

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.31>

Лю Ян

**[Актуальные направления развития исполнительского искусства игры на кларнете в музыке XX века](#)**

Статья посвящена изучению эволюционных изменений в музыке для кларнета композиторов XX века. Объектом исследования выбраны образно-художественные сферы, сложившиеся в музыке для кларнета. На примере сочинений Л. Берио, К. Дебюсси, Ж. Коннесона, А. Копленда и других доказано, что образно-художественная сфера блестящего виртуозного исполнительства трансформируется благодаря расширению образно-художественных функций сферы моторики и введению разнообразных приёмов театризации, предвосхищая многие открытия, типичные для музыкального искусства начала XXI века.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/3/31.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/3/31.html)

Источник

**[Манускрипт](#)**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 3. С. 152-155. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/3/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/3/)

**[© Издательство "Грамота"](#)**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# Музыкальное искусство

## Musical Art

УДК 788.6; 78.071.2

Дата поступления рукописи: 31.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.31>

*Статья посвящена изучению эволюционных изменений в музыке для кларнета композиторов XX века. Объектом исследования выбраны образно-художественные сферы, сложившиеся в музыке для кларнета. На примере сочинений Л. Берлиоза, К. Дебюсси, Ж. Коннесона, А. Копленда и других доказано, что образно-художественная сфера блестящего виртуозного исполнительства трансформируется благодаря расширению образно-художественных функций сферы моторики и введению разнообразных приёмов театрализации, превосходящая многие открытия, типичные для музыкального искусства начала XXI века.*

*Ключевые слова и фразы:* музыкальное исполнительство на кларнете; образно-художественные сферы; традиционные и нетрадиционные техники исполнения; камерно-инструментальная музыка; глиссандо; виртуозное соло; характерная роль; голос лирического излияния.

**Лю Ян**

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург  
1765553243@qq.com

### Актуальные направления развития исполнительского искусства игры на кларнете в музыке XX века

Каждая эпоха в эволюции музыкального искусства ставит перед исполнителями всё более сложные задачи в связи с развитием технического прогресса, цивилизации и, соответственно, расширением образно-художественных сфер и проблематики музыкального содержания. **Актуальность** исследования обусловлена тем, что искусство игры на кларнете к середине XX века достигло значительных вершин благодаря тому, что композиторы по всему миру создали серию совершенно новых произведений, утверждающих инновационные стандарты и ряд нетрадиционных методов исполнения. Это, в свою очередь, потребовало от музыкантов трансформации устойчивых приёмов игры и освоения новых, образно-смысловые функции которых в современных композициях нуждаются в отдельном изучении.

**Цель** работы – выявить приёмы, актуальные для музыкального исполнительства на кларнете в музыке XX века, и изменение их образно-художественной выразительности. Методы исследования: исторический и теоретический анализ биографических фактов, повлиявших на создание сочинений для кларнета композиторами XX века, методы герменевтики, компаративистики, музыковедческого анализа.

**Научная новизна** работы определяется обобщением данных современных исследований в области игры на кларнете; анализом отдельных приёмов игры на кларнете в их связи с базовым типом техники и осмыслением образно-художественной выразительности в современном композиторском и исполнительском творчестве.

В ходе развития исполнительского искусства со времён появления кларнета в Европе в начале XVIII века [8] сценическое амплу этого инструмента было весьма разнообразным. Оно включало в себя появление кларнета в качестве *блестящего виртуозного соло*, демонстрирующего владение многочисленными техническими и выразительными возможностями в вариациях, концертах, сонатах и сюитах, как, например, в творчестве Л. ван Бетховена, В. Моцарта, К. М. фон Вебера, К. Стамица, Дж. Россини, И. Брамса, М. Бруха, К. Дебюсси, И. Стравинского и многих других композиторов. Ведущее значение принадлежало кларнету и в выполнении *звукоизобразительной функции*, в качестве ведущего голоса пасторальных образов, как, например, в «Сцене у ручья» в «Пасторальной» симфонии Л. Бетховена или в вариациях «Град» из части «Зима» балета «Времена года» А. Глазунова, в главной теме первой части Пятой симфонии Н. Мясковского. В таком контексте сам тембр инструмента выступал средством активизации ассоциативных связей с «внемузыкальными» картинами окружающего мира.

Не менее выразительно проявлял себя кларнет и в качестве ведущего тембра *характерной роли*. Понятие «характерная роль» мы используем в значении, принятом в театральном искусстве, то есть в роли, отмеченной своеобразием, сословной, бытовой или внешней характеристикой [7, с. 579]. Таков, например, кларнет *in Es* в теме возлюбленной, являющейся в виде вакханки в пятой части «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза;

кларнет *in A* в озвучивании партии царевича Афрона в опере «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова или роли кошки в симфонической сказке для детей «Петя и волк» С. Прокофьева; кларнет *in B* в роли кукушки и Ископаемого в зоологической фантазии К. Сен-Санса «Карнавал животных».

Передача *национальной специфики* также является одним из выразительных амплуа кларнета. Таково сольное проведение темы камаринской с характерным оплетанием орнаментикой основной темы в разделе *Allegro moderato* в Фантазии на две русские темы «Камаринская» М. И. Глинки. Блестящая бисерная техника вместе с многочисленными украшениями создают узнаваемую характерность темы в части «Альборада», открывающей «Испанское каприччио» Н. А. Римского-Корсакова. Сверкающие взлетающие пассажи в партии кларнета в третьей части этого сочинения подчёркивают солнечный колорит темы, проходящей у струнных инструментов, внося энергию и жизнерадостность в праздничную атмосферу, присущую образам Испании в музыке этого русского композитора.

Подвластна кларнету и *фантастическая образность*. Эффектные трели и вихревые пассажи свойственны партии кларнета в симфонической поэме М. Мусоргского «Ночь на лысой горе», глубокие низкие ноты в партии кларнета создают характерную мрачную атмосферу в начале симфонической поэмы Ф. Листа «Прометей».

В музыке XIX века кларнет приобретает новое выразительное свойство в виде *голоса лирического излияния*, как, например, в «Зигфрид-идиллии» Р. Вагнера или в Концерте для кларнета и альты с оркестром op. 88 М. Бруха.

Заслугой музыкального XX века, на наш взгляд, является то, что композиторам и музыкантам удалось существенно расширить выразительность уже освоенных кларнетом образно-художественных сфер и приёмов их выражения. Характерным свойством музыки XX века становится также существенная трансформация выявленных смысловых сфер.

Остановимся более подробно на первой образно-художественной сфере, связанной с демонстрацией кларнетом *блестящих технических возможностей в виртуозных соло*. В музыке XX века оно существенно преобразилось благодаря вмешательству *моторной интонации*. Это обобщённое понятие подразумевает воспроизведение в музыке двигательного процесса, что свойственно жанрам танца, марша, этюда, *perpetuum mobile*, шествиям. Моторность в музыке реализуется ритмической регулярностью, однообразием ритмических формул, устойчивостью фактуры, многократной повторностью мотивов в подвижном темпе [2, с. 88].

Преображение сольного виртуозного исполнительства началось уже в музыке XIX века, когда скерцозность стала трансформироваться разнообразными способами воплощения движения. В Восьми пьесах для кларнета, альты и фортепиано op. 83 М. Бруха [10] в функции скерцо выступает седьмая часть. Моторное начало здесь служит основой для создания жанровой сценки. Движение в ней передаётся через изящный танец, тему которого вместе исполняют кларнет и альт. Форма рондо подчёркивает народно-жанровые истоки образа. Игровое начало создаётся мажорной тональностью *H-dur*, высоким регистром, преобладанием штриха *staccato*, круговым движением в строении мелодии темы, авторской ремаркой *grazioso*, а также структурой периодических повторов.

Развитие темы рефрена строится в виде вариационного изменения основной интонации, проводящейся то в партии кларнета, то альты, а также диалогического чередования характерной каденционной фразы с трелью, которую повторяют инструменты. Буквальная повторность этого мотива напоминает игру, где один персонаж «учит» другого. В данном случае трель в сочетании с долгим звуком выполняет не звукоизобразительную, а скорее кинетическую функцию, как бы моделируя круговые повороты в танце. Пластическая основа интонации в таком контексте сочетает в себе предметно-информирующую (о движении персонажей) и «заражающую» функции. Согласно исследованиям В. В. Медушевского, «заражающая» функция формируется в интонации характером двигательной активности, эмоционального тонуса артистов, вызывающих мышечные соматические реакции у слушателя [5, с. 37].

Первый эпизод (раздел *Е*) строится в виде лирического диалога, однако безмятежный обмен фразами между персонажами приводит к конфликту, где каждый утверждает своё. Даже повтор рефрена (раздел *G a tempo*) с возвращением исходного танцевального тематизма не в состоянии вернуть былое согласие. Во втором эпизоде (7 тактов после начала раздела *Н*) М. Брух использует замечательный режиссёрский ход, меняя тональность на *c-moll* и вводя новую тему для «обсуждения», в качестве снятия конфликта и нового раздела формы. Тему плодотворно развивают участники диалога. Возврат рефрена (раздел *Т*) воспринимается как должное завершение развития всей части. Таким образом, моторное начало обогащается театральным взаимодействием инструменталистов, становящихся персонажами музыкального произведения.

Традиция связи тембра музыкального инструмента с образом человека, на наш взгляд, обусловлена самим развитием гомофонно-гармонических жанров в музыке XVII века – трио-сонаты, концерта, квартета. Л. Кириллина упоминает, что, например, в такой жанровой разновидности, как диалогический квартет, развитие строилось так, будто музыканты вели между собой беседу, обмениваясь короткими инструментальными репликами [3, с. 307]. В музыке XIX века множество музыкальных произведений создано на сюжетной основе. Таковы программные сочинения Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера. В XX веке тенденции наделения чертами и качествами человеческой личности инструментального тематизма становятся всё очевидней, например, в таких сочинениях, как «Светлое и тёмное», «Звуки леса», «Ночная песнь рыбы», «Дуо-сонате двух баритонов-саксофонов», симфонии «Фигуры времени» С. Губайдулиной, «Поздравительное рондо» *C-dur* для скрипки и фортепиано А. Шнитке, Концерт для оркестра «Озорные частушки» Р. Щедрина, концерт для трубы, фортепиано, вибратона А. Эшпая [6, с. 152].

В подобном ракурсе создано произведение бельгийского композитора Жана Коннесона «Технопарад» для флейты, кларнета и фортепиано [4]. В произведении воссоздаётся ситуация гонки машин, определяющая

работу духовых инструментов на предельно высоких нотах диапазона, использование *glissando* в качестве звукоизобразительного приёма в показе увеличения скорости или резких поворотов машины. В то же время можно предположить, что смысловой сущностью приёма *glissando* является не только создание ассоциативных эффектов, но и выражение динамики биения жизни, молодости, полной сил и стремлений. Именно в таком контексте используется приём *glissando* кларнета во вступлении «Голубой рапсодии» Дж. Гершвина. Первоначально *glissando*, прозвучавшее в качестве шутовой импровизации кларнетиста Росса Германа из оркестра Пола Уайтмена, было вставлено в партитуру Рапсодии композитором, поскольку это непреднамеренное *glissando* в полной мере передавало дух дерзкой смелости, новизны и энергии молодости, что сразу создавало нужное представление у слушателей о характере произведения [11]. В таком же смысловом контексте используется приём *glissando* кларнета А. Копленд в завершении Концерта для кларнета, камерного оркестра, арфы и фортепиано. Восходящий разбег, устремлённый в тонику, передаёт здесь радость, юношеский задор, которым проникнуто развитие всей третьей части концерта.

Однако в музыке XX века сохраняется и тот смысловой ракурс, который был присущ применению *glissando* в конце XIX века, – мгновенное растворение, исчезновение, истаяние звука [1, с. 51-54]. В таком контексте применяет *glissando* К. Дебюсси перед началом репризы первой темы (1 т. до цифры 3) в Рапсодии для кларнета, а впоследствии Л. Берно в Секвенции № 9 (раздел С). В таком контексте *glissando* надеется формообразующей функцией, знаменуя завершение одного раздела формы и переход к другому.

Тем не менее эволюция блестящих виртуозных соло в музыке конца XX века связана не только с усилением моторного компонента, но и театральности в целом. Результатом описанной тенденции становится, на наш взгляд, появление целого направления композиторского и исполнительского творчества – *инструментальный театр*. В традициях инструментального театра написана «Ловушка» (1991) для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано современного английского композитора Томаса Адеса. Содержание произведения может быть истолковано многозначно. Театральные эффекты связаны с постоянным перемещением солиста. Они подробно прописаны в партитуре, а также в качестве программы сценических действий зафиксированы в обращении к исполнителю в начале партитуры. В нём, в соответствии с тактами, изложено, где должен находиться солист и как двигаться в это время. Каждая ситуация передвижения специально продумана и направлена на достижение конкретного результата восприятия. Композитор даёт чёткие указания, как должен располагаться инструментальный ансамбль. В записи американского ансамбля “*Expectancy*” («Ожидание»), сделанной в “*Jacaranda Performance Center*” (г. Санта-Моника, Калифорния, США) в 2016 году [9], фортепиано стоит на заднем плане, тогда как на авансцене оказываются три инструменталиста: скрипка, кларнет, виолончель, с одним исключением – стул кларнетиста пустой. Кларнетист появляется из-за левой кулисы только в начале 91 такта, «вытягивая» свою ноту, быстро двигаясь в направлении трио. Всё это продельвается между 98 и 106 тактами и вызывает в зале комический эффект. Следующий выход солиста происходит в 143 такте. Он, исполняя свою партию, медленно прогуливается вокруг трио. С такта 165 по 176 кларнетист перемещается то в центр трио, то встаёт позади него. С 211 такта солист начинает удаляться от сцены всё дальше и дальше и в конце 240 такта занимает позицию в конце зала, продолжая, между тем, исполнять свою партию.

Третий важный этап в развитии инсценировки осуществляется в том числе и при помощи событий музыкального ряда. После перемещения кларнета в конец зала начинается раздел, отмеченный авторской ремаркой *Sullen* (угрюмо). Инструментальный ансамбль подспудно разбивается на пары. Виолончель усиливает мрачную, погружённую в басы тему фортепиано. Авторские ремарки *quasi glissando*, *vibrato*, *sempre lontanissimo* (далеко) и *martèle* у кларнета в сочетании с *sul ponticello* (узпой у подставку) у струнных инструментов создаёт эффект растворения, видоизменения очертаний и контуров предметов, свойственных ночным видениям. В кульминации весь ансамбль играет вместе, но затем к соло скрипки присоединяется кларнет, ненадолго создавая лирический дуэт. Далее музыка, переключаясь в лирическую сферу, подготавливает монолог – лирическое излияние кларнета. Оно полно тоски и одиночества. В такте 335 достигается тихая кульминация, на что указывает авторская ремарка *intimo*. За это время, начиная с 311 такта, солисту удаётся преодолеть расстояние между концертным залом и сценой и, наконец, занять своё место среди инструменталистов. Радостное восходящее *glissando* скрипки и виолончели, поддержанное утвердительными аккордами фортепиано, завершает всю пьесу, знаменуя возвращение «блудного сына».

Смысл «Ловушки» Т. Адеса может быть истолкован по-разному: здесь и житейская ситуация обыденной суеты, в поисках лучшей доли, когда незаметно исчезает нечто важное; и бесконечный поиск смысла жизни и своего призвания; и большое искусство, и любовь, которая расставляет в итоге всё по своим местам. Финал, знаменующий окончание долгого пути к «себе», неизменно приветствуется зрительным залом в многочисленных интерпретациях этого произведения.

**Подводя итоги**, можно сказать, что сама эволюция исполнительского искусства на кларнете обозначила ведущие направления развития, включающие блестящее виртуозное сольное исполнительство, выполнение звукоизобразительных функций, исполнение характерных ролей, воплощение национальной специфики, углубление сферы фантастики и субъективного, лирического излияния.

Развитие сферы блестящего виртуозного сольного исполнительства привело в музыке XX века к преобладанию моторной интонации, тембровой персонификации и, как результат, возникновению театральности и инструментального театра во многих камерно-инструментальных произведениях.

Благодаря расширению образно-художественного содержания существенно обогатился смысл некоторых технических приёмов. В частности, трель в сочетании с долгим звуком и каденционным завершением мотива, благодаря пластической основе интонации, выполняет предметно-информирующую (о движении персонажей) и «заражающую» функции, вызывая ответные мышечные соматические реакции у слушателя. Приём

*glissando* сохраняет свои выразительные функции в создании иллюзии растворения, исчезновения, истаявания звука, а также приобретает новые возможности в передаче энергии жизни, молодости, задора и юношеских устремлений в ряде сочинений композиторов XX века. Образно-художественный смысл этого приёма расширяется также от выполнения структурообразующих функций, когда он разграничивает разделы формы до освоения сферы фантастики в сочетании с другими приёмами, например *vibrato*, *martele*. Таким образом, мы понимаем, что эволюция игры на кларнете осуществляется, исходя не только из внешних целей и, в частности, расширения спектра ярких, техничных, поражающих внимание слушателя приёмов исполнения, а наоборот, изнутри, и подчинена она поискам смыслов, актуальных для бытия человека в новой, изменяющейся реальности.

*Список источников*

1. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Мосгорсовнархив, 1962. 116 с.
2. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел; Астраханьгазпром, 2001. 368 с.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. М.: Композитор, 2010. Ч. 3. 376 с.
4. Коннесон Ж. «Технопарад» для флейты, кларнета и фортепиано [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ElhUCThTPEc> (дата обращения: 28.02.2020).
5. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
6. Мозгот С. А. Категория пространства в музыке: монография. Майкоп: АГУ, 2018. 350 с.
7. Характерный актёр // Театральная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. П. А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1967. Т. 5.
8. Чжао Юй. Некоторые вехи исторической эволюции кларнета на пути к мировой известности // Южно-российский музыкальный альманах. 2017. № 2 (27). С. 78-82.
9. Ades T. Catch [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x9c6kWezpc4> (дата обращения: 28.02.2020).
10. Bruch M. Eight pieces for clarinet, viola and piano. Hamburg – L.: N. Simrock Musikverlag, 1902. 90 p.
11. Rosen C. Clarinet / transl. by Z. Bin // People's Music Press. 2007. May. P. 11-15.

## Relevant Trends of Clarinet Performance Development in the XX Century

Liu Yang

*The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg  
1765553243@qq.com*

The article traces evolution of the XX-century clarinet music. The paper focuses on studying figurative and artistic spheres established in clarinet music. By the example of compositions by L. Berio, C. Debussy, G. Connesson, A. Copland et al. the author shows that figurative and artistic sphere of virtuosic performance undergoes transformation due to extension of figurative and artistic functions of the sphere of motoricity and due to the introduction of theatricalization techniques that often anticipated discoveries of the XXI-century music.

*Key words and phrases:* clarinet performance; figurative and artistic spheres; traditional and non-traditional performance techniques; chamber instrumental music; glissando; virtuosic solo; character role; lyrical voice.

УДК 784.3

Дата поступления рукописи: 26.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.32>

*В цикле из трёх статей рассматривается в комплексе трансформация русского камерного романса в концертный жанр – дифирамб. В данной работе анализируются предпосылки изменения фортепианной партии в создании дифирамба: значительное усиление значения партии фортепиано в ансамблевых сочинениях аналогично увеличению роли оркестра в оперной партитуре. Выявляется роль выдающихся композиторов-пианистов – авторов камерной вокальной лирики – в установлении определяющих критериев исполнения дифирамба. Обосновываются предпосылки появления новой профессии – вокальный концертмейстер.*

*Ключевые слова и фразы:* трансформация жанра романса; эволюция; фортепианная партия; концертный романс; дифирамб; значение пианистов; вокальный концертмейстер.

Степанидина Ольга Дмитриевна, к. искусствоведения, доцент  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
[stepanidina047@gmail.com](mailto:stepanidina047@gmail.com)

## Дифирамб – концертный романс в русской камерно-вокальной культуре второй половины XIX века: эволюция фортепианной партии

Многие выдающиеся отечественные пианисты второй половины XIX века – А. Г. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейн, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, С. В. Рахманинов, Ф. М. Blumenфельд, А. И. Зилоти – охотно