

3. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Конен. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
4. Липинский, Кароль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Липинский, Кароль>. – Загл. с экрана.
5. Рыжиков В. А. Карбулька Иосиф Иосифович / В. А. Рыжиков // Николаевцы. 1789 – 1999 : энциклопедический словарь. – Николаев, 1999. – С. 160–161.
6. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Том I / К. Флеш ; [вступ. ст., ред. перев., коммент. и доп. К. А. Фортунатова]. – М. : Музыка, 1964. – 272 с.

## REFERENCES

1. Auer, L. S., 1965. *Moya shkola igry na skripke, interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki [Violin Playing As I Teach It]*. Moscow: Muzyka, 274 p.
2. Gliere, R., 1938. Seven artistic-instructive pieces for violin and piano op. 54 [Score]. Moscow: Gos. muz. izd., 21 p.
3. Konen, V. D., 1974. *Teatr i simfoniya (rol opery v formirovanii klassicheskoy simfonii) [Theatre and Symphony (role opera in formation classical Symphony)]*, 2nd ed. Moscow: Muzyka, 376 p.
4. Wikipedia, 2017. Lipinskiy, Karol [Lipiński, Karol]. [online] Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> [Accessed 10 march 2017].
5. Ryzhikov, V. A., 1999. *Karbulka Iosif Iosifovich. Nikolaevtsy 1789 – 1999 [The Mykolayivtsy 1789 – 1999]*. Mykolayiv, pp. 160–161.
6. Flesch, C., 1964. *Iskusstvo skripichnoy igry [The Art of Violin Playing]*, vol. 1. Moscow: Muzyka, 272 p.

УДК 78.071.2:788.6“19”

### Владимир Метлушко

*Краснодарский государственный институт культуры  
(Краснодар)*

## ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО В ПЬЕСАХ ДЛЯ КЛАРНЕТА *SOLO* КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

**Метлушко В. А. Традиция и новаторство в пьесах для кларнета *solo* композиторов XX века.** Рассмотрены пьесы для кларнета *solo* Э. Кшенека, Ф. Донатони, С. Шаррино – композиторов, творчество которых связано с развитием новейшей музыки прошлого столетия. Раскрываются используемые в пьесах со-

временные техники письма, новые приемы и способы звукоизвлечения, многогранный показ темброво-фонических возможностей кларнета. Выявляются принципы фразировки и артикуляции, громкостно-динамический рельеф каждой из миниатюр, авторские темпово-метрономические предписания, основополагающие элементы музыкального тематизма и синтаксиса, влияющие на создание интерпретационных версий. Достижения этих композиторов свидетельствуют о подлинном расцвете кларнетового исполнительского искусства в XX веке. Отмечается, что пьесы для кларнета *solo* относятся к числу знаковых произведений в репертуаре современного кларнетиста. Многообразие эмоционально-образных красок, виртуозность, необходимость проявления исполнительской инициативы в процессе воссоздания композиторского замысла послужили импульсом к более активному использованию кларнета в сольном «амплуа».

**Ключевые слова:** Э. Кшенек *Монологи*, Ф. Донатони *Clair*, С. Шаррино *Let me die before I wake*, пьеса для кларнета *solo*, образность, тематизм, исполнительские приемы и способы звукоизвлечения.

**Метлушко В. О. Традиція і новаторство в п'єсах для кларнета solo композиторів XX століття.** Розглянуто п'єси для кларнета *solo* Е. Кшенека, Ф. Донатоні, С. Шарріно – композиторів, творчість яких пов'язана з розвитком новітньої музики минулого століття. Розкриваються використані в п'єсах сучасні техніки письма, нові прийоми і способи звуковидобування, багатограний показ темброво-фонічних можливостей кларнета. Виявляються принципи фразування і артикуляції, гучно-динамічний рельєф кожної з мініатюр, авторські темпово-метрономічні приписи, основоположні елементи музичного тематизму і синтаксису, що впливають на створення інтерпретаційних версій. Досягнення цих композиторів свідчать про справжній розквіт кларнетового виконавського мистецтва в XX столітті. Відзначається, що п'єси для кларнета *solo* відносяться до числа знакових творів в репертуарі сучасного кларнетиста. Різноманіття емоційно-образних фарб, виртуозність, необхідність прояви виконавської ініціативи в процесі відтворення композиторського задуму послужили імпульсом до активнішого використання кларнета в сольному «амплуа».

**Ключові слова:** Е. Кшенек *Монологи*, Ф. Донатоні *Clair*, С. Шарріно *Let me die before I wake*, п'єса для кларнета *solo*, образність, виконавські прийоми і способи звуковидобування.

**Metlushko V. O. Tradition and innovation in pieces for clarinet solo composers of the twentieth century.** Pieces for clarinet solo, like various genres of ensemble music, retain a strong connection with the tradition that has developed in other areas of instrumental music. This manifests itself in the embodiment of traditional for small forms of images (a different kind of lyric, scherzo and drama), in the predominance of monotypes, in gravitation toward small scales and simple structures, in tendency to

cyclization, and finally in the presence of program elements. Despite the fact that many of the works created by composers of the 20th century have entered the performing repertoire, they have not yet found coverage in the scientific literature, which stimulates research and determines **the background** of the proposed topic. **The objectives** of the article is to reveal the peculiarity of the embodiment of the play for solo clarinet by contemporary authors, taking into account the specificity of the instrument and the complex of technical and expressive means chosen for the realization of artistic intent. **The methods** of research is based on an integrated approach that makes it possible to attract the scientific positions put forward in various fields of historical and theoretical musicology, as well as comparative analysis.

**The results** of the conducted research showed that in the XX century works appeared that enriched the modern repertoire and put forward new requirements to the performer. Among them, it is necessary to name five Monologues for clarinet solo, op. 157 (1956) by Ernst Kshenek. The tiny plays filled with dramatic nature model originally theatrical situation, so vividly expressed in them an appeal to a hypothetical interlocutor. Small-scale plays (24 bars each) reflect a rich palette of emotional states: from penetrating reflection, a burst of drama to a sorrowful concealed sigh. They detail dynamic, metronomic, characteristic instructions, which demonstrates the composer's control over the performance process, down to the restriction of the sound of the whole cycle – Duration: 4 minutes. A special place in the transmission of the figurative structure of the plays takes pauses; it is remarkable that only the first play ends on the idle sonority of pianissimo, and the four subsequent ones end with «signs of silence», indicating the importance of “theatrical gesture” and silence in revealing artistic content.

The expansion of ideas about the sound resources of the clarinet, while preserving the character-like plays of the figurative spheres is demonstrated by two Clair miniatures for clarinet solo by Franco Donatoni. The composition is a diptych from contrasting plays, differently embodying a program subtitle. The first of them, marked by rapid “dashes” across the entire range, creates a sparkling, blinding, radiant image, like a rainbow game in the waters of a beating fountain. Fast tempo, the predominance of loud dynamics, the heterogeneity of rhythmic figures, the filling of glissando jumps, microchromatics, the abundance of melisms (crossed and non-crossed forties and trills) are aimed at creating a unified mood. The second piece immerses the listener in the world of “night music” (ppppp>, ad limite dell'udibilità). It opens with a detailed introduction that captures the ideas of the first play. Further thanks to the change in rhythmic figures, the widening of the range, the emergence of melodic relief, the introduction of articulatory techniques and methods of sound production, not only updated the themes, but there is a bright contrast, although asserting itself within the original nuance. As the material that opens the play, does not occur in the future, and the melodic relief in an alternative presentation throws the arch to the end, formed the contours of a three-part form with a unique frame.

Paradoxically, but for all the unusual nature of its sound appearance, the diptych does not contain any discoveries in the field of sound reception techniques. Rather, its novelty is determined by a truly fantastic technical complexity, requiring from the performer the virtuosic fine technique, large volume and rapid change of breath, special flexibility of the labial apparatus, ductility of register transitions, subtle dynamic gradation, and finally, sensitivity to rhythmic organization and temporal correlations.

In a slightly different perspective reveals the possibilities of the clarinet as a solo instrument Salvatore Charrino in the composition *Let me die before I wake*. Studying the arsenal of expressive techniques of a monophonic instrument, the author reveals his unusual possibilities, maximally expanding the potential through chord technique. By combining the sequence of multiphonics, the composer creates an effect of weightlessness, unreality, and when performing live, there is a feeling that there are more than one musician playing a single performer.

The musical fabric of S. Charrino's play unfolds in the real and overtone spaces. An important role in this is played by the tremolo technique, which, under ppp conditions, gives a certain kind of weightlessness to interval sequences. The sound idea is limited to the composer by the change of a small nona, a large third and a minor sevenths. If small intervals contribute to music a hint of expressiveness, stresses, then large thirds from c, b act as carriers of clarity, the harmonizing beginning; the play of light and shadow, instability and major stability determines the internal dynamics of events, and the frequency of changing structures promotes the advance of intonational events. The composition of S. Charrino demands from the performer an irreproachable possession of the overtone and articulation technique, the successive combination of a large number of chords predetermines the technical complexity of the play.

**Conclusions.** The solo clarinet solo attracted the attention of various composers, who, based on creative intentions and actual problems of modern practice, differently realized its possibilities. Limited only with a large scale, it provided scope for creative imagination, organically fitting into any sound context.

**Key words:** E. Krenek, *Five Monologues*, F. Donatoni *Clair*, S. Charrino *Let me die before I wake*, solo piece for clarinet, imagery, performing techniques and methods of sound production.

Пьесы для кларнета *solo*, как и разнообразные жанры ансамблевой музыки, сохраняют прочную связь с традицией, сложившейся в иных сферах инструментальной музыки. Это заявляет о себе в воплощении традиционных для малых форм образов (разного рода лирика, скерцоность, драматизм), в преобладании монообразности, в тяготении к небольшим масштабам и простым структурам, в тенденции к циклизации, наконец, в наличии программных элементов. Новаторство

захватывает как область музыкального языка, так и комплекс технико-выразительных инструментальных приемов. Несмотря на то, что многие сочинения, созданные композиторами XX века, вошли в исполнительский репертуар, они до сих пор не нашли освещения в научной литературе, что стимулирует исследовательскую мысль и определяет **актуальность** предложенной темы. Цель статьи – раскрытие своеобразия воплощения пьесы для кларнета *solo* современными авторами с учетом специфики инструмента и комплекса технико-выразительных средств, избираемых для реализации художественного замысла.

В числе произведений, обогативших современный репертуар и выдвинувших новые требования к исполнителю, необходимо назвать пять **Монологов** для кларнета *solo*, *op. 157* (1956) **Э. Кшенека** (*Ernst Krenek*; 1900-1991) [4]. Наполненные драматизмом миниатюрные пьесы моделируют подлинно театральную ситуацию, столь ярко выражено в них обращение к гипотетическому собеседнику. Исповедь лирического героя наиболее явственно заявляет о себе в первых двух из них, на что указывает спокойный темп, размер 2/2, движение крупными длительностями. Начальные пьесы предстают своеобразными дублями: они построены на одной серии с сохранением выразительного хода на восходящую малую нону в начале, всех ритмических единиц, ясного оформления каданса, выдвигающего последний звук серии в качестве центрального тона звуковысотной организации. Отличаются пьесы друг от друга отдельными деталями: во второй из них серия дана в транспозиции на большую терцию вниз (*h* вместо исходного *dis*), с иным наполнением форшлаггов, интервальным соотношением внутри серии, тесситурным положением отдельных тонов. Вместе с тем, в самом оформлении мелодических фраз, не совпадающих с границами проведения серии, сохраняются волновой принцип, обеспечивающий восхождение к генеральной кульминации, выделенной ферматой, черты трехчастности с явным кодовым характером последних трех тактов, оживление ритмического движения в условном репризном разделе. Небольшие по масштабам пьесы (по 24 такта) отражают богатую палитру эмоциональных состояний: от проникновенного размышления, всплеска драматизма до горестно-затаенного вздоха.

В центральном *Монологе* оживляется движение за счет размера 6/8, более мелких ритмических единиц (восьмые, шестнадцатые), приемов тремоло. Несмотря на темп *Larghetto*, музыка овеяна вальсовым движением, что сообщает мелодической линии особую пластичность. Черты жанровости в данном *Монологе* обеспечивают театрализацию миниатюры. Небезынтересны средства обогащения штриховой палитры: сопоставление акцентированного звука и стаккатной группы воспроизводит ситуацию диалога, короткие лиги нередко создают вопросо-ответные структуры, маркатное движение дополняется приемом *tenuto*, придавая музыке физиономические черты. Если добавить к этому яркую прорисовку динамики с контрастными противопоставлениями *f* и *p*, авторские ремарки *deciso – dolce*, кокетливые короткие возгласы с трелью, тремоло, форшлагами, то возникает живая танцевальная сценка, рисующая увлеченных друг другом партнеров. С другой стороны, Э. Кшенек в продолжение романтической традиции развивает идею карнавальнoй масочности, что позволяет трактовать эту миниатюру в скерцозно-характеристическом ключе. Звуковысотная организация пьесы демонстрирует единство заявленных в начале цикла принципов: третья миниатюра строится на транспозиционном варианте инверсии исходной серии. Придерживается композитор и структурных закономерностей – замыкает пьесу двенадцатый тон серии, последние такты выделены в качестве каданса, музыкальное развитие подчинено действию волны. В масштабном отношении третий *Монолог* превышает предыдущие пьесы на два такта, которые возникают в результате тремоло.

Смена настроений в цикле идет по нарастающей линии. Так, четвертая пьеса (*Allegro*, 2/4) развивает скерцозную образность, лишенную здесь определенных жанровых посылов. Об этом свидетельствуют введение пунктирного и обратимого ритмов, синкоп, акцентного и стаккатного движения, темповое ускорение в последних тактах с достижением *Presto*. Значительно расширяются размеры миниатюры (33 такта), хотя звуковой объем более компактный (самый низкий тон *g*, самый высокий *b<sup>2</sup>*, в то время как, например, в первых двух *Монологах* звуковыми вершинами были, соответственно, *f<sup>3</sup>* и *d<sup>3</sup>*). С этой точки зрения третья и четвертая пьесы выступают разными гранями одного

образа. Заключительный *Монолог* выполняет функцию финала, воскрешая заветы предшествующей эпохи. Темповый контраст внутри пьесы: *Allegro appassionato – Vivace*, позволяет говорить о сопряжении лирико-драматической и скерцозной образности; метрика 6/4 «суммирует» аналогичные показатели предыдущих пьес; длительности первого раздела схожи с лирическими миниатюрами; свободно трактованная серийность обеспечивает интонационные переключки; выделенность последних тактов с обыгрыванием последних звуков серии скрепляет все пьесы цикла единством кадансов.

Э. Кшенек подробно выписывает пометки для исполнителя, динамические, метрономические указания в каждой из пяти пьес, демонстрируя контроль над исполнительским процессом, вплоть до ограничения звучания всего цикла – *Duration: 4 minutes*. В пьесах представлена разнообразная палитра динамической градации – *pp, p, mp, mf, f, ff*. Для воплощения образа лирического героя автор использует артикуляционную технику, сформировавшуюся в XIX веке, и не выходит за рамки способов звукоизвлечения, свойственных кларнету. Интересные сведения несут в себе и темповые обозначения (*Moderato, L'istesso tempo, Larghetto, Allegretto, Allegro appassionato*), что подчеркивает внимание композитора к традициям романтической музыки и проецирование опыта предшественников на серийно организованную музыкальную материю. Особое место в передаче образного строя пьес занимают паузы; примечательно, что только первая пьеса заканчивается на истаивающей звучности *pianissimo*, а четыре последующих завершаются «знаками молчания», указывая на важность «театрального жеста» и тишины в раскрытии художественного содержания.

Расширение представлений о звуковых ресурсах кларнета при сохранении характерных для жанра пьесы образных сфер демонстрируют две миниатюры *Clair для кларнета solo Франко Донатони*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Итальянский композитор и педагог. Музыкально-теоретические предметы изучал в Венеции, Милане, Болонье и Риме, где в 1953 окончил Национальную Академию Святой Цецилии. С этого года – преподаватель гармонии и полифонии в консерватории им. Дж. Мартини в Болонье, с 1955 – в консерватории им. Дж. Верди в Милане (с 1961 профессор), позднее – преподаватель композиции в консерватории им. Дж. Верди в Турине [2].

(*Franco Donatoni*; 1927-2000) [3]. Они вышли в свет в 1980 году и посвящены выдающемуся кларнетисту Джузеппе Гарбарино (*Giuseppe Garbarino*), доказательством чему является авторская пометка в нотном тексте. Стоит отметить, что Ф. Донатони до знакомства с Дж. Гарбарино использовал кларнет довольно редко. Его внимание было приковано к медным духовым, струнным инструментам, фортепиано<sup>1</sup>, в то время, как кларнет в общем объеме камерно-инструментальных сочинений занимал второстепенное место. Тесное сотрудничество с известным музыкантом кардинально изменило картину, побудив композитора к использованию многочисленного семейства кларнетов в своих камерно-инструментальных и оркестровых опусах<sup>2</sup>. Такие эксперименты позволяли воплотить в жизнь новые образно-выразительные идеи. Постоянный поиск Ф. Донатони тембровых особенностей различных по строю и окраске звука инструментов находил отражение в новых акустических эффектах, не только редко используемых его современниками, но и трудно исполнимых на инструментах, которые прочно заняли свое место в больших оркестрах. Индивидуальность Ф. Донатони складывалась под влиянием многих творческих личностей. В ранний период – Б. Бартока и Г. Петрасси, в 50-е годы – Б. Мадерны и таких членов Дармштадтских музыкальных курсов, как П. Булез и К. Штокхаузен, привлечших его внимание разработкой

---

<sup>1</sup> *Quartetto I* для струнного квартета (1950), *Recitativo e allegro* для скрипки и фортепиано (1951), *Sonata* для альтя соло (1952), *Il libro dei Sette Sigilli*, библейская кантата для солистов, трубы и оркестра (1951), *Diario 76* для 4 труб и 4 тромбонов (1977), *Feria* для 5 флейт, 5 труб и органа (1982) и т. д. [2].

<sup>2</sup> *Etwas ruhiger im Ausdruck* для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1967), *Small* для флейты-пикколо, кларнета и арфы (1981), *Ombra* для контрабас-кларнета (1984), *Cinis* для женского голоса и бас-кларнета (1988), *Blow* для духового квартета (1989), *Soft* для бас-кларнета (1989), *Bok* для бас-кларнета и маримбы (1990), *Chantal* для арфы, флейты, кларнета и струнного квартета (1990), *Het* для флейты, бас-кларнета и фортепиано (1990), *Spice (Ronda n. 2)* для скрипки/альта, кларнета/кларнета-пикколо, виолончели и фортепиано (1990), *Aahiel* для меццо-сопрано, кларнета, вибратона, маримбы и фортепиано (1992), *Portal* для кларнета, бас-кларнета, кларнета-пикколо и оркестра (1994), *Cinis II* для бас-кларнета, маримбы и перкуссии (1995), *Triplum* для флейты, гобоя и кларнета (1995), *Elly* для кларнета, виолончели и фортепиано (1998), *Clair II* для кларнета (1999) [2].

сериальной техники; позднее круг интересов расширился алеаторическими исканиями Дж. Кейджа. Вместе с тем в основании этих воздействий стоял глава Нововенской школы, подтверждением чему служит создание пьесы *Etwas ruhiger im Ausdruck*, в которой, как указывает Г. Маццола Нанджерони (*G. Mazzola Nangeroni*), исходный музыкальный материал, название, ремарки к ее исполнению заимствованы из фортепианной миниатюры А. Шёнберга<sup>1</sup>. По мысли музыковеда, «Донатони нашел новый способ сочинения через быстрое прорастание тематического семени» [6, р. 84]. Не менее существенным в плане творческого роста было общение с такими музыкантами, как Л. Ноно, Л. Берно, давшее свои плоды в раскрытии необычных возможностей оркестровых инструментов.

Композиция *Clair* представляет собой диптих из контрастных пьес, по-разному воплощающих программный подзаголовок. Первая из них, отмеченная стремительными «перебежками» через весь диапазон, создает искрящийся, слепящий, лучезарный образ, наподобие игры радуги в водах бьющего фонтана. Быстрый темп, преобладание громкой динамики, разнородность ритмических фигур, заполнение скачков *glissando*, микрохроматикой, обилие мелизмов (форшлагги перечеркнутые и неперечеркнутые, морденты, трели) направлены на создание единого настроения. Причудливость интонационно-ритмического рисунка, прихотливость акцентики, вариантная повторность как способ развития материала позволяют говорить об усвоении опыта музыкального импрессионизма. Ф. Донатони активизирует возможности аметрической музыки, поскольку ключевая художественная идея диктовала необходимость создания эффекта спонтанно возникающих красок. Пьеса не лишена внутренних контрастов: наряду с пассажно-арпеджированными взлетами появляются движение более крупных ритмических величин, пунктирные группы, акценты, форшлагги,

---

<sup>1</sup> Категория «выразительности» (*Ausdruck*), отмечает Н. Власова, приобрела особое значение в творчестве А. Шёнберга уже в первое десятилетие XX века. Музыковед приводит показательное высказывание композитора: «Следует полностью довериться потребности выражения (*Ausdrucksbedürfnis*), не препятствовать ей самой творить форму и старательно избегать вмешательства боязливо-беспокойного разума» [1, с. 174].

разорванные паузами. В форме пьесы угадываются черты рондо, что позволяет композитору создать своеобразный миниатюрный альманах поэтических зарисовок. Так, виртуозные пассажи, обогащенные мелизматикой, выполняя функцию рефрена, воссоздают характерные приметы импрессионистской звукописи. Небольшой по масштабам первый эпизод, составляющий контраст не только в плане тематизма, но и динамики (вместо господства *ff* – тонкая градация громкостной шкалы: *pp sff sff < f sff > ppp*), несет на себе черты маршевой поступи. Второй эпизод, отмеченный преобладанием пунктирного движения, обыгрывает возможности минималистической техники, что не исключает тесситурного восхождения исходного интервального комплекса. Наконец, третий эпизод корреспондирует с последней из *Трех пьес* И. Стравинского (высокий регистр, форшлагги, переменная акцентность, вариантная повторность интонационной ячейки).

Вторая пьеса погружает слушателя в мир «ночной музыки» (*ppppp >, ad limite dell'udibilita*). Она открывается развернутым вступлением, которое подхватывает идеи минимализма первой пьесы. В дальнейшем благодаря изменению ритмических фигур, расширению диапазона, появлению мелодического рельефа, введению артикуляционных приемов и способов звукоизвлечения не только обновляется тематизм, но и возникает яркий контраст, хотя и заявляющий о себе в пределах первоначального нюанса. Поскольку материал, открывающий пьесу, в дальнейшем не встречается, а мелодический рельеф в вариантном изложении перебрасывает арку к концу, образуются контуры трехчастной формы со своеобразным обрамлением. Подчеркнем, что границы структурных разделов достаточно условны, так как музыка идет на «одном дыхании», лишена специальных разграничительных цезур, отмечена вариантно-вариационным преобразованием интонационных идей. Вместе с тем, в середине пьесы появляется материал, схожий с первым эпизодом и рефреном из первой части. После него выставлены пять восьмых пауз, отчленяющих предшествующую музыку от мелодического рельефа, выраженного крупными длительностями. Отмеченное подобие тематизма служит единству диптиха (примечательно, что отсутствие более мелких длительностей, чем восьмые, во второй пьесе при сохранении быстрого темпа и отказа от метрономического

ограничения нивелирует визуальный контраст нотного текста двух частей цикла). Особый интерес представляет кода диптиха; она не только обобщает ключевые мотивы: пассажно-арпеджированное движение, регистровую перебежку, трели, усложненные форшлагги, но и придает содержащейся в цикле идее контраста иной содержательный смысл. Противопоставляя фигурационные обороты на *ppp* и усложненный форшлаг с ускорением на *f* >, Ф. Донатони воспроизводит ситуацию игры двух кларнетов – прием, получивший творческое преломление в сочинениях разных авторов.

Парадоксально, но при всей необычности своего звукового облика диптих не содержит открытий в области приемов звукоизвлечения. Скорее его новизна определяется поистине фантастической технической сложностью, требующей от исполнителя виртуозной мелкой техники, большого объема и быстрой смены дыхания, особой гибкости губного аппарата, пластичности регистровых переходов, тонкой динамической градации, наконец, чуткости к ритмической организации и временным соотношениям.

В несколько ином ракурсе раскрывает возможности кларнета как сольного инструмента *Сальваторе Шаррино* (*Salvatore Sciarrino*)<sup>1</sup> в сочинении *Let me die before I wake* (1982) [5]. Изучая арсенал выразительных приемов одноголосного инструмента, автор выявляет его необычные возможности, предельно расширяя потенциал посредством аккордовой техники. Соединяя последовательность мультифонов, композитор создает эффект невесомости, ирреальности, а при концертном исполнении возникает ощущение того, что *Let me die before I wake* играет не один исполнитель, а несколько музыкантов. Образный строй пьесы определяется «тональностью» высказывания лирического

---

<sup>1</sup> С. Шаррино родился в Палермо в 1947 году и начал сочинять музыку в двенадцатилетнем возрасте, до 22 лет не имел специального музыкального образования. Учился в Перудже, Милане, Флоренции, был ассистентом Луиджи Ноно. Позднее он сам преподавал – в Милане и Флоренции. В 1987-1991 возглавлял городской театр Болоньи. Стиль С. Шаррино восходит к послевоенному итальянскому авангарду. Композитор работает на границе звука и тишины, добываясь от струнных и духовых инструментов звучаний, часто находящихся у самого порога слуха. Для этого он использует разнообразнейшие, крайне редко применяемые флажолеты у струнных и не менее специфические приемы у духовых [7].

героя. Для передачи искомого характера композитор использует кларнет *in B* полной системы клапанов, то есть с расширенным диапазоном<sup>1</sup>, а не кларнет *in A*, поскольку он имеет более густое, насыщенное звучание и возможность исполнения крайнего нижнего тона, что расширяет палитру тембро-акустических эффектов. Интересные сведения несут в себе и композиторские пометки в нотном тексте. Не случайно С. Шаррино подробным образом выписывает не только динамические градации, но и комбинации аппликатур, что позволяет исполнителю предельно точно интерпретировать замысел композитора. В указаниях автора также есть пометка, что при отсутствии инструмента с дополнительной механикой возможно исполнение и на распространенном в современной оркестровой практике кларнете (вместо *des* исполнять *d*). *Let me die before I wake* выдержано в тихой звучности, динамическая палитра представлена в разнообразии *pianissimo*: *ppp*, *p*, *pp*, *pppp* и т. п. с многочисленными вилками, подробно выписанными композитором. В пьесе отсутствует тактометрическая система, ремарка *Tranquillo e uniforme* (спокойно, тихо, гладко) свидетельствует о предоставлении автором полной свободы интерпретатору, ограничивая исполнительский процесс только длительностями нот и детализированными указаниями образного содержания сольной пьесы (*sempre uguale e misurato, rapido, misurato, rallentando gradatamente il tremolo, solo colpidiungua (sen, rasuono)* и т. д.).

Музыкальная ткань пьесы С. Шаррино разворачивается в реальном и обертоновом пространствах. Немаловажную роль в этом играет прием тремоло, который придает в условиях *ppp* известного рода невесомость интервальным последовательностям. Звуковая идея ограничена композитором сменой малой ноты, большой терции и малой септимы. Если малые интервалы вносят в музыку оттенок экспрессивности, напряжения, то большие терции от *c*, *b* выступают носителями просветленности, гармонизирующего начала; игра светотени, неустойчивости и мажорной устойчивости определяет внутреннюю динамику событий,

---

<sup>1</sup> Довольно редко в современной практике применяется инструмент с дополнительной механикой *des*. Данный инструмент длиннее, чем обычный кларнет, имеет большую массу, но благодаря дополнительным клапанам позволяет найти решения в разнообразии аппликатурных сложностей.

а частота смены структур способствует продвижению интонационных событий. Кроме описанного комплекса пьеса содержит иные структурные элементы: фигурацию, которая в разных вариантах появляется на протяжении сочинения<sup>1</sup>, и аккордику, способствующую не только усилению контраста благодаря сопоставлению  $f - p$ , тремоло и определенных ритмических групп, но и более активному, взволнованному тону высказывания. Не случайно, комплекс мультифоников наиболее объемно предстает в, условно, последней трети пьесы, определяя собой обширную кульминационную зону и выявляя логику драматического развития. Несмотря на масштабность всплеска эмоций, композитор замыкает сочинение начальной звучностью, восстанавливая в правах исходный смыслообраз. Не меньшую роль в раскрытии художественной идеи пьесы – не столько переживаемого чувства, сколько предощущаемого – играет обертоновый комплекс, создающий флер звуковых мерцаний. Композитор апеллирует к сугубо исполнительским приемам звукоизвлечения, без которых невозможно достичь искомого результата. В итоге максимально расширяется звуковой диапазон: от самого нижнего тона инструмента – *des*, до *as*<sup>3</sup>. Подчеркнем, что в моменты вторжения ярче выраженных контрастов, активизации многоголосия и фигурационных групп сфера обертоновости словно бы сжимается, уступая место более открытому эмоциональному высказыванию. Подтверждением сказанному может служить усиление  $f$ , увеличение его удельного веса в динамической палитре пьесы.

Сочинение С. Шаррино требует от исполнителя безупречного владения обертоновой и артикуляционной техникой, последовательное соединение большого количества аккордов предопределяет техническую сложность пьесы. Плавные переходы мультифоников, тихая нюансировка подчеркивают важность заполнения регистрового пространства инструмента. В таких условиях от мастерства интерпретатора во многом зависит раскрытие необычных звукообразных представлений композитора.

**Выводы.** Пьеса для кларнета *solo* привлекала внимание разных композиторов, которые, исходя из творческих намерений и актуальных проблем

---

<sup>1</sup> Впервые в первой кульминационной вспышке –  $f$ , при окончании экспозиционного фазиса, затем она активизируется в заключительном разделе.

современной практики, по-разному реализовали ее возможности. Ограниченная лишь масштабными рамками, она давала простор для творческой фантазии, органично вписываясь в любой звуковой контекст. Тем не менее, ее расцвет приходится на вторую половину XX века, когда современные техники письма (сериализм, сонорика, алеаторика) затронули все компоненты музыкального языка, включая средства выразительности, непосредственно связанные с исполнением (темп, динамика, артикуляция, штрихи и т. п.). Сложившаяся ситуация способствовала бурному всплеску инновационных приемов, изменившие существующие представления не только о звуковом потенциале кларнета, но и о природе самого звука, извлекаемого на духовом инструменте.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга / Н. О. Власова. – Изд. 2-е. – М. : URSS, 2010. – 527 с.
2. Донатони Ф. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Донатони,\\_Франко](https://ru.wikipedia.org/wiki/Донатони,_Франко). – Загл. с экрана.
3. Донатони Ф. Clair : две пьесы для клр. [Электронный ресурс] / Ф. Донатони. – Режим доступа: [http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/noty/klarnet/razlichnye\\_noty\\_dlja\\_klarneta\\_saksofona\\_violoncheli\\_i\\_fortepiano/9-1-0-17](http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/noty/klarnet/razlichnye_noty_dlja_klarneta_saksofona_violoncheli_i_fortepiano/9-1-0-17). – Загл. с экрана.
4. Кшенек Э. Монологи : для клр. соло [Электронный ресурс] / Ernst Krenek. – Нью-Йорк : Rongwen Music, Inc., cop. 1958. – 4 с. – Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/production/76098> – Загл. с экрана.
5. Шаррино С. Let me die before I wake [Электронный ресурс] : для клр. : in si bemolle / Salvator Sciarrino. – Режим доступа: [http://classic-online.ru/uploads/000\\_notes/6400/6322.pdf](http://classic-online.ru/uploads/000_notes/6400/6322.pdf). – Загл. с экрана.
6. Nangeroni G. M. Franco Donatoni / Gabriella Mazzolo Nangeroni. – Milan : Targa Italiana Ed., 1989. – 158 p.
7. Sciarrino Salvatore [Electronic resource]. – Mode of access: [www.salvatoresciarrino.eu/Data/index\\_eng.html](http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/index_eng.html). – Title from the screen.

### REFERENCES

1. Vlasova N. O. Tvorchestvo Arnol'da Shenberga N. O. Vlasova. Izd. 2-e. M. : URSS, 2010. 527 s.
2. Donatoni F. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Donatoni,\\_Franko](https://ru.wikipedia.org/wiki/Donatoni,_Franko). Zagl. s ekrana.

3. Donatoni F. Clair : dve p'esy dlia klr. [Elektronnyi resurs] F. Donatoni. Rezhim dostupa: [http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/noty/klarnet/razlichnye\\_noty\\_dlja\\_klarneta\\_saksofona\\_violoncheli\\_i\\_fortepiano/9-1-0-17](http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/noty/klarnet/razlichnye_noty_dlja_klarneta_saksofona_violoncheli_i_fortepiano/9-1-0-17). Zagl. s ekrana.
4. Kshenek E. Monologi : dlia klr. solo [Elektronnyi resurs] / Ernst Krenek. N'iu-York : Rongwen Music, Inc., cop. 1958. 4 s. Rezhim dostupa: <http://classic-online.ru/production/76098> Zagl. s ekrana.
5. Sharrino S. Let me die before I wake [Elektronnyi resurs] : dlia klr. : in si bemolle / Salvator Sciarrino. – Rezhim dostupa: [http://classic-online.ru/uploads/000\\_notes/6400/6322.pdf](http://classic-online.ru/uploads/000_notes/6400/6322.pdf). Zagl. s ekrana.
6. Nangeroni G. M. Franco Donatoni / Gabriella Mazzolo Nangeroni. Milan : Targa Italiana Ed., 1989. 158 p.
7. Sciarrino Salvatore [Electronic resource]. Mode of access: [www.salvatoresciarrino.eu/Data/index\\_eng.html](http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/index_eng.html). Title from the screen.

УДК [786.2:785.72]:78.03

**Игорь Седюк**

*Харьковский национальный университет искусств  
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

## **В. ЛЮТОСЛАВСКИЙ – Н. ПАГАНИНИ: ДИАЛОГ В ИГРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Седюк И. О. В. Лютославский – Н. Паганини: диалог в игровом пространстве музыкальной культуры.** Рассматриваются Вариации на тему Паганини для двух фортепиано В. Лютославского в контексте проблемы «свое» – «чужое». Проводятся параллели между сочинением польского новатора и разнообразными примерами обращения к «Капрису» № 24 Н. Паганини в XIX–XX вв. Уточняются понятия «редакция», «обработка», «переложение», «транскрипция», «парафраз». Подчеркивается, что польский композитор не просто транскрибирует первоисточник, а помещает его в иную гармоническую среду, создавая игровую ситуацию *pro* и *contra*, «своего» и «чужого», более того, расширяя поле творческой рефлексии за счет других авторских версий. Раскрываются принципы работы с заимствованным текстом в условиях современной стилистики. С этой целью детализируются особенности «гармонической темы», написанной В. Лютославским в качестве оригинального «аккомпанемента» для темы «Каприса» № 24 Н. Паганини. Выявляются взаимодействие цитатного и авторского материала при изложении темы, приемы