

КЛАРНЕТ У ТВОРЧОСТІ І. СТРАВІНСЬКОГО

Василь Борецький, пошукувач кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка, м. Львів. Науковий керівник: Назар Лілія Йосифівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Кларнет у творчості І. Стравінського.

В полі дослідження естетичного концепту кларнетового тембру в музиці ХХ ст. симптоматичною є музика І. Стравінського як одного з найбільш цікавих та оригінальних композиторів, творчі методи якого в плані тембристики були не лише основоположними, але радикально трансформуючими, тому і постає як предмет для розгляду саме трактування кларнету. Так, цей інструмент І. Стравінський активно апробував і у монодичній якості, і у синтетичних мішаних складах, в оркестровій же музиці – спостерігається одночасне використання різних видів цього інструменту (наприклад, 9 кларнетів у “Ебоні-кончерто”). В статті прослідковуються шляхи зміни естетичних моделей бачення кларнету в сольній, ансамблевій та оркестровій музиці композитора в хронологічному порядку, що підкреслює еволютивність принципів даного процесу: від тембругармонії, темброінтонації (тембральні осколки), політембральності, персоніфікації тембрів, методів тембромонтажу, тембрової мозаїки до метаморфоз та пермутації цих явищ саме в області кларнетного звучання. При цьому виявляється художньо-естетичний концептуалізм в сенсі значимості та своєрідності обличчя даного інструменту, розкриваються його нові тембральні можливості. Даний науковий підхід в області тембурології стосовно кларнету використовується вперше, а його практичним значенням є не лише створення теоретично-наукової бази естетичного концепту даного інструменту, але і більш осмисленому творенні тембрових моделей у виконавській практиці.

Ключові слова: Ігор Стравінський, естетичний концепт, тембр кларнету.

“

*Стравінський, видно, любить кларнет.
Він знайшов і для кларнету соло,
і для кларнету як ансамблевої одиниці,
це незвідані надзвичайно цікаві інтонації
і по-новому використав багаті
виразові засоби інструменту в оркестрі”*
Б. Асаф'єв

“Ніхто з авторів ХХ століття – це можна сказати сміливо – не володів таким чуттям найбільш природного «голосу» кожного інструмента, його прихованої «душі» як І. Стравінський. Спираючись на це чуття, він кував свою інструментальну майстерність і відповідно до неї створював і тематизм, і фактуру, і гармонію, максимально пристосовуючи їх до цієї «душі», в чому йому допомагало інтуїтивне чуття, помножене на раціональний досвід практика (згадаймо про ретельне колекціонування і вивчення ним найрізноманітніших ударних, духових, цимбал та інших інструментів). З інших властивостей оркестрового стилю І. Стравінського зазначимо: залучення ним ефектів просторовості («Весіллячко» – чотири роялі і ударні, розміщені навколо хору), єдність політональності і політембральності («Петрушка», «Весна священна», «Пісня солов'я»), функціональна змінність фактурних доданків, що йде від українського народного багатоголосся і перенесена ним у оркестрове мислення («Весіллячко»), на злиття поліритмії та поліметрії, використання колективно та поелементно тембрів і груп («Історія солдата»), декоративна гетерофонія («Весна священна» – Вступ та ін.)” – зазначає Л. Грабовський у своїй праці “Фактура. Тембр. Оркестр” 1971 року [1, с. 7].

Кларнет посідає одне з провідних місць в творчості І. Стравінського і як сольний інструмент, дуже активно використовувався як ансамблевий, рівно ж присутній в багатьох оркестрових партитурах. Досліджуючи естетичний концепт кларнетового тембру в українській музиці ХХ століття, саме творчість І. Стравінського може слугувати тим світовим контекстом, який засвідчував особливості розвитку та закономірностей сучасної тембралістики. І якщо більшість вітчизняних чи зарубіжних дослідників тембру в творчості І. Стравінського торкаються насамперед принципів його оркестровки, то осмислення саме кларнетового звучання в художньо-естетичному ракурсі досі не проводилося в українському музикознавстві.

Вперше кларнет в якості яскравого солуючого тембру виступає у “Жар-птиці” (1910 р.), в знаменитій Колисковій Жар-птиці, яка особливо в середньому розділі набуває завдяки ладо-гармонічному (ладова перемінність, трихордові поспівки з двоопорною основою) і тембровою загостреністю (кларнети проводять лейттему Жар-птиці) позбавляється етимологічного значення колискової, набуваючи характеру *чарівного заціпеніння*. Загалом кларнети є супроводжуючим тембром фантастичного образу Жар-птиці: стретні різновекторні накладання коротеньких зустрічних поспівок створюють *враження пурхання*, а мінливі тріолі в поєднанні з синкопованими ходами закритих валторн з флажолетами скрипок створюють враження судового *тріпотання крил* у сцені “Поневолення Жар-птиці Іваном-царевичем”. Тут І. Стравінський користується ефектом **темброгармонії** (за І. Вершиніною), коли тембральні та ладо-гармонічні характеристики творять єдиний виразовий засіб, особливо у відтворенні образу Жар-птиці. Не випадково В. Каратигін писав: “...жонглювання чудовими барвами, модуляціями, крихітними, нестійкими темками-тембріками, вічно переливчастими, мінливими – така захоплююча музична чарівна магія можлива лише в казці” [3, с. 32]. В цьому творі композитор вводить також і басовий кларнет.

Зовсім інший образ кларнету знаходимо в другому балеті – “Петрушці” (1911 р.). Дві грані емоційного образу головного героя – Петрушки – страждання і протест експонуються двома лейттембрами: жалібні схлипи дерева з викриками корнетів і труб, що виражають *відчай і прокльони*, вперше проводяться кларнетами. Знаменита тема Петрушки після першого проведення (висхідний рух паралельних накладених голосів по тризвуку C-dur і квартсекстакорду fis-moll (прояв політональності) розщеплюється на дві темброві лінії – тремоло у фортепіано, кларнетів та флейт зі струнними та квартсекстакорд (тепер низхідний) у труб. Після танцю Петрушки знову з’являється каденція кларнету, яка *печально розповідає* про недовге щастя героя, викликаючи *стан відчаю, горя*, а “мотив прокляття” наче виклик кидає труба. У третій картині головними персонажами стають Арап і Балерина. Тему невмілого, кострубатого танцю Арапа доручається кларнету і бас-кларнету, що створює відчуття *гротескової образності*. Музика танцюючого Ведмеда – поєднання високого кларнету з риками труби, створює *дикий характер*. Цікаве є використання кларнета в сцені смерті Петрушки – в звуковому тембральному комплексі (зітхання флейт, удар бубна, укол одним звуком кларнету,

вібрування тарілки) кларнет лише *символізує* “зупинку” – *смерть* Петрушки. Тут вперше композитор демонструє принцип монтажу мініатюрних не лише інтонаційних мотивів-уламків, але й **тембральних уламків**.

В цей час композитор пише “Японські пісні” (1912) для сопрано, 2-х флейт, 2-х кларнетів, фортепіано та струнного квартету. Зазначимо, що в ансамблевій інструментальній та вокально-інструментальній музиці І. Стравінського кларнет та його різновиди використовуватимуться автором залюбки ().

Яскраво виступає кларнет у третьому балеті І. Стравінського “Весні священній” (1913 р.), зокрема, в “Іграх двох поселень”, де композитор проявляє небувалу тембральну, метро-ритмічну, інтонаційну та ладо-гармонічну винахідливість, коли невеликі “мелодичні зерна” фольклорного походження демонструють віртуозну тематичну роботу. І. Стравінський усикаючи, накладаючи, видовжуючи, тембрально “переодягаючи” мотиви досягає велетенської сили пластичних зчеплень, які постійно породжують нові мелодичні утворення на варіюванні навіть однотактної поспівки. Тут виникає і характерна тембральна остінатність, різні площини, наділені власним тембром та поспівкою в лінійних диференційованих горизонталях “прокручують” наче рухомі органні пункти зерна-поспівки. Так в ХХ столітті остінато змінює секвенцію і стає провідним принципом розвитку. Зазначимо, що в “Дійстві старійшин” композитор використовує “малі інструменти” – флейта, пікколо, малий кларнет). Як вважає Б. Ярустовський “до того часу темброва драматургія набула такого великого значення, що вибір мелодичних поспівок визначався природою даного інструменту, особливістю звучання його в тому чи іншому регістрі. Майстерність використання **темброінтонацій** в “Весні” досягає апогею. Поряд з ритмом власне тембр стає головним фактором музичного розвитку” [6, с. 79–80].

Цікава історія звернення І. Стравінського до кларнета як сольного інструменту. В Швейцарії композиторів загрожували матеріальні труднощі, та з’явився багатий меценат, швейцарець В. Рейнхарт, любитель музики, який грав на кларнеті. Він запропонував І. Стравінському невелику суму грошей та спонсорування пересувного театру, кілька творів швейцарського періоду і були написані на замовлення В. Рейнхарта. Це “Примовки”, “Колискова кота”, “Байка про Лисицю”, “Свадебка”, “Історія солдата”, які по-суті можна назвати казковим циклом. Кларнет входить в інструментальну групу

“Примовок”, де в № 1 “Корнило” кларнет імітує *булькання вина*, в № 2 “Наташка” – *відгомін грому*, в № 3 “Полковник” – *мисливські сигнали*, в цілому демонструючи віртуозну техніку – захоплення недоступних верхніх регістрів кларнету, який починає *змагатися у виразових можливостях з голосом* – реприза в “Полковнику” доручається соло кларнета.

В **“Колискових кота” (1916)** жіночому голосу акомпанує *трио кларнетів!* – малий in Es, звичайний in A, in B і бас-кларнет. Трио кларнетів оточує голос з його архаїчними інтонаціями вишуканим ансамблем ліній, які органічно витікають з самої суті колискової, вражаючи різноманітністю відтінків барв та гнучкості рисунків при однорідній тембровій базі. Як зазначає Б.Асаф’єв “такі вже властивості “сім’ї кларнетів”, що композитор може вигинати мелодію, передавати з регістру в регістр і лучити окремі лінії, не втраючи їх єдності, разом з тим не лякаючись монотонії. М’яккість, зілляність, “переливчастість” і дещо жіноча пасивність кларнетних тембрів роблять цей інструмент наддивовижу пристосованим для передачі рухів і “настроїв”, в яких відчувається ніжність, лагідність – для даного випадку – те, що позначається відтінками: “лінькувато”, “потягаючись”, “вигинаючись”, “муркочучи” [1, с. 94]. Безперечно, не слід розуміти буквально ці характеристики, вони радше допомагають створити певний характерний образ, “динамічний “зміст” “котячого” мелосу, як переведену в музику мускульну насиченість жестів чи рухів” [1, с. 95]. Це феноменальні психологічно витончені мініатюри, які пов’язані з незбагнено дивним світом колискових. Тут кларнети виступають в унікальній ролі – *ніжної субстанції заколисучого голосу*.

“Історія солдата” (1918) демонструє кларнет у різноманітних ракурсах. В ансамблі з 7-ми виконавців – скрипка, контрабас, кларнет, фагот, корнет, тромбон, ударні – кожен інструмент отримує власну етимологічно-образну роль. Скрипка Солдата, доповнюється певною психологічною барвою-тембром кларнета – в питанні “що я маю робити?” – *роздум*, а в драматургічній вершині твору – Маленькому концерті. Де солуюча скрипка доповнюється концертуючим трио – корнетом і кларнетом. В трьох танцях Принцеси особливо виділяється *повільне Танго*, де провідним стає тембр кларнету. Мінітанцювальна сюїта включає Танго, Вальс і джазовий Регтайм. Використання танцювальних побутових мотивів чіткої жанрової природи та переодягання тембрів за рахунок жанрової загостреності мотивів приводить до явища **персоніфікації тембру**. У весільний момент

щастя Солдата і Принцеси -звучить хорал чотирьох духових інструментів, який імітує величні звуки органу (перші прояви неокласицизму), а сміливе голосоведення підкреслене “ортодоксальними” каденціями. Таким чином відбуваються **метаморфози персоніфікацій тембру**. Варто додати, що І. Стравінський дуже прискіпливо ставився до тембрових характеристик, обираючи оптимальні щодо задуму лаконічні темброві характеристики (загальновідомим є постулат Стравінського про скупість: “Треба навчитися бути скупим в музиці!”). До цього ж періоду належить захоплення джазом – **Регтайм для 11 інструментів, “Piano-Rag-Music”**, що виявляє другу лінію використання кларнету як джазового інструменту, яка проявиться з повною силою в американський період, зокрема, в знаменитому Ебеновому концерті.

В 1919 р. І. Стравінський пише **Три п’єси для кларнету соло**. Апробувавши можливості кларнету, композитор звертається до цього інструменту в якості монодичного, що дало змогу виразити “сучасне трактування і підхід до розуміння мелодичної лінії в інструменталізмі, подібно бахівським соло сонатам і партітам” [1, с. 244]. Зазначимо, що роздуми Асаф’єва про монодичну музику дуже цікаві і повчальні, проте, він не торкається тембральних характеристик. А й дісно, у цих п’єсах композитора більше цікавлять принципи формотворення та збагачення когнітивного спектру лінійної перспективи одноголосної моделі, безперечно, що це одне з яскравих прочитань кларнету і в якості розкриття тембрального багатства цього інструменту (особливо у діалогічних моментах та у епізодах скритого багатоголосся).

Паризький період приніс нові пошуки Стравінського у сфері тембрики, і особливо знаменним є активне звернення до духових інструментів у **Октеті для духових** (1923 р.), **Концерті для фортепіано і духових з контрабасами** (1923 р.), де композитор шукає нові шляхи неокласицизму, одначе пристрась до мінімалістичного мислення привело його до **техніки мотивної мозаїки** – симптоматично – **техніки тембрової мозаїки**. Цікаво, що в “Симфонії псаломів” І. Стравінський виключає скрипки, альти і кларнети.

В перших американських опусах композитора, зокрема, Симфонії in C І. Стравінський моделює не лише нові і цікаві типи **мікроансамблевих утворень** (солі, дуети, тріо, квартети – і все це будується на комбінаториці “лейттрихорду”), що в тембральному аспекті дає еквілібристичну техніку. Кардинально протилежною лінією до

винахідливих неокласичних опусів стає комерційна музика – Танго для фортепіано, Полька для дресованих слонів (замовлення цирку Барнея), п'єси для джазових оркестрів Поля Уайтмена та Вуді Германа.

"Ebony Concerto" І. Стравінського є важливим прикладом впливу джазу симфонічний твір. Прем'єра відбулася 25 березня 1946 у Карнегі-Холі в Нью-Йорку. Цей твір Ігоря Стравінського для кларнета і джаз-банди був написаний невдовзі після закінчення Другої світової війни і являє собою глибокий контраст стосовно його неокласичного періоду. Композиція написана спеціально для кларнетиста Вуді Германа та його оркестру. Стравінський описав свій стилістичний підхід до твору, як **"джазове Кончерто гроссо з блюзом в повільному русі"** з віртуозним соло кларнету та "світловою партитурою" (виступи оркестру супроводжувались світловими ефектами за допомогою різнокольорових прожекторів).

Варто уточнити оркестровий склад, в якому превалюють саме кларнетові тембри – соло кларнета in B, 2 альтові саксофони (Es), 2 тенорові саксофони (B), баритоновий саксофон (Es), бас-кларнет (B) – в сумі кларнетова група розростається до семи інструментів, що є унікальним явищем в оркестровці, хоча в джазових оркестрах зустрічаються подібні явища. Рівно ж посилені мідні – валторна, 5 труб і 3 тромбони. Фортепіано, гітара і арфа замінюють струнні, які репрезентовані винятково контрабасами. Традиційно представлена група ударних. Зрештою, Стравінський уточняє, що партитура написана для джаз-оркестру.

У всіх трьох частинах Концерту (1. Allegro moderato, 2. Andante, 3. Moderato. Con moto. Moderato) композитор демонструє дивовижні тембральні міксти, наприклад, соло кларнету у 1 ч. підсвічує підголосок тромбону на приблизній відстані квінти (тт. 35–42), який переходить до бас-кларнету, партія якого являє собою, по суті, органний пункт; викликами звучать квартові висхідні інтонації сольюючого кларнету, підтримані квартовими паралелізмами саксофонів та паралельним низхідним рухом валторн (92–93 тт.), хоч І. Стравінський використовує сольюючий кларнет лише на одній третині території музичного цілого. Так у 2-й частині вражаюче звучать переспіви дуету кларнетів з квінтетом 3-х труб і валторни. Початок Третьої частини знаменується тужливою поспівкою, яку веде бас-кларнет з "підсвіткою" контрабасу під ритмічний пульсар акордів труб і гітари на стаккато *pp*. У заключному Vivo (93–126 тт.), яке відіграє роль коди проходить віртуозне соло кларнета на поспівці,

яка нагадує інтонаційно та метроритмічно танцювальну українську пісню “І шумить, і гуде” накладається на дисонансні хорали саксофонів та складну схему метроритмічної рівномірної періодичності четвертинками розкиданої по звуку між всіма ударними, контрабасом і арфою (93–103 тт.). Жартівлива летюча тема перекидається то до басового кларнету (104–107 тт.), то до альтового саксофону (108–110 тт.), врешті повертаючись до дуєтного викладу двох кларнетів (111–117 тт.) в той час як мідь скандує рівні механістичні акорди четвертинками, після дуєту сольну партію переймає теноровий саксофон (118–119 тт.), фортепіано (119–120 тт.) далі бас-кларнет (121–122 тт.) і завершує цю віртуозну феєрію гри проведення окремих мотивчиків теми у солюючого кларнету з комічною кінцевою тріолькою на одному звуці (123–126 тт.). Таким чином утворюється складна **просторово-тембральна тканина з акустичними миттєвими (по два такти) переміщеннями** теми, що нагадує світляні зблиски фейерверку.

В **Траурній оді пам’яті Наталі Кусевицької** Стравінський велику увагу приділяє дерев’яним духовим, які лучить з ударними (Вступ). Однак, загалом в творі панує пасторально-сумовитий настрій, іноді композитор прагне наблизитися до *монологічності людського голосу* (труба, кларнет). Врешті в цьому творі *кларнет-дідик* отримує своє етимологічне втілення і значення – як *інструмент поховальних обрядів* в народній традиції. **Католицька меса** (для змішаного хору і подвійного квінтету духових), де автор користується середньовічно-ренесансними, а також візантійськими традиціями, демонструє кларнет в новій якості – як *носія сакрального вислову* (*юбіляцій, псалмодування, антифонних проведень*), паралельно ж він стає однією зі спектральних ліній в жорстких поліфонічних лініях чи структурною одиницею акордових плям.

На замовлення Думбартонівської бібліотеки виникає в 1953 р. ще один твір з інтенсивним використанням кларнету – **Септет**. Якщо свого часу Октет знаменував поворот до неокласицизму, то Септет виявляє новий виток у творчості композитора – додекафонний. Цікаво, що проведення головного сегменту серії доручається кларнетам. У **“Трьох піснях” на слова В. Шекспіра** для меццо-сопрано, флейти, кларнета і альту Стравінський демонструє вільне оперування серіалізмом, наслідуючи в тембральному плані принципи вебернівського *Klangfarbenmelodie*, коли тембр стає вихідною точкою для мікроваріантності, яка тяжіє до пуантелізму. В 1959 р. Стравінський

пише десятихвилинну п'єсу “Рухи” для фортепіано з оркестром, де музика виявляється через *окремі темброві спалахи* з практично повною відмовою від мелодичної лінії.

Обирає Стравінський кларнет і для втілення ідеї оркестрової аранжировки трьох старовинних мадригалів, створених в XVI ст. знаменитим венеційським композитором Джезуальдо да Веноза – **“Монумент Джезуальдо”** (1960 р.), другий опус цього твору, присвячений німецькому меценату М.Фюрстенбергу. Це 7 одноктакних нічим між собою не пов'язаних фрагментів з 12 звуків для флейти, арфи і кларнету. Тут уже можна говорити про справжній мінімалізм – очевидно і тембральний – свого роду про оперування *тембром*, як певною сутнісною одиницею – *архетипом в найвужчому екстремальному виді*.

Отже, художньо-естетичні якості кларнету у І. Стравінського дуже багатогранні, з одного боку висвітлюють глибинні первні цієї звукової барви, з іншого – шляхом експериментування – відкривають нові, досі незнані якості цього інструменту. Запропонована таблиця покликана до відображення естетичних ракурсів використання тембру кларнету у творчості І. Стравінського в хронологічному порядку:

Твір	Художньо-естетичне значення
<p>“Жар-птиця”:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Колискова Жар-птиці – середній розділ Кларнети проводять лейттему Жар-птиці: – Кларнети супроводжують образ фантастичної Жар-птиці: – Сцена “Поневолення Жар-птиці Іваном-царевичем”: 	<ul style="list-style-type: none"> – завдяки єдності ладо-гармонічної і тембрової гостроти колискова набуває характеру <i>чарівного заціпеніння</i>. – стретні різновекторні накладання коротеньких зустрічних поспівок створюють <i>враження пурхання</i>, – мінливі тріолі в поєднанні з синкопованими ходами закритих валторн з флажолетами скрипок створюють враження <i>судомного тріпотання крил</i>. <p>Ефект темброгармонії</p>
<p>“Петрушка”:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Лейттема Петрушки – Танець Петрушки (каденція кларнету) 	<ul style="list-style-type: none"> – жалібні схлипи відчай і прокльони; – печальна розповідь, стан горя.

<p>– Танець Арапа (кларнет і бас-кларнет) – Танцюючий Ведмідь (високий кларнет з риками труби) – Смерть Петрушки: темб्रो-комплекс (зітхання флейт, удар бубна, укол одним звуком кларнету, вібрування тарілки)</p>	<p>– гротескова образність. – дикий характер. – кларнет символізує “зупинку” – <i>смерть</i>. Принцип монтажу мініатюрних інтонаційних мотивів-осколків тембральних уламків.</p>
<p>“Весна священна”: – “Ігри двох міст” “Дійство Старійшин” – малий кларнет</p>	<p>– характерна тембральна остінатність, різні площини, наділені власним тембром та послівкою в лінійних горизонталях “прокручують” рухомі органні пункти: зерна-поспівки, – <i>магічна функція</i> інструменту Апогей темброінтонацій</p>
<p>“Примовки” – № 1 “Корнило” – № 2 “Наташка” – № 3 “Полковник” – реприза в “Полковнику” соло кларнета</p>	<p>– кларнет імітує <i>булькання вина</i>, – <i>відгомін грому</i>, – <i>мисливські сигнали</i>, – віртуозна техніка (захоплення верхніх недоступних регістрів кларнету) – <i>змагання у виразових можливостях з людським голосом.</i></p>
<p>“Колискові кота”</p>	<p>“Переливчастість” і дещо жіноча пасивність кларнетних тембрів – <i>ніжна субстанція заколисучого голосу</i> Політембральність в монодичній індивідуальності</p>
<p>“Історія солдата” – Лейттембри Солдата – кларнет – Танго Принцеси – соло кларнета</p>	<p>– роздуми, “внутрішній голос”, монолог, риторичне питання – жанрова персоніфікація – Танго. “Переодягання” тембрів за рахунок жанрової загостреності мотивів – метаморфози персоніфікації тембрів</p>

Три п'єси для кларнету соло	Виразові можливості інструменту в монодичній якості
Октет	Техніка мотивної мозаїки – техніка тембрової мозаїки
"Ebony Concerto" (“джазове Кончерто гроссо з блюзом в повільному русі”)	Кларнет як <i>виразник культури джазу, блюзу, спірічуелсу</i> та просторово-тембральна тканина з акустичними миттєвими змінами, підсвітками, тембральними спалахами та мікстами.
Траурна ода пам'яті Наталі Кусевичкої	<i>Монологічність людського плачу</i> – кларнет-дідик отримує своє етимологічне втілення і значення як <i>інструмент поховальних обрядів</i>
Католицька меса (для змішаного хору і подвійного квінтету духових)	Носій <i>сакрального вислову-юбіляцій, псалмодування, антифонів проведень</i>
Септет	Мінімалізм Klangfarbenmelodie
“Монумент Джезуальдо” (1960)	Архетипна суть тембру

Таким чином кларнет у “багатоликого” І. Стравінського набирає такого ж багатоликого значення – і не лише сам композитор здатний до феноменального універсалізму: адаптувати і зрозуміти, не втрачаючи себе, тисячу облич, до цього здатні і окремі тембри кризь, які митець сприймає і відтворює світ.

Література

1. Асаф'єв Б. Книга о Стравинском. / Б. Асаф'єв – Ленинград: Музыка, 1977 – 280 с.
2. Вершинина И.А. Ранние балеты Стравинского / И.А. Вершинина. – Москва: Наука, 1967 – 212 с.
3. Грабовський Л. Фактура. Тембр. Оркестр / Леонід Грабовський – Москва, 1971 – Рукопис – 90 с.
4. Каратыгин В. Рецензия на русскую премьеру “Жар-птицы” в концертах А.Зилоти. / В.Каратыгин // Хроника. Аполлон. 1910, № 12 – С. 31–32
5. Ухов Д. Аналогии и ассоциации (К проблеме “Джаз и европейская музыкальная традиция” / Д. Ухов // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. – Москва: Советский композитор, 1987 – 590 с.

6. Ярустовский Б. Игорь Стравинский / Борис Ярустовский. – Ленинград: "Музыка", 1982 – 261 с.
7. Hollerbach Peter. The Genesis of Stravinskys Ebony Concerto / Peter Hollerbach // Peabody Essays in Music History – New York, 1989. – no. 2 (February). – P. 37–79.

References

1. Asafiev, B. (1977). *Knyha o Stravinskom* [The book about Stravinsky]. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
2. Vershynina, Y. A. (1967). *Ranniie balety Stravinskoho* [Early ballets by Stravinsky]. Moscow: Nauka. [in Russian].
3. Hrabovsky, L. (1971). *Faktura. Tembr. Orkestr* [Texture. Timbre. Orchestra]. (Manuscript). Moscow. [in Russian].
4. Karatyhin, V. (1910). Retsenzyia na russkuiu premueru "Zhar-ptytsi" v kontsertakh A. Zyloty [Review of the Russian premiere of "Firebirds" in A. Ziloti's concerts]. *Khronyka. Apollon* [Chronicle. Apollo], 12 – pp. 31–32. [in Russian].
5. Ukhov, D. (1987). Analohii i assotsiatsii (K probleme "Dzhaz i evropeiskaia muzykalnaia traditsyia") [Analogies and Associations (To the problem "Jazz and the European Musical Tradition")]. *Sovetskii dzhaz. Problemy. Sobytiia. Mastera*. [Soviet Jazz: Problems, Events, Masters] – Moscow: Sovetskii kompozitor. [in Russian].
6. Yarustovsky, B. (1982). *Igor Stravinskii* [Igor Stravinsky]. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
7. Hollerbach, P. (1989). The Genesis of Stravinskys Ebony Concerto. *Peabody Essays in Music History*, No. 2 (February). – pp. 37–79.

Василий Борецкий (Львов), соискатель при кафедре истории музыки ЛНМА им. М. В. Лысенко, научный руководитель: Назар Лилия Иосифовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки ЛНМА им. М. В. Лысенко.

Кларнет в творчестве И. Стравинского.

В поле исследований эстетического концепта кларнетного тембра в музыке XX века симптоматической является музыка И. Стравинского как одного из наиболее интересных и оригинальных композиторов, творческие методы которого в плане тембристики были не только основоположными, но и радикально трансформирующими, потому и предстает как предмет для рассмотрения именно трактовки кларнета. Так, этот инструмент И. Стравинский активно апробировал и в монодическом качестве, и в синтетических смешанных составах, в оркестровой же музыке – наблюдается одновременное использование

нескольких видов этого инструмента (например, 9 кларнетов в “Эбони-концерто”). В статье прослеживаются пути изменений эстетических моделей видения кларнета в сольной, ансамблевой и оркестровой музыке композитора в хронологическом порядке, что подчеркивает эволютивность принципов данного процесса: от тембругармонии, тембруинтонации (тембральные осколки), политембральности, персонификации тембра, методов тембромонтажа, тембровой мозаики до метаморфоз и пермутации этих явлений именно в области кларнетного звучания. При этом выявляется художественно-эстетический концептуализм в смысле значимости и своеобразности облика данного инструмента, раскрываются его новые тембральные возможности. Данный научный подход в области тембурологии относительно кларнета используется впервые, а его практическое значение кроется не только в создании теоретическо-научной базы эстетического концепта данного инструмента, но и в более осмысленном создании тембральных моделей в исполнительской практике.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, эстетический концепт, тембр кларнета.

Vasyl Boretskyy (Lviv), applicant of the Department of Musicology of Lviv National M. V. Lysenko Music Academy, Academic Adviser: Nazar Liliya Yosyfvna, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Musicology of Lviv National M. V. Lysenko Music Academy.

Vasyl Boretskyy. Innovative interpretation of clarinet timbre in Ihor Stavynskyy's artistic works “Neither author of the 20th century, as it may be said with confidence, has possessed a sense of the most natural sounding of each instrument, its hidden soul, apart from I. Stravynskyy” (L. Hrabovskyy). As far as artistic works of the composer are concerned, a clarinet takes one of the leading roles as a solo instrument; it was actively used as an ensemble instrument and in many orchestral scores. The artistic legacy of I.Stravynskyy demonstrates new interpretation of clarinet timbre expanding and renewing expressive possibilities of the instrument.

For the first time the bright solo timbre of the clarinet can be heard in ballet “The Firebird” – I. Stravynskyy uses the effect of timbre harmony (I. Vershynina), when timbral as well as scale and melodious characteristics form a unique expressive means, in particular, when reproducing the image of the Firebird. Ballet “Petrushka” shows completely another image of the clarinet. There, the composer demonstrates the principle of fitting not only miniature intonational themes-fragments, but timbral fragments, too. Bright performance of the clarinet can be seen in the third ballet of I.Stravynskyy – “The Rite of Spring”. Here, timbral dramaturgy has become of such great importance that the choice of intonational melodies was selected by the

nature of the given instrument, peculiarity of its sounding in one or other register. The mastery of timbral intonations use in “The Rite of Spring” reaches heights. Along with the rhythm it is the timbre, which becomes the key factor of musical development” (B. Yarustovskiy).

Sound representation is peculiar to the timbre of the clarinet in “Pleasant Songs”, where the instrument imitates wine gurgling (“Kornylo”), echo of thunder (“Natashka”) and hunter’s signals (“Polkovnyk”) demonstrating in whole the masterly technique of capturing difficult to reach upper register of the clarinet. The cycle “Cat Lullabies”, psychologically sophisticated miniatures, shows new representation of clarinet timbre. Here, the clarinet plays a unique role sounding as a substance of lulling voice. “The Soldier’s Tale” demonstrates clarinet from a variety of angles. The use of dancing common themes of specific genre nature and timbres transformation through genre intensification of themes leads to the phenomenon of its personification and personificated timbre metamorphoses. New searches of Stravinskyi in the field of melodics are peculiar to the works with neoclassical features; however, Stravinskyi’s passion for minimalistic thinking has led him to the technique of motive mosaic – symptomatically – the technique of timbre mosaic (Octet for wind instruments).

A specific feature of musical life of the clarinet in the 20th century is active introduction of the instrument in a traditional musical culture, clarinet timbre becomes the bridge between academic and popular, traditional music. Having become one of the main timbre voices of jazz music, academic tradition works performed with the clarinet possess a lot of jazz elements; in such works composers often operate with jazz categories. Indeed, in “Ebony Concerto” (“jazz Concerto grosso with slow motion blues”) voice-timbre of the instrument is viewed as an expresser of at least the whole race enriching academic tradition with new timbre colours of clarinet sounding.

Composer’s late works show reconsideration of clarinet timbre interpretation as a voice of universal significance. In a Funeral Song in memory of Natalia Kusevytska the clarinet receives its etymological embodiment and significance of a sacral instrument of burial and funeral customs of Ukrainian folk tradition (Didyk). In the Catholic Mass (for mixed choir and double quintet of wind instruments) the clarinet is represented as a bearer of a sacral expression-jubilatio, psalmody. In “The Monument of Gesualdo” the composer also shows an archetype essence of clarinet timbre.

The clarinet of many-sided I. Stravinskyi acquires peculiar phenomenal form of universalism: to adapt and understand, without losing oneself, thousands of faces in each separate timbre through which the artist perceives and reproduces the world.

Keywords: Igor Stravinsky, aesthetic concept, the timbre of the clarinet.

Стаття поступила до редакції 11.03.2017 р.
