

СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА: ЧЕРТЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ



Соната для деревянного духового инструмента и фортепиано принадлежит к числу камерно-ансамблевых жанров, представленных в творчестве целого ряда французских композиторов минувшего столетия. Это объясняется как интересом упомянутых мастеров к темброво-колористической стороне музыки, так и широко распространённым тяготением к наследию барочного и раннеклассического искусства. Подтверждением сказанному являются камерно-ансамблевые сочинения, принадлежащие композиторам нескольких поколений и обнаруживающие, наряду с очевидными различиями индивидуальных стилей, некое единство эстетических принципов, которые традиционно присущи французской музыкальной культуре. Конкретизируем данный тезис, учитывая технико-выразительные особенности кларнета, на примере сонатных циклов К. Сен-Санса (1835–1921), А. Онеггера (1892–1955), Ф. Пуленка (1899–1963) и П. Санкана (1916–2008).

Соната для кларнета и фортепиано, op. 167 (1921) К. Сен-Санса создавалась в последний год жизни композитора. Названному произведению сопутствовали два аналогичных опуса – для гобоя и фортепиано, op. 166 и для фагота и фортепиано, op. 168. Ю. Кремлёв называет триаду сонат для деревянных духовых своеобразным творческим завещанием К. Сен-Санса, отмечая ее непосредственную связь с принципами неоклассицизма. По мнению исследователя, упомянутая связь предопределила авторское жанровое наименование – «...сравнительно небольшие сочинения названы не сонатинами, но сонатами, чем подчёркивается принципиальная ориентация на масштабы и формы старого времени» [3, с. 279–280].

Соната *Es-dur* для кларнета и фортепиано представляет собой лаконичный четырёхчастный цикл с яркими контрастными соотношениями смежных частей, внутри каждой из которых господствует одно настроение. Воплощая традиционные для сонатного жанра образные сферы: активно-действенную, лирическую, скерцозную, – К. Сен-Санс отдаёт предпочтение лирическим настроениям. Будучи окрашен-

ными в разные тона, опираясь на различные жанровые прообразы, эти настроения доминируют в цикле, и лишь финальное *Molto allegro* финала акцентирует ведущую роль действенного, целеустремлённого начала. С предельной ясностью неоклассицистские свойства цикла заявляют о себе во второй и третьей частях. Если *Allegro animato* (вторая часть) возрождает облик галантного XVIII столетия с его грациозными придворными танцами и этикетной атмосферой балов, то последующее *Lento* вносит разительный контраст, побуждая вспомнить величественно-траурную поступь пассакаля. Жанрово-образный контраст этих частей подчёркивается тональными, темповыми, динамическими, метроритмическими средствами. Столь явная контрастность «мира танцев» дополняется пластикой вальсовых фигур в первой части, привносящей отзвуки романтических настроений XIX века. Финал Сонаты, вопреки отсутствию ярко выраженных жанровых примет, не лишён соответствующих устремлений. Более того, заключительное *Molto allegro* в указанном отношении даже превосходит остальные части: здесь ощутимы связи с жанром концерта, этюдной традицией, возникают ассоциации с «Неаполитанской песенкой» П. Чайковского, колыбельной. Многообразие стилистического диапазона позволяет рассматривать названную часть как «суммирующий» итог цикла. Не случайно К. Сен-Санс, последовательно заостряя контрастные сопоставления смежных частей к концу Сонаты, объединяет *Lento* и финал при помощи *attacca*. В результате возникает некое подобие малого барочного цикла, на протяжении которого сумеречно-торжественная пассакаль сменяется импровизационно-игровым *Molto allegro*.

Сказанное, впрочем, не подвергает сомнению основополагающую роль начального *Allegretto* в сонатном цикле К. Сен-Санса. На протяжении этой части утверждается главенство лирико-жанрового начала и формируется комплекс интонаций, получающих затем многогранное претворение в иных условиях и жанровых наклонениях. Например, триольный «пульс» фортепианной партии из первого раздела *Allegretto*

вновь доминирует при возвращении данного материала в середине финала, распевные мотивы присутствуют в каденционных оборотах *Allegro animato*, после чего – в ритмическом увеличении – заявляют о себе в *Lento*. Выдержанная басовая педаль как бы переключается с аналогичными приемами в срединных фрагментах заключительной части. Объединяющим средством становится и упорядоченность общих форм движения. Так, соответствующие фигуры приобретают индивидуальный облик под воздействием тех или иных жанровых прообразов. Стремясь же утвердить лирико-поэтическое настроение в качестве итога развития, К. Сен-Санс приводит в завершающем разделе финала весь начальный фрагмент первой части, что позволяет акцентировать магистральное значение *Allegretto* в сонатной композиции.

Вопреки видимой ясности изложения, отсутствию чрезмерно быстрых темпов, опоре на традиционные приёмы звукоизвлечения, характеризуемая Соната чрезвычайно сложна для исполнения. Прежде всего, интерпретатор должен обладать значительной физической выносливостью, поскольку музыкальная ткань содержит небольшое количество пауз, а протяжённые мелодические фразы следует интонировать в духе *bel canto*. Кларнетисту надлежит учитывать и отсутствие перерыва между третьей и четвёртой частями, отграниченными друг от друга посредством ферматы. Автор явно ориентируется на исполнителей-профессионалов высокого ранга¹, фактически не руководствуясь соображениями удобства для дыхательного аппарата кларнетиста. Сказанное прежде всего относится к процессам мелодического развёртывания: несходные по конфигурации мотивные построения и фразы объединяются в более протяжённые структуры. Несмотря на сохраняемую при этом дифференциацию фразировочных лиг, взятие дыхания может повлечь за собой нарушение логики интонационного движения. Упомянутые трудности особенно ощутимы в первой и третьей (где указан максимально медленный темп) частях. При этом, как ни странно, блестящие пассажи в финале, охватывая все регистры, доставляют исполнителю меньше неудобства благодаря подвижному темпу. В танцевальной второй части (*Allegro animato*) обнаруживаются иные «сюрпризы» технического плана: отметим парный принцип фразировки в арпеджированных пассажах, стаккатное восходящее движение, скачки на дуодециму и т. д. Впечатляет и своеобразие динамической палитры: К. Сен-Санс мыслит яркими контрастами – от *ppp* до *ff*, нередко фиксируя резкие «переключения» уровней

громкости. Указанные сопоставления весьма характерны, к примеру, для медленной третьей части. Наконец, рассматриваемая Соната весьма сложна в ансамблевом отношении. С одной стороны, фортепианная партия служит образно-эмоциональным «фундаментом» дуэта, чем предопределяются неоднократное дублирование музыкального материала, обмен «репликами», фактурно-гармоническая и ритмическая «поддержка» тематизма. С другой стороны, в партии фортепиано практически отсутствуют сольные фрагменты, за исключением двух «высказываний» в *Lento* и начальных тактов крайних частей. Поэтому чёткое взаимодействие ансамблевых партий – в условиях интенсивного тематического варьирования, асинхронной фразировки, периодического появления синкоп или триольной пульсации в чётном размере – должно сочетаться с максимально естественным дыханием, агогической свободой, органичной пластикой движений.

Сонатина А. Онегера, датированная 1922 годом, снабжена (вслед за Тремя пьесами для кларнета solo И. Стравинского) посвящением кларнетисту-аматору В. Райнхардту². Как отмечает Л. Раппопорт, формированию новаторских тенденций в области камерно-инструментальной музыки прежде всего способствовало творчество И. Стравинского 1910–1920-х годов, стимулировавшее художественные поиски многих композиторов, в том числе А. Онегера [4, с. 82]. Тяготение последнего к «диалогу» с музыкальной культурой минувших столетий, при одновременном освоении новых приёмов и техник письма, способствовало созданию ряда ансамблевых опусов для струнных и духовых инструментов. К сожалению, эта сфера творчества А. Онегера до сих пор не вызывала ощутимого интереса у исследователей. Об этом свидетельствуют немногочисленные издания на русском языке, в которых представлен творческий портрет композитора и приведена характеристика его важнейших сочинений [6, с. 139; 2, с. 129]. Краткую информацию о Сонатине для кларнета и фортепиано приводит Г. Филенко, отмечая простоту и доступность музыкального языка упомянутого сочинения, широкое использование синкопированных джазовых ритмов, доминирование светлых, радостных эмоций. По мнению исследователя, в Сонатине утверждается новая интонационная сфера, соответствующая эстетическим принципам «Шестёрки» [6, с. 139].

Сонатина А. Онегера – небольшой по масштабам трёхчастный цикл, образуемый, в соответствии с традициями жанра, путём контрастных сопряжений музыкального материала. На это указывают и лирический центр Сонатины

– её медленная часть, и остро ритмизованный, динамичный финал. Менее традиционной выглядит, пожалуй, спокойная первая часть *Modéré*: «ноктурнообразная» фактура, выразительные закруглённые фразы, исполняемые кларнетом, «диалогичность» как основа развития, преобладающая динамика *p* и *pp* настраивают на лирический лад. В первом разделе сложной трёхчастной формы царит дух ансамблевого единения: прелюдийный характер тематизма присущ обоим партиям, взаимодействующим согласно принципу комплементарности. Интенсивное обновление музыкального материала свойственно и динамизированной репризе, в которой заметно активизируется партия правой руки у фортепиано, образуя новую мелодическую линию. Благодаря этому возникает интересный эффект: звучание кларнета словно «обрамляется» фортепианной партией, что способствует раскрепощению лирической экспрессии, возрастанию диапазона, достижению красочной «тихой» кульминации. Не случайно здесь впервые появляется фактурное изложение «рельеффон», при котором партия кларнета дублирует ведущий голос аккордовой музыкальной ткани у фортепиано (излагаемый тремя октавами ниже). Таким образом, А. Онеггер наглядно демонстрирует впечатляющий экспрессивный и драматургический потенциал фактурных и темброво-регистровых ресурсов камерно-инструментального ансамбля.

Особого внимания заслуживает срединный раздел *Modéré* – свидетельство явного тяготения композитора к барочной традиции. Упомянутый раздел – четырёхголосное фугато – отличается и максимальной концентрацией авторского высказывания (14 тактов), и предельным контрастом (образно-эмоциональным и стилистическим) по отношению к музыкальному материалу всей части. Маркированная двутактовая тема, благодаря энергичным ритмическим оборотам, порождает различные ассоциации. С одной стороны, в границах художественной концепции Сонаты возможно интерпретировать упомянутую тему как своего рода историческую параллель к «джазовой музыке» финала. С другой стороны, последовательное «восходящее» вступление голосов, стремительный динамический «взлёт», увенчиваемый достижением *f* и *ff*, заострённая акцентуация позволяют обнаружить в освещаемом эпизоде явные отголоски «негативной» образности, предвещающей вероятное нарастание обозначенных контрастных противопоставлений. Кроме того, наличие фугированного раздела свидетельствует о целенаправленном создании единого дуэтно-инструментального

звукового пространства. В границах последнего тембровый контраст выступает скорее дополнительной краской, чем средством создания самостоятельной драматургической линии. Это обусловливается приверженностью А. Онеггера французской традиции, для которой весьма характерна существенная роль фонизма в сочетании с различными формами движения.

На протяжении второй части – *Lento et soutenu* – господствует пластика мелодико-гармонических линий. А. Онеггер придаёт развитию лирической образности ясно очерченный жанровый характер. Господством вальсовости обуславливаются трёхдольный метр, преобладание специфических ритмогрупп (четверть с точкой и восьмая), закруглённость интонационных оборотов. При этом образно-эмоциональное единство достигается благодаря выдержанным функциональным сопряжениям инструментальных партий. Так, при явном главенстве кларнета, фортепианное изложение не ограничивается ролью аккомпанемента. Напротив, полимелодизм дуэтной фактуры в условиях красочной гармонии способствует насыщению музыкальной ткани выразительными подголосками, имитациями, созданию яркого мелодического рельефа. Несмотря на лаконичность масштабов (всего 33 такта), средняя часть цикла характеризуется постоянным интонационным обновлением, что благоприятствует многозначному восприятию формы. Так, подчёркнутая обособленность начального восьмитакта и последующее изложение нового тематизма в партии фортепиано соотносятся с логическими закономерностями простой двухчастной формы, включая развитую вторую часть и вытекающую из неё коду. Помимо этого, упомянутый начальный период, в силу его самодостаточности, может рассматриваться и как вступление. Дальнейшее развёртывание музыкального материала укладывается в простую трёхчастную форму, образуемую восьмитактовыми построениями. Как и в лирических разделах первой части, здесь преобладает «негромкая» динамика; лишь в самом начале фигурирует *mf*, а громкостный уровень кульминации, расположенной в точке золотого сечения, достигает *f*.

Иной образный строй характерен для финала, в котором господствует стихия ритма. Здесь возникают непосредственные параллели с джазом: пунктирные (прямые и обращённые) фигуры, синкопы, *glissandi*, резкие акценты, остинатные построения в басу на *staccato*, господство *f*, контрастные сопоставления *subito* и др. Композитор остаётся верен указанной выше трактовке инструментального ансамбля, что

позволяет воссоздать в этой части красочную жанровую сценку наподобие уличных цирковых представлений знаменитого Монмартра. Напомним, что прославленная «Шестёрка», существовавшая с 1917 по 1922 годы, открыла для французской музыки мир цирка, балагана, городской бытовой культуры. Учитывая время создания Сонатины и круг её образов, допустимо предложить ряд ассоциаций с масками *commedia dell'arte*, – в частности, с Коломбиной, Арлекином и Пьеро. Если музыку первой части можно представить как своеобразный «диалог» между лирической героиней и склонным к подчёркнутому комизму Арлекином, то в дальнейшем звучание соотносится с обликом ключевых мужских фигур итальянского импровизационного театра. Такого рода сравнения помогают исполнителю более ярко отобразить приоритетную для А. Онеггера тенденцию: речь идёт о «неконфликтных» взаимоотношениях партий рассматриваемого дуэта при сохранении ярко выраженной их «автономии».

Упомянутые особенности предопределяют специфику кларнетной партии, рассматриваемой в качестве одного из голосов полимелодической фактуры. Это ощутимо воздействует на взаимную координацию фразировки, распределение цезур, динамический баланс (что в равной степени относится к пианисту в эпизодах с аккордовой фактурой), уровень яркости штрихов, своеобразие нюанса *f* (который нигде не должен быть форсированным), а также требует от участников ансамбля хорошего чувства метроритма.

Отзвуки характеризуемой Сонатины заметны в Сонате для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка, созданной 40 лет спустя. Сочинение Ф. Пуленка, посвящённое памяти А. Онеггера, весьма явственно перекликается с предшествующими кларнетными сонатами французских композиторов: лаконичный трёхчастный цикл, организуемый по принципу контрастного сопоставления («быстро – медленно – быстро») с лирической *Romanza* в центре; обогащение стилистики за счёт джазовых элементов, завуалированная танцевальность, разнообразие общих форм движения. Начальное *Allegro tristamente* строится на калейдоскопическом чередовании тем, многие из которых подвергаются вариантно-вариационным преобразованиям. Учитывая данное обстоятельство, трудно согласиться с утверждением И. Галочкиной, которая трактует форму первой части как простую трёхчастную со вступлением. Далеко не бесспорной выглядит и ладотональная характеристика *Allegro*: цитируемый автор пишет о «сфере тоналностей *C – h* со многими отклонениями»

[1, с. 25], между тем здесь налицо 12-ступенная хроматическая тональность с локализованными центрами, обеспечивающими ясное членение тематического материала и формы. Исходя из расстановки выдержанных басовых опор и обновления тематизма, в указанной части прослеживаются основные закономерности индивидуально трактованного сонатного *allegro*. В числе упомянутых индивидуальных особенностей должны быть названы отсутствие разработки, существенное увеличение зоны побочной партии (которая, судя по её энергичному, целеустремлённому развёртыванию, словно бы заняла место лирической главной), и замыкание экспозиции тематическим материалом вступления, благодаря чему достигается равноправие трёх важнейших образных сфер: активно-действенной, лирической и характеристической. Эпизод, заменяющий разработку, воспринимается как средоточие хрупкой, почти неосязаемой, воздушной лирики, своего рода аллюзия темы из среднего раздела «Монтекки и Капулетти» С. Прокофьева (балет «Ромео и Джульетта»). Отметим, что основная тема предваряется двумя другими, которые постепенно вводят слушателя в особый мир сокровенных чувств, своеобразно оттеняя склонность автора к «театрализации» художественного замысла.

Непрерывное обновление тематизма, сочетаемое с повторностью, присуще и второй части Сонаты – вдохновенной лирической *Romanza*. В небольшом вступлении звучит автоцитата – фрагмент темы из гобойной Сонаты Ф. Пуленка. Данный фрагмент как бы концентрирует в себе основные характеристики последующего музыкального материала: распевность и закруглённость мелодических построений, выразительность фраз, образуемых короткими длительностями (условно говоря, «выписанные мелизмы») и создающих эффект импровизационной свободы, развитие фактурных приёмов, перекликающихся с *Allegro tristamente*. Простая трёхчастная форма *Romanza* лишена статики симметричных построений, поскольку в динамизированной репризе органично сплавлены тематические элементы первого и второго разделов, сопрягаемые посредством диалога инструментальных партий. Зажигательный финал развивает господствующие в цикле образные сферы. Активная устремлённость темы побочной партии первой части преломляется здесь сквозь призму джазовых ритмоинтонаций, контрастирующих экспрессии лирической кантилены, характерной для центрального раздела. Как и в первой части, Ф. Пуленк в финале обращается к сонатной форме с эпизодом вместо разработки, позволяющей подчинить

разноплановый материал единой логике драматургического развития.

Тематическим богатством и образно-стилистической многогранностью Сонаты для кларнета и фортепиано обуславливаются различные соотношения инструментальных партий. В целом добиваясь несомненного их равноправия, особой спаянности, Ф. Пуленк использует выразительный потенциал и фактурного изложения «рельеф–фон», выдвигающего на передний план мелодическую линию, и контрастных сочетаний самостоятельного тематизма, поручаемого каждому из инструментов, и разветвлённой сети «переключек»-диалогов, наконец, мыслит указанные партии как составляющие единого разнотембрового «инструмента», способного дифференцировать голоса возникающего тематического комплекса. Исходя из этого, исполнителям необходимо продемонстрировать блестящее владение инструментом, мастерство ансамблевой техники, элегантность фразировки и чувство меры в эмоционально-динамическом аспекте. Особенно сложными в партии кларнета представляются тесситурные «перебросы» во вступлениях к началу *Allegro tristamente* и финалу цикла, резкие смены акцентуации, стремительные переходы или неожиданные «столкновения» контрастных образных сфер. Ф. Пуленк в полной мере использует весь диапазон инструмента, включая крайние звуки нижнего и верхнего регистров. На протяжении средней части, вследствие медленного темпа, исполнитель вынужден решать не менее трудные задачи, связанные с плавностью переходов, ровностью голосоведения, координацией сопряжений между регистрами кларнета и т. п.

О преемственной связи поколений во французской музыке, сохраняющейся несмотря на радикальные сдвиги в композиторском творчестве второй половины XX века, свидетельствует Сонатина для кларнета и фортепиано (1963) Пьера Санкана (1916–2008). Миниатюрные масштабы частей с традиционными образными «амплуа» позволяют автору создать единую контрастно-составную композицию. Это не лишает Сонатину виртуозности и блестящего концертного начала, проявляющегося в броском тематизме, эффектных пассажах, принципе связательности. Допустимо утверждать, что П. Санкан рассматривает участников инструментального ансамбля как равноправных партнёров, демонстрирующих незаурядный технический потенциал, точность выбора штриховой и динамической палитры, тяготение к целостному охвату исполняемой композиции.

Автор Сонатины весьма свободно преломляет традиционные структурные закономерности, подчас отклоняясь от намеченной схемы. Так, в *Allegro* (первый раздел), с ясно обозначенными тремя разнохарактерными темами, как бы «репрезентирующими» сонатную экспозицию, дальнейшее развитие «модулирует» в сложную трёхчастную форму – без каких-либо признаков разработки в середине и лишь разрозненными «отголосками» тематизма побочной партии в репризе. Благодаря этому, по сути, возникает своеобразная миниатюрная сюита, вызывая в памяти свойственное французским мастерам тяготение к зарисовке мимолётных впечатлений. В импрессионистском ключе выдержано *Andante* – второй раздел Сонатины. Изысканная мелодия с гибким ритмическим рисунком, порученная кларнету, развёртывается на фоне красочных гармоний у фортепиано, производных мелодических оборотов (которые словно «подхватывают» интонационно-тематическое развитие в партии солиста), волнообразных арпеджированных ходов. Отмеченное фактурное изложение вызывает ассоциации с безмятежно созерцаемой «игрой звучностей» в протяжённом «воздушном» пространстве (чему благоприятствует максимальное раздвижение регистров). Оживлённое многокрасочное рондо третьего раздела (*Vivo*) выдержано в духе праздничных финалов. Здесь нет контрастных сопоставлений, всё подчинено энергии искромётного движения. Композитор прибегает к интонационным «заимствованиям» из начального раздела (репетиционно-остинатная формула баса, основной мотив первой темы *Allegro*), однако они погружены в контекст общего развития и воспринимаются как своеобразное далёкое «воспоминание о прошлом». В композиционном и драматургическом аспектах характеризуемый приём «цементирует» разделы контрастно-составной формы, придавая логическую упорядоченность и завершённость соответствующей структуре.

Скромные масштабы Сонатины П. Санкана и внешняя простота её композиции сочетаются с многочисленностью исполнительских «подводных рифов». Во-первых, быстрая смена образно-эмоциональных планов и соответствующих стилистических средств предполагает мгновенную реакцию участников ансамбля. При этом нужно выстроить общую «стратегию» интерпретации, позволяющую избежать фрагментарности. Во-вторых, виртуозный аспект не ограничивается здесь лишь беглостью пальцев; он охватывает также детализированные динамические и штриховые указания, пластичность

фразировки, общую перспективу диалога с партнёром. В-третьих, следует учитывать проблемы стилового плана, которые подразумевают необходимость исполнения разнообразных сочинений, отражающих специфику характеризующей национальной культуры, её художественно-эстетические доминанты. Благодаря этому Сонатина П. Санкана воспринимается интерпретатором, с одной стороны, как изящная «безделица», не притягивающая к образно-смысловую глубину, с другой, – как «воспоминание» о французской традиции нескольких веков, способное произвести подлинный художественный эффект лишь при условии блестящего концертного прочтения.

Рассмотренные сонаты для кларнета и фортепиано французских композиторов имеют ряд характерных особенностей. При всём раз-

нообразии музыкального материала, эти произведения демонстрируют отсутствие ярко выраженного драматизма, конфликтного сопоставления эмоциональных планов. В названных циклах обнаруживаются тяготение к структурной ясности, индивидуализированной трактовке сонатной формы, значительная роль танцевальности и джазовой стилистики. Устойчивые связи с наследием доклассической музыкальной культуры предопределяют специфику паритетного соотношения инструментальных партий и опору на соответствующий арсенал исполнительских выразительных средств и приёмов. Стабильность упомянутых признаков позволяет заключить, что в освещаемых сонатах для кларнета и фортепиано по-своему претворены существенные черты французской камерно-инструментальной музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Характеризуемая Соната была посвящена французскому кларнетисту Огюсту Перье (Auguste Périer). Известно, что он безупречно владел инструментом; отличительной манерой его игры было активное использование вибрато [7].

² Вернер Райнхардт оказывал меценатскую поддержку многим композиторам, в частности, И. Стравинскому, П. Хиндемиту, Э. Кшенеку и др. [8; 5, с. 161].

ЛИТЕРАТУРА

1. Галочкина И. Франсис Пуленк. Сонаты для духовых инструментов и фортепиано в классе камерного ансамбля: метод. рекомендации. Минск: Белорус. гос. консерватория, 1989. 29 с.
2. История зарубежной музыки. Вып. 6: Начало XX века – середина XX века / ред. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор, 2001. 631 с.
3. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. М.: Сов. композитор, 1970. 328 с.
4. Реппорт Л. Артур Онеггер. Л.: Музыка, 1967. 304 с.
5. Стравинский И. Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971. XVI, 415 с.
6. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1983. 232 с.
7. Périer August. Mode of access. URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/August_Périer.
8. Reinhardt Werner. Mode of access. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Reinhardt.

REFERENCES

1. Galochkina I. Fransis Pulenk. Sonaty dlya dukhovyykh instrumentov i fortepiano v klasse kamernogo ansamblya [Francis Poulenc. Sonatas for Wind Instruments at the Class of Chamber Ensemble]. Methodic Essay. Minsk: Byelorussian State Conservatoire, 1989. 29 p.
2. Istoriya zarubezhnoy muzyki [History of Foreign Music]. Vol. 6. The Beginning and the Middle of the XXth Century / ed. V. V. Smirnov. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2001. 631 p.
3. Kremlyov Yu. Kamil' Sen-Sans [Camille Saint-Saens]. Moscow: Sovyetskiy kompozitor Press, 1970. 328 p.
4. Rappoport L. Artur Onegger [Arthur Honegger]. Leningrad: Muzyka Press, 1967. 304 p.
5. Stravinskiy I. Dialogi: vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii [Dialogs: Recollections, Reflections, Commentaries]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. XVI, 415 p.
6. Filenko G. Frantsuzskaya muzyka pervoy poloviny XX veka [French Music in the First Half of the XXth Century]. Leningrad: Muzyka Press, 1983. 232 p.
7. Périer August. Mode of access. URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/August_Périer.
8. Reinhardt Werner. Mode of access. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Reinhardt.

————— SONATA ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО —————
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
МУЗЫКЕ XX ВЕКА: ЧЕРТЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

В статье рассматривается ряд показательных камерно-инструментальных произведений – сонат для кларнета и фортепиано, созданных французскими композиторами XX века. Автором представлены циклы, принадлежащие К. Сен-Сансу, А. Онеггеру, Ф. Пуленку, П. Санкану. Исследователь характеризует концептуальные замыслы, образный строй, специфику структурной организации упомянутых произведений, драматургические и композиционные процессы в каждой из частей, осо-

бенности преломления технического и выразительного потенциала инструментального дуэта. Обозначаются важнейшие параллели между освещаемыми сонатами и сущностными чертами французской национальной музыкальной традиции.

Ключевые слова: жанр сонаты для кларнета и фортепиано, образность, цикличность, французская национальная музыкальная традиция, Камиль Сен-Санс, Артюр Онеггер, Франсис Пуленк, Пьер Санкан.

————— SONATA FOR CLARINET AND PIANO IN THE —————
FRENCH CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC
OF THE XXTH CENTURY: THE FEATURES OF SUCCESSION

Some representative chamber instrumental works – sonatas for clarinet and piano by French composers of the XXth century – are considered in the article. The author selects four cycles dated from 1920–1960s and belonged to Camille Saint-Saëns, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Pierre Sancan. Composers' art conceptions, imagery, structure specificity of named works, dramaturgic and composition processes in each of the parts, technical

realization and expressive interpretation of possibilities of instrumental duet are characterized by researcher. The most important parallels between elucidate sonatas and essential features of the French national tradition of music are noted.

Keywords: genre of sonata for clarinet and piano, imagery, cycling, French national tradition of music, Camille Saint-Saëns, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Pierre Sancan.

Метлушко Владимир Александрович
старший преподаватель
e-mail: 80667289898@mail.ru; metluhclarinet@gmail.com
Крымский гуманитарный университет
Россия, Республика Крым, 98635, Ялта

