическом, господствует контраст *f* — *p*, *ff* — *pp* на кратчайших участках музыкальной ткани, разнообразные ритмические группы — 7:6, 5:4, 5:8, 5:6 и т. д., крайние регистры — самый высокий тон *fis*⁴, а самый низкий *des* контроктавы. В среднем (тт. 23–43) — дифференцируются партии фортепиано и инструментального трио. Если в первом разделе у фортепиано постепенно, с большим количеством пауз лишь кристаллизовались звуки монограммы, то здесь этот инструмент словно бы перенимает предшествующий сонорно-пуантилистический комплекс. Иные участники ансамбля экспонируют монограмму в виде темы фуги, создавая яркий одновременный контраст образных планов. Сопряжение

¹ Серия представляет собой следующую последовательность: *d, es, c, h, gis, a, fis, f, e, g, cis, b*. По признанию композитора, монограмма определяет как облик самой серии, так и почти весь материал пьесы [4, с. 193]. Напомним, что серия, как правило, трактуется Э. Денисовым в качестве интонационного источника сочинения.

углубленной лирики и обостренной скерцозности способствует нагнетанию интонационных событий и приводит к развернутой генеральной кульминации, на гребне которой появляются монограммы *BACH, EDS*, интонации из Первой симфонии Д. Шостаковича. Последний, заключительный раздел (от т. 44) складывается из двух фазисов. Первый — суммирует лирическую линию пьесы, одновременно используя музыку Д. Шостаковича (начало фуги из Восьмого квартета, фрагмент из Первой симфонии), второй, — возрождая пуантилистический комплекс у фортепиано, исчерпывает в партиях других инструментов развитие предшествующих идей, закрепляя мемориальный смысл сочинения¹.

Основная сложность инструментальных партий заключается в специфике пуантилистического изложения, при котором музыкальная ткань «разорвана» и располагается в разных регистрах, в сочетании различных ритмических групп и пауз, в резкой смене динамики, в возникающих трудностях ансамблевого согласования при темпе *Poco rubato*. Если говорить о специфических приемах, то композитор в полной мере использует разнообразие артикуляционной техники, *frullato, glissando, trillare*, засурдиненное звучание тромбона, приглушенную фонику виолончели — *sul ponticello*, что способствует раскрытию художественного содержания. Благодаря разнообразию тембрового состава создается ощущение оркестрового звучания, о чем свидетельствует не только палитра средств выразительности, но и сочетание деревянных, медных, струнных инструментов и многотембрового фортепиано. Ни для кого не секрет, что профессиональное владение регистровыми переключениями на оркестровых инструментах способно воплотить богатую гамму эмоциональных красок. Не исключено, что композитор в преобладании басовой группы в польском ансамбле «*Atelier de musique*» увидел новый фоники-акустический потенциал, поскольку ее тембры способны не только усиливать фактуру сочинения, но и в верхнем регистре исполнять функции родственных инструментов (скрипка, альт, труба, валторна). На первый взгляд может показаться, что кларнет *in B* в данном ансамбле явление случайное. Однако кларнет из группы деревянных духовых имеет максимальную динамическую палитру: *ppp* до *fff*, расширенную малую октаву и полноценную тре-

¹ Э. Денисов считал пьесу «*DSCH*» своим первым «*hommage*» по отношению к Д. Шостаковичу, в котором впервые был использован такой интонационный монограммный материал [4, с. 193].

тью, что несомненно увеличивает его акустические возможности; в плане же виртуозности он не уступает флейте. Вместе с тем, при активизации ресурсов всех инструментов тембро-регистровая универсальность фортепиано предопределяет его режиссирующую роль в развертывании музыкальной идеи; именно его звучание открывает и завершает пьесу.

Интерес композитора к кларнету во многом стимулировался знакомством с выдающимися кларнетистами современности, послужившим толчком к поиску новых тембро-акустических характеристик инструмента. Не случайно после ряда камерно-инструментальных сочинений Э. Денисов создает *Сонату* для кларнета *solo*, тем самым демонстрируя свое понимание индивидуальных возможностей этого оркестрово-ансамблевого инструмента. Она, как и *Ода* для кларнета, фортепиано и ударных (1968), *Две пьесы* для саксофона и фортепиано (1974), написана по просьбе выдающегося кларнетиста и саксофониста Льва Михайлова¹. Причем, несмотря на то, что композитор не любил посвящений, *Сонату* для кларнета *solo* и *Две пьесы* для саксофона и фортепиано он адресовал исполнителю [4, с. 220].

Соната для кларнета *solo* датирована 1972 годом и представляет собой, по словам автора, диптих, в котором находят отражения различные образные сферы, в том числе редкий для его сочинений юмор. Как и во многих опусах этого периода, композитор во главу угла выдвигает контраст «медленно-быстро» и связывает обе части тематическим единством. По замыслу Э. Денисова, небольшая по масштабам первая часть (*Lento, poco rubato*) выполняет функцию вступления, причем ее импровизационный характер предопределяется звуковысотным и ритмическим изложением. Это проявляется в постоянном обновлении интонационных и ритмических структур в условиях аметрической музыки. Вторая часть, которую автор характеризует как скерцо и финал одновременно, в контексте композиторского замысла «является настоящим центром всего цикла» [4, с. 220]. В противоположность свободе и внешней нерегламентированности *Lento, Allegro giusto* второй части отличается четкой метrorитмической организацией. Однако структурные единицы, которые избирает Э. Денисов, — $3/32$, $3/16$, $7/32$, $9/32$, $4/16$, $11/32$, $1/16$ и т. д., сменяющие друг друга в близлежащих тактах, с одной стороны, демонстрируют характерный для композитора принцип,

¹ Русский советский кларнетист и саксофонист, доцент Московской консерватории, заслуженный артист Удмуртской АССР.

с другой стороны, предстают в виде контролируемой аметрической музыки. Характеризуя ритмику Э. Денисова, В. Холопова отмечает, что в ритмической организации своих произведений композитор задействует как тактовую систему, так и нетактовые формы. Причем нередко он использует при тактовой системе переменность метра, которая несет в себе заряд нерегулярности [2, с. 25]. Не менее свободно распоряжается композитор изменениями как числителя, так и знаменателя дроби тактового размера, что позволяет достичь эффекта нерегламентированности при контроле за музыкальным процессом; многообразны и нетактовые формы организации у Э. Денисова, где немаловажную роль играют особые виды ритмического деления. Как считает музыковед, за ритмическими соотношениями у Э. Денисова стоят математические пропорции ритма. Стремясь к созданию детализированных, гибких ритмических рисунков, композитор опирается на возможность деления одной и той же единицы времени на разное количество частей. В. Холопова определяет такой подход к ритму как принцип тотальности пропорций или вседелимости длительностей [2, с. 29]. Подобного рода работа с ритмом создает дополнительный контраст, благодаря чему обе части, несмотря на интонационное единство, противопоставляются также на уровнях изложения, динамики, ритмического рисунка, в целом — драматургического рельефа.

Первая часть воплощает лирико-драматический образ, при этом внутреннее напряжение, которое прорывается в яркой кульминации (высокий регистр, *ff*, *espressivo*), является результатом постепенного развертывания лирического высказывания. Мелодика этой части основывается на комплексе *EDS*, который станет стилевой приметой в сочинениях Э. Денисова 80-х годов¹. Ю. Холопов обозначает интонацию *EDS* как основополагающую микромелодическую структуру музыкально-интонационного материала многих произведений Э. Денисова. Гемигруппа *EDS* представлена в различных вариантах, образуя мелодический рисунок определенного качества [3, с. 83].

¹ Ю. Холопов отмечает, что элементы «стиля *EDS*» характерны для многихopus композитора 70-х годов и ранее. Однако, по мысли музыковеда, начиная с 1977 года, усиливается его роль, что дает основание выделить новый период в творчестве Э. Денисова, называемый автором статьи «вторым стилем», или стилем *EDS*. «Хроматическая гамма, — пишет ученый, — безлика и бесструктурна, вследствие чего она малоинтересна в художественном отношении. Сцепление фигур *EDS* избавлено от монотонности хроматической гаммы и вместе с тем позволяет простейшим образом использовать коренное свойство системы звукоряда» [3, с. 83].

«Гемитонация», по меткому наблюдению исследователя, как нельзя лучше согласуется с основополагающими чертами композиторского стиля, «с его утонченностью выражения, неоромантической возвышенностью тона, любовью к нежным звучаниям. Если А. Веберна, — констатирует автор, — называют «маэстро *pianissimo*», то во многих сочинениях Э. Денисов — «маэстро *dolcissimo*» <...>» [3, с. 84]. Лирическая экспрессия гемитонной группы обогащена в первой части сонаты микрохроматикой, которая с самого начала очерчивает поле эмоционального напряжения. Дополненная приемами *frullato*, *glissando*, она наполняет звучание необычными эффектами, наделяя первую часть цикла новыми оттенками и расширяя палитру лирико-драматической образности. Стоит отметить, что тесная связь между разнообразием способов звукоизвлечения и тихой нюансировкой вовлекает в процесс не только исполнителя, но и слушателя. Тонкая градация в изменении динамики вносит в музыку эффект театрализованного действия. Интересно, что для воссоздания звукообраза и утверждения каденционного начала в цикле композитор не выписывает подробной аппликатуры исполнения микрохроматики, тем самым подчеркивая важность индивидуальности и таланта исполнителя. В связи со сложностью прочтения и исполнения сочинения Э. Денисова интерпретатору необходимо в совершенстве владеть инструментом для передачи неординарных изменений в тоновой организации произведения.

Музыкальную мысль Э. Денисов выстраивает по волновому принципу, целенаправленно завоевывая мелодические вершины с последующим постепенным спадом. Вместе с тем, начиная с тона d^1 , композитор расширяет с каждой новой фразой диапазон, благодаря чему самым низким звуком оказывается d малой октавы, самым высоким g^3 . Обращает на себя внимание ясность ритмических структур, хотя многие из них представлены нестандартными соотношениями. В частности, наряду с бинарными и тернарными группами широко задействованы фигуры 5:4, 7:6, 5:6, 9:8 и т. п. С одной стороны, избранный автором принцип позволяет ему создать «ощущение настоящей свободной импровизации» [4, с. 220], с другой стороны, динамизировать развитие с помощью более мелких длительностей — не только шестнадцатых, но и тридцать вторых. Как это не покажется странным, но при всей изощренности ритмического рисунка Э. Денисов «традиционно» решает кульминационную зону: к пику кульминации подводит взлет пассажного движения тридцать вторыми,

охватывающего диапазон почти в три октавы, сама же кульминационная вспышка выделена укрупненными ритмическими фигурами.

Вторая часть написана в пуантилистической технике, в основе которой лежит принцип непрерывного варьирования. Напомним, что у Э. Денисова определенные эмоциональные состояния закрепляют за собой конкретный набор выразительных средств. Задействованные в большом количестве произведений, они образовали разветвленную систему, отражающую индивидуальность композитора и дающую основания исследователям выделить своеобразные «жанры Э. Денисова», по аналогии с ритмофактурными формулами-характеристиками традиционных первичных жанров. Если образный строй первой части Сонаты для кларнета *solo* отражает, согласно классификации Ю. Холопова и В. Ценовой, особенности денисовской «высокой лирики», то стилистика второй части соответствует так называемому жанру «стрельбы». Он, по мнению музыковедов, представляет собой *quasi*-беспорядочное взятие во всех регистрах поочередно «акцентированных звуков *staccato* или столь же отрывистых созвучий». Данный тип выразительности связан с «музыкой действия» в широком смысле слова. Не случайно авторы монографии отмечают, что «стрельба», «укол», «остро-ритмизованные точки» имеют широкий спектр эмоциональных оттенков — «от призрачных всплесков до мощных нагнетаний» [3, с. 85]. Во второй части кларнетовой сонаты «жанр стрельбы» воплощает активную скерцозность, не лишенную элементов гротеска и лицедейства. Согласно оценке самого композитора, в этой части есть и улыбка и юмор [4, с. 221]. Особое внимание автор уделяет переплетению ритма и пауз, которые образуют свой неординарный ритмический рисунок. Э. Денисов отмечает, что такому «варьированию противостоит особая сила — это нота *ля-бемоль* первой октавы», в результате «здесь возникает ощущение, что сочинение играют два музыканта — два кларнета, а не один» [4, с. 220]. Интересно, что этот тон в силу специфики конструктивных особенностей инструмента (два отверстия практически напротив) немного приглушен, не такой звонкий и ограничен в гибкости динамики, также не всегда звуковысотно стройный даже на профессиональных инструментах. Видимо, именно специфичность и проблематичность в исполнении данного звука заинтересовали композитора и позволили представить его как отдельно-индивидуализированный образ, наполнив звуковысотную организацию второй части цикла неустойчивыми интонациями, ощущением присутствия двух испол-

нителей¹. Стоит отметить, что благодаря строгому и четкому ритму, постоянной смене размеров в такте — $8/32$, $3/16$, $7/32$, $9/32$, $5/32$ и т. д., и быстрому темпу — *Allegro giusto*, проявляется новый, неординарный колорит в характере данного раздела. Если первая часть цикла наполнена импровизационно-лирическими высказываниями, то в контраст ей вступает активно-настойчивый скерцозный настрой, который размещен в строгих метро-ритмических рамках. Э. Денисов отмечает важность ритмической и временной структуры построения второй части цикла и определяет ее как центр всего произведения, утверждая, что «вторая часть должна играть ритмически идеально точно» [4, с. 221].

Вместе с тем, присущий мышлению композитора принцип вседелимости длительностей определяет своеобразие тактометрической сетки. Соседство на близком расстоянии таких величин, как $8/32$, $3/16$, $7/32$ либо $1/16$, $11/32$, $7/32$ и т. п., свидетельствует о постоянной смене пульсации, при которой на первый план выступает логика построения музыкальной фразы, а не внутритактовое соотношение ее мотивов. Отсюда не меньшее ощущение свободы развертывания музыки, чем при отказе от тактовых членений. В таких условиях в качестве структурных ориентиров могут выступать либо крупные цезуры, либо явная повторность интонационных групп. Например, первый восьмитакт словно бы в напоминание классических построений выполняет экспозиционную функцию, поскольку содержит все ключевые типы выразительности, в частности, отмеченную самим композитором репетиционную группу на *as*¹, которая, периодически вторгаясь в музыкальную ткань, имеет свою логику развития; пуантилистически оформленный оборот, отличающийся превышающими октаву ходами и разорванностью пауза; выразительную малосекундовою попевку, троекратно повторенную с последующим ходом на терцию вверх, и поступенный трехзвучный мотив, завершающий первый восьмитакт. Примечательно, что подобные фигуры нередко подчиняются действию механизма прогрессии увеличения и уменьшения. Например, репетиционная группа первоначально предстает в виде четырех и трех тридцать вторых, в дальнейшем появляется группа из пяти тридцать вторых, затем она же в виде трех и двух, разорванных

¹ Сходный прием, но в условиях разнотембровости и иной художественной идеи содержится в пьесе *DSCH*, где музыка «начинается звуком <ре> и заканчивается им же <...> у пианиста. Он буквально долбит ее <...>» [4, с. 193], давая энергетический заряд к появлению серии у кларнета и становлению монограммы в партии фортепиано.

паузой, потом следует обыгрывание новых комбинаций с замыканием одной тридцать второй. Из описанного алгоритма выпадает величина пауз в такте, а также шестнадцатая пауза внутри трехзвучной фигуры. Сказанное не означает того, что Э. Денисов точно придерживается описанного приема. Важно, что каждый раз он предлагает новый вариант решения, вуалируя редкие случаи повторности. Динамические оттенки, которые в изобилии присутствуют во второй части цикла, имеют немаловажное значение в передаче скерцозного начала, автор подробно отмечает мельчайшие отклонения нюансов. Интересно, что изменения градаций в динамике выписаны практически в каждом такте. Э. Денисов использует в полной мере возможности звучности инструмента от *ppp* до *ff*, но предпочтение отдает тихим нюансам.

Особое место в передаче звукообраза занимают способы и приемы звукоизвлечения, которые тесно переплетаются с разнообразием штриховой палитры (*sforzando*, акценты, *staccatissimo*).

Выводы. Активное обращение Э. Денисова к кларнетовому тембру органично вписывается в общую панораму развития инструментальной музыки XX века. Именно в прошлом благодаря мастерству исполнителей, усовершенствованию конструкции и аксессуаров, появлению многочисленной обучающей литературы, расширению арсенала технико-выразительных приемов игры стимулировался интерес композиторов к акустическим возможностям инструмента, что позволило обогатить репертуар кларнетистов в жанре сольных сочинений и по-новому переосмыслить возможности одноголосного инструмента. Однако не стоит забывать о заслугах предшествующих эпох. Несмотря на то, что первое использование кларнета без сопровождения принадлежит «вдохновителю» В. Моцарта, выдающемуся кларнетисту Антону Штадлеру (1753–1812), написавшему в 1808 году *Три каприса* для кларнета *solo* [1], богатейший опыт был накоплен оркестрово-ансамблевой практикой композиторов второй половины XVIII–XIX веков. Не случайно их сочинения повлияли на дальнейшую судьбу кларнетовой музыки. Не отрицает этого воздействия и Э. Денисов, подчеркивая влияние, в частности, И. Брамса: «Его квинтет с кларнетом, его трио с кларнетом, его две сонаты — это, пожалуй, высшие для меня образцы кларнетовой музыки» [4, с. 345]. Выходя за рамки темперированного строя, Э. Денисов вводит микрохроматику, тем самым наделяя музыкальную ткань новыми эффектами звучности. Особое место в передаче драматического напряжения занимает индивидуальный для духовых инструментов прием *frullato*,

способний в силу специфіки свого звучання показати як едва уловимое волнение, так и накал эмоциональных переживаний в кульминационных вспышках. Таким образом, в продолжение традиций Э. Денисов использует концертные, ансамблевые и сольные жанры кларнетового искусства, обогащая их новым художественным содержанием и тембровыми красками вне радикального расширения приемов звукоизвлечения.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кларнет [Электронный ресурс]. — Режим доступа : ru.wikipedia.org/wiki/Кларнет
2. Музыка Эдисона Денисова : материалы науч. конф., посвящ. 65-лет. композитора / ред.-сост. В. С. Ценова. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. — Вып. 11. — 143 с.
3. Холопов Ю. Н. Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова / Ю. Н. Холопов // Музыка Эдисона Денисова. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. — Вып. 11. — С. 76–94.
4. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова : по материалам бесед / Д. И. Шульгин. — М. : Композитор, 1998. — 465 с.

Метлушко В. Техніко-виразний потенціал кларнета у творах Е. Денисова (на прикладі DSCH для кларнета, тромбона, віолончелі та фортепіано; Сонати для кларнета solo). Розглядаються твори Е. Денисова, створені у 60–70-ті роки ХХ століття. Розкриваються композиційно-драматургічні особливості, образний лад, техніко-виразний арсенал прийомів і способів звуковидобування, які сприяють розкриттю художнього задуму в творах, потенціал кларнета як сольного-ансамблевого інструмента.

Ключові слова: Е. Денисов, DSCH, Соната для кларнета solo, прийоми та способи звуковидобування, тембральні особливості інструментів.

Metlushko V. Technical and expressive potential of the clarinet in the works E. Denisov (example DSCH for clarinet, trombone, cello and piano; Sonata for clarinet solo). Considered works of the early period of E. Denisov, that were created in the 60–70-ies of XX century. Unleashes a clarinet solo-instrument ensemble in the artistic heritage of the composer, composition, dramatic features, imagery, technical and expressive arsenal of techniques and methods of sound contribute to disclosing the artistic design in the works.

Keywords: E. Denisov, DSCH, Sonata for clarinet solo, techniques and methods of sound production, especially timbre features of instruments.

