

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

В. А. МЕТЛУШКО

Гуманитарно-педагогическая академия (Ялтинский филиал)
Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНСТРУМЕНТА В «ТРЕХ ПЬЕСАХ» ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO И. СТРАВИНСКОГО

В ряду многочисленных жанров, которые образуют сферу камерного репертуара для кларнета, пьесы, адресуемые названному инструменту solo, как правило, сохраняют ощутимую связь с классико-романтическими традициями инструментальной музыки. Это проявляется в доминировании приоритетных сфер авторского высказывания, характерных для малых форм (лирической, скерцозно-игровой, драматической), в преобладании монообразности, в тяготении к небольшим масштабам, простым структурам, циклизации подобных миниатюр, наконец, в изобретательно претворяемой программности. Вместе с тем, музыка для солирующего кларнета, создаваемая на протяжении XX века, безусловно отмечена чертами новаторства, которое прослеживается и в развитии музыкального языка, и в использовании технико-выразительных инструментальных приёмов. Учитывая датировку того или иного сочинения, можно констатировать следующую закономерность: в первой половине столетия переосмыслению подвергаются мелодико-гармонический, метроритмический аспекты композиции, её темброво-акустические характеристики; во второй половине – способы звуковысотной организации и комплекс выразительных средств в целом.

Следует признать, что *Три пьесы* для кларнета solo И. Стравинского относятся к тем образцам инструментальной музыки XX столетия, которые фактически остаются вне поля зрения исследователей. С одной стороны, это объясняется масштабностью творчества «русского Протея», широтой его стилевых истоков и универсалий. С другой стороны, *Три пьесы* являются единственным опусом в масштабном наследии композитора, написанным для данного инстру-

мента, в силу чего указанный цикл не занимает сколько-нибудь весомого места в творческой биографии И. Стравинского¹. Между тем, современная исполнительская практика демонстрирует весьма примечательную тенденцию: *Три пьесы* представлены в репертуаре значительной части концертирующих музыкантов и нередко фигурируют как обязательное произведение в программах международных конкурсов. Напомним пророческие слова Б. Асафьева: всё, созданное композитором в разнообразных жанрах, «...достойно пристального и внимательного изучения <...>. “Пустячки” Стравинского ценнее многих объёмистых сонат и симфоний...» [1, с. 23].

Три пьесы для кларнета solo датируются октябрём–ноябрём 1918 года². Этот цикл, написанный после завершения *Сказки о беглом Солдате* и *Чёрте*, хронологически соседствует с *Регтаймом* для 11 инструментов и *Песню без названия* для двух фаготов. По признанию самого композитора, *Три пьесы* посвящались кларнетисту-любителю Вернеру Рейнхарту (как и *Сказка о солдате*) в знак благодарности за финансирование соответствующего спектакля. В. Рейнхарт был «...человек высококультурный и к тому же всегда готовый, так же как и его братья, оказать поддержку искусству и артистам. <...> Он владел техникой этого инструмента и охотно играл на нём в кругу близких друзей», – пишет И. Стравинский [6, с. 57, 62]. Краткая характеристика названных пьес дана С. Савенко; выявляя их отдельные стилистические приметы, исследователь констатирует: «Попевочность в русском фольклорном духе очень рельефна в условиях одноголосия, обогащённого эффектами скрытой полифонии». По мнению Р. Крафта, «в качестве источника первой из кларнетных

пес» следует рассматривать *Песнь без названия*; впрочем, указывает С. Савенко, «...очевидно, что в её основе лежит мотив “Эй, ухнем”» [3, с. 44]. Напомним в связи с этим: несколько ранее И. Стравинским была выполнена обработка данной русской народной песни для оркестра духовых и ударных инструментов («Песня волжских бурлаков», 1917)³. Таким образом, не претендуя на стилевые или технологические новации⁴, *Три пьесы* отражают свойственный И. Стравинскому 1910-х годов интерес к русскому фольклору, причём, как позволяет заключить более детальное знакомство с циклом, не только к народно-песенным пластам.

Три пьесы задумывались И. Стравинским в качестве цикла миниатюр, построенного согласно принципу контраста; кроме того, «цементирующим» фактором в данном случае выступала единая стилистическая ориентация всех пьес, связанная с преломлением «русского» колорита. В результате возник своего рода триптих, характеризуемый асимметричностью образных сопоставлений: протяжная песенность начальной пьесы оттеняет стихию скерцозности второй и третьей, ассоциирующихся со сценами ярмарочных гуляний в *Петрушке* либо с живописными мотивами дубка. Контраст между пьесами репрезентируется на интонационном, метроритмическом, громкостно-динамическом и темброво-фоническом уровнях, благодаря чему скерцозность обогащается дополнительными нюансами, тогда как драматургическая асимметрия отчасти «уравновешивается» элементами классической трёхчастности.

Например, вопреки заявленному образно-эмоциональному контрасту, в первой и третьей пьесах обнаруживается сходство «переменной» метроритмической пульсации: обе начинаются в размере 2/4, который сменяется на 5/8, 7/8, 3/8, 3/4, 6/8 (в первом номере) и 5/16, 3/16, 3/8, 2/8, 3/4, 4/16 (в заключительном). Вторая пьеса как «сердцевина» композиции, напротив, отличается импровизационной свободой – вне метрической и тактовой упорядоченности. Если же сопоставить громкостную динамику в различных частях цикла, то вполне явственно обозначится устремлённость к финалу: от *sempre p* в первой, через разнообразие громкостных градаций во второй (*mf*, *pp*, *mp*, *subito meno f*) к *f* от начала до конца в третьей; при этом композитор не отказывается в заключительной пьесе от детализированной нюансировки, применяя *crescendo* в сочетании с приёмами нарастания *subito* и *poco a poco*, достигая *ff* на кульминационном взлёте завершающей мелодической реплики.

Небезынтересно отметить, что И. Стравинский использует в этом сочинении два кларнета – *in A* и *in B*, привнося дополнительный тембровый эффект. Насыщенное, густое, объёмное звучание кларнета *in A* завораживает обволакивающей вибрацией ряда обертонов, что наиболее отчётливо прослушивается в низком регистре. Композитор использует упомянутый инструмент для воссоздания «бурлацкой» атмосферы на протяжении первой пьесы. Во второй, несмотря на многочисленные пассажи, охватывающие весь диапазон, и применение высоких звуков в верхнем регистре, мягкость звучания кларнета *in A* позволяет избежать тембрового дисбаланса по отношению к предшествующей части; при этом образный строй – светлый, радостный, полётный. Исполнение же финала названного цикла поручено композитором яркому, пронзительному, более резкому по звучанию кларнету *in B*, который, исходя из присущих ему выразительных особенностей, способен воссоздать красочную сцену народного гулянья.

В целом, авторский замысел *Трёх пьес* характеризуется неоднократными смещениями драматургических акцентов, что свидетельствует не только об индивидуальном подходе композитора к циклу миниатюр, но и о преломлении в этом опусе наиболее характерных особенностей авторского стиля. Напомним, в частности, о самобытной, ярко индивидуальной ритмической организации как фундаментальном свойстве музыки И. Стравинского. В. Холопова называет композитора «...наиболее значительной фигурой среди первооткрывателей в ритмике XX века», поскольку «нерегулярная акцентность, составившая тип его ритмики... несла и невиданную ранее музыкальную динамику, формировавшую новую эстетику XX века, и заключала в себе вечную игру как органический модус искусства» [7, с. 555, 564]. *Три пьесы* для кларнета *solo* обнаруживают большое многообразие проявлений нерегулярной акцентности в процессе развёртывания музыкальной ткани каждой из пьес и всего цикла в целом, подчёркивая свободно-импровизационный характер высказывания. Подобная же нерегулярность определяет специфику обновления и развития тематизма в условиях репризной трёхчастной формы. Миниатюрность крайних частей цикла И. Стравинского «удостоверяется» их масштабами (30 и 60 тактов соответственно). При этом обнаруживаемая диспропорция компенсируется троекратным ускорением темпа (согласно указаниям автора, для первой пьесы М. М. = 52 при установленной четвертной длительности в качестве счётной доли, для заклю-

чительной М. М. = 160 применительно к «восьмушке») и дополнительным «сжатием» внутритактовой пульсации в финале (например, 2/8, 3/16, 5/16 в противовес традиционным простым и смешанным размерам в начале цикла).

Известное сходство крайних частей обусловливается и наличествующими отсылками к фольклорным источникам. Однако если в первой пьесе жанровый прообраз подчеркнут повторностью инициальной трихордовой попевки песни «Эй, ухнем» и всем комплексом выразительных средств, то на протяжении последней фольклорное начало присутствует в опосредованном виде. Поиску фольклорных аналогий способствуют выбранный композитором кларнет *in B*, определённый регистр инструмента и характерные особенности музыкального тематизма, отсылающие к традициям русских народно-инструментальных наигрышей. Освещая творческие «диалоги» композитора с указанным фольклорным пластом, Ю. Стоярова подробно рассматривает отдельные разновидности упомянутых наигрышей, преломляемые в сочинениях И. Стравинского. Прежде всего, речь идёт о пастушьей музыке, наиболее архаичной, предполагающей использование специфического инструментария и сохранившейся на рубеже XIX–XX веков практически без изменений. Непосредственная связь данной традиции с природно-акустической средой обусловила применение различного рода мелизматике, звукоподражательных приёмов, формирование упорядоченной системы обертонов, наделяемых сигнальной функцией [4, с. 63–65].

Другая сфера народно-инструментального музицирования, привлекавшая И. Стравинского, была связана с сельскими праздниками, уличными и ярмарочными гуляньями, что предполагало некую ситуативную обусловленность и соответствующие приемы игры⁵. Тематизм финальной из *Трёх пьес* И. Стравинского явно соотносится с указанной сферой. Формирование мелодической линии осуществляется средствами попевочного варьирования; она изобилует форшлагами, ритмоинтонационными оборотами, напоминающими выписанные морденты, «сигнальными» ходами, широкими скачками с элементами *quasi*-переудания, хроматическими «сдвигами» (как отдельных звуков, так и мотивов) наподобие пастушьих «переборов». Возникновению зрительно-слуховых ассоциаций способствуют высокий регистр, громкая, «крикливая» динамика, свободно-переменный метр и нерегулярно-акцентная ритмика. Следует особо отметить композиционную роль акцентов: благодаря их постоянным

смещениям как бы «преодолеваются» изнутри масштабнo-синтаксические границы, заданные тактом, обретают новую окраску варьируемые повторения мотивов, обнаруживаются некие «параллели» с ритмикой раннего джаза, и т. д.

Центральная пьеса цикла, пребывающая в упомянутом жанрово-стилистическом «окружении», явственно дистанцируется от «перекличек» с фольклором. Прежде всего, здесь доминирует импровизационная манера изложения (*a la cadenza*), репрезентирующая идею нерегулярно-акцентной ритмики в «чистом» виде. Отметим и свойственную этой миниатюре тенденцию к рельефному воплощению образно-стилистического контраста. Её крайние разделы насыщены фигурационными пассажами, сочетаниями разнообразных ритмических групп, включающих в себя мелкие и более протяжённые длительности, охватывающих все основные регистры. Упомянутые особенности изложения, в сочетании с быстрым темпом, игривыми форшлагами, придают пьесе характер эскизной зарисовки, вызывают ассоциации с атмосферой свободного музицирования, капризной игрой фантазии. Подчеркнуто контрастный переход к середине можно уподобить смене актов и картин в драматическом спектакле: *pp* вместо *mf*, преобладание среднего и низкого регистров, отсутствие фигураций, размеренное движение восьмыми, повторность интонаций. Театральность данного раздела подчёркивается при помощи своеобразного «диалога» с участием героев балаганного театра – к угловатым повадкам Петрушки восходят скачки с форшлагами в пределах уменьшённой октавы, кокетливая пластика движений Балерины претворяется посредством распевной нисходящей мелодии. Индивидуальное своеобразие «речи» предполагаемых «действующих лиц» усугубляется благодаря динамическим, тесситурным, штриховым, артикуляционно-фразировочным контрастными сопоставлениям. Тем самым «укрупняется» образная панорама цикла, не только оттеняя скерцозно-лирическую сферу, но и расширяя круг ассоциаций, отсылающих исполнителей и слушателей к завуалированным связям с более ранними сочинениями И. Стравинского так называемого «русского» периода.

Как видим, композитор стремится наглядно репрезентировать тембровые возможности кларнета, подчиняя их решению разноплановых художественных задач. С этой целью И. Стравинский мобилизует весь диапазон инструмента, выразительный потенциал его наиболее известных разновидностей, демонстрирует полноту и мягкость инструментального

звучания в кантилене, блестящую виртуозность в мелкой технике, яркость характеристических и звукоподражательных приёмов. Следует учитывать и двойственный подход композитора к проблемам исполнительской интерпретации. В частности, И. Стравинский указывал: «Я не верю, что в записи можно полно и окончательно выразить концепцию стиля. Некоторые детали всегда должны предоставляться исполнителю...» [5, с. 249]. Отвечая на вопрос о главной проблеме, сопутствующей исполнению его произведений, композитор упомянул темп (последний, даже не совпадая с авторским метрономом, должен быть «верным по духу»), сферу «артикуляции и ритмической дикции»; основная же трудность в исполнении новой музыки, по мнению И. Стравинского, безусловно относится к области ритма [5, с. 249, 247–248].

Какие же «руководства к действию» запечатлел И. Стравинский в нотном тексте *Трёх пьес* для кларнета solo? Помимо названных ранее метрономических, темповых, громкостно-динамических указаний, автор цикла тщательно фиксирует границы фраз – с одной стороны, «дирижируя» исполнительским дыханием, с другой, раскрывая вдумчивому интерпретатору приоритетные закономерности изложения музыкальной мысли. В первой пьесе И. Стравинский расставляет знаки членения, фактически не заботясь о равной протяжённости фраз. Гораздо более важной для него оказывается логическая последовательность, соотносимая с принципом «интонационного ядра и развёртывания», что позволяет исполнителю, в свою очередь, выявить ключевой мотив-тезис и осмыслить пути его вариантных преобразований. Аналогичную функцию выполняют редко встречающиеся паузы, что не должно остаться без внимания интерпретатора.

О нанизывании мотивных вариантов как приоритетной особенности интонационно-тематического развития свидетельствует, в частности, начальная фраза второго предложения – здесь предшествующая музыкальная мысль как бы «сжимается» в лаконичную мелодическую формулу. Возникающая при этом «игра» попевочными структурами служит предпосылкой для дальнейшего «включения» внутренней пульсации, которая, не противореча состоянию тягостных раздумий, динамизирует музыкальный процесс изнутри. Отметим, что указанная пульсация, выдерживаемая во всех разделах первой пьесы, позволяет обозначить внутренние границы исполнительской формы. Середина более разнообразна в этом отношении, поскольку И. Стравинский отдаляется от фольклорного интонационного прообраза. Все крупные дли-

тельности выделены здесь при помощи *tenuto*, первоначальная нисходящая трихордовая попевка акцентирована ритмически и динамически, наконец, затухание звука оттеняет повторность в сопряжении родственных мелодических оборотов. Не менее интересно представлен упомянутый динамический нюанс в начале репризы, где возвращается исходный мотив пьесы. Выстраивая фразу протяжённого дыхания, композитор завершает её спадом громкости и «утрачивающей» концовкой. Помимо этого, интерпретаторскому воссозданию соответствующего звукообраза способствуют многочисленные лиги, которые используются И. Стравинским в целях внутреннего членения фраз на смысловые попевки.

Как уже отмечалось ранее, вторая пьеса уподобляется каденции, на что указывает отсутствие тактовых и метроритмических предписаний (компенсируемое видимым избытком метрономических ремарок). Преобладание мелких длительностей, излагаемых в более громкой динамике, не только создаёт рельефный контраст по отношению к распевному, спокойному началу цикла, но и сообщает звучанию инструмента новую тембровую окраску. Аналогично первой пьесе, композитором подробно отмечаются здесь все границы фраз. Артикуляционная группировка пассажей привносит в «бестактовую» миниатюру строгий и точный ритм, способствуя формированию временных «ориентиров» для интерпретатора. В полной мере учитывая технические возможности инструмента, И. Стравинский помогает исполнителю добиться нужного качества звучания: речь идёт о продуманных артикуляционных членениях, цезурах между фразами и фиксации опорных нот в пассажах при помощи лиг, что, в свою очередь, обеспечивает кларнетисту возможность более свободных переходов из одного регистра в другой.

Образным строем срединного раздела этой пьесы предопределяется выбор соответствующих выразительных средств: «тихие» нюансы звучности в регистре шалюмо корреспондируют с многообразием тембровых красок, а скачки и плавные переходы украшаются форшлагами. В дальнейшем изложении явственно доминируют мелкие длительности, как бы «скрадывающая» грани между серединой и репризой. Благодаря смене громкостных нюансов возникает своеобразная «динамическая арка» от начального к заключительному разделу пьесы; тем самым восстанавливается виртуозно-блестящий характер последней как «предвосхищение» блистательного финала.

Главной особенностью третьей пьесы, что уже отмечалось выше, является принципиаль-

ное авторское решение в области инструментария – выбор кларнета *in B*. Искрящееся звучание указанного инструмента ассоциируется с радостной атмосферой праздника – гомоном балагуриющей толпы, громкими возгласами зывал, приглашающими посетить балаганное представление. Ремарки в нотном тексте, принадлежащие И. Стравинскому, отличаются продуманностью и конкретностью; это позволяет интерпретатору должным образом воспринять замысел композитора. Так, помимо громкостной динамики (последняя отличается значительным размахом и, несомненно, таит в себе определённую сложность), отметим изощрённую артикуляцию и периодические смеще-

ния сильных долей (посредством акцентов или форшлагов), сопровождаемые «перебивками» метроритмической пульсации и требующие хорошей координации исполнительского аппарата в целом.

Три пьесы для кларнета solo И. Стравинского можно, без преувеличения, отнести к числу знаковых произведений в репертуаре современного кларнетиста. Многообразие красок, свойственное упомянутому циклу, позволило представить выразительный потенциал кларнета в совершенно новом свете, что явилось ощутимым импульсом к более активному использованию данного инструмента в сольном «амплуа».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тембр кларнета привлекался И. Стравинским в различных ансамблевых сочинениях: вокальной сюите *Колыбельные кота* для среднего голоса (контральто) и трёх кларнетов; сюите из *Истории солдата* для кларнета, скрипки и фортепиано; *Октете* для духовых инструментов; *Чёрном концерте* для кларнета и джаз-оркестра; *Септете* для струнных, духовых и фортепиано; *Эпитафии* для флейты, кларнета и арфы; *Трёх песнях из Вильяма Шекспира* для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альты; *Элегии Дж. Ф. К.* для баритона (меццо-сопрано) и трёх кларнетов.

² Б. Ярустовский датирует *Три пьесы* 1919 годом [8, с. 317], очевидно, исходя из факта первого исполнения, – оно, как сообщает С. Савенко, состоялось 8 ноября 1919 года в консерватории Лозанны [3, с. 43]. В свою очередь, подробный хронограф жизни и творчества Стравинского, составленный С. Савенко, уточняет место и время создания *Трёх пьес*: «Морж, октябрь–ноябрь 1918» [3, с. 43; ср.: 6, с. 154].

³ Согласно комментариям С. Савенко, обработка создавалась после Февральской революции «...по просьбе Дягилева для замены...

русского царского гимна, который по условиям военного времени должен был исполняться перед началом спектаклей антрепризы». Поэтому на авторской рукописи стояло название «Гимн новой России», а титул украшал красный флаг, нарисованный П. Пикассо [3, с. 38]. Как пишет Б. Ярустовский, «Дягилев имел в виду открыть новым “революционным гимном” русские концерты в римском театре Констанци» [8, с. 100].

⁴ По мнению К. Зенкина, фортепианные (и в целом инструментальные) миниатюры Стравинского принадлежат к «большой группе» современных образцов жанра, «активно отрицающих какие бы то ни было романтические черты»; вследствие этого, подобные пьесы «выглядят гораздо более традиционно» в плане драматургического развития и композиционно-го построения [2, с. 494].

⁵ Как пишет Ю. Столярова, основу такого наигрыша составляло мелодическое зерно, которое не обладало, подобно плясовому, определённой отличительной ритмоформулой; на него «нанизывались» последующие варианты, благодаря чему целое напоминало плетение «ряда из петель-звеньев» [4, с. 68].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
2. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. Чайковского, 1997. 510+XIX с.
3. Савенко С. Мир Стравинского: монография. М.: Композитор, 2001. 328 с.
4. Столярова Ю. Русский фольклорный инструментализм и Стравинский // И. Ф. Стравинский: сб. ст. М.: МГК им. П. Чайковского, 1997. С. 62–83.
5. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. XVI+415 с.
6. Стравинский И. Хроника моей жизни; Музыкальная поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
7. Холопова В. Ритмические новации // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: монография. М.: ГИИ, 1997. С. 553–588.
8. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Сов. композитор, 1969. 320 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Kniga o Stravinskom [The Book about Igor Stravinsky]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 280 p.
2. Zenkin K. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1997. 510+XIX p.
3. Savenko S. Mir Stravinskogo [The World of Igor Stravinsky]: monograph. Moscow: Kompozitor Press, 2001. 328 p.
4. Stolyarova Yu. Russkiy fol'klornyj instrumentalizm i Stravinskiy [Russian Folklore Instrumentalism and Igor Stravinsky]. I. F. Stravinskiy [Igor F. Stravinsky]: selected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1997. P. 62–83.
5. Stravinskiy I. Dialogi: Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii [Dialogues: Reminiscences. Reflections. Commentaries]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. XVI+415 p.
6. Stravinskiy I. Khronika moey zhizni; Muzykal'naya poetika [The Chronicle of My Life; Musical Poetics]. Moscow: ROSSPEN Press, 2004. 368 p.
7. Kholopova V. Ritmicheskie novatsii [Rhythmical Innovations]. Russkaya muzyka i XX vek: Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii hudozhestvennoy kul'tury XX veka [Russian Music and the XXth Century: Russian Musical Art in the History of Culture of the XXth Century]: monograph. Moscow: State Institute for the Study of the Arts, 1997. P. 553–588.
8. Yarustovskiy B. Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]. The 2nd corrected and supplemented edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1969. 320 p.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНСТРУМЕНТА В «ТРЁХ ПЬЕСАХ» ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO И. СТРАВИНСКОГО

В данной статье характеризуется цикл «Три пьесы» для кларнета solo (1918) И. Стравинского. Автором освещается история создания упомянутого триптиха, выявляются взаимосвязи последнего с музыкально-театральным, оркестровым и камерно-ансамблевым творчеством И. Стравинского 1910-х годов («Петрушка», «Песня волжских бурлаков», «Песнь без названия» и др.). В центре внимания исследователя – образно-эмоциональный строй «Трёх пьес», особенности композиции названного цикла, его драматургическая логика, индивидуальная трактовка жанра инструментальной миниатюры, тесно сопряжённая с присущей композитору парадоксальностью мышления. Исходя из этого, в статье рассматриваются важнейшие принципы исполнительской фразировки и артикуляции, громкостно-динамический

рельеф каждой пьесы, обстоятельно анализируются авторские темпово-метрономические предписания. Особый интерес вызывает многогранная репрезентация темброво-фонических возможностей кларнета, осуществляемая благодаря изобретательному сопоставлению двух разновидностей инструмента – *in A* и *in B*. Вместе с тем, исследователь стремится обозначить приоритетные элементы музыкального тематизма и синтаксиса, произрастающие из традиций национального фольклорного музицирования и обуславливающие целый ряд интерпретаторских решений применительно к «Трёх пьесам».

Ключевые слова: И. Стравинский, «Три пьесы» для кларнета solo, жанр инструментальной миниатюры, исполнительская интерпретация, средства исполнительской выразительности.

INSTRUMENTAL EXPRESSIVE RESOURCES
IN «THREE PIECES» FOR CLARINET SOLO BY I. STRAVINSKY

The article characterizes the cycle «Three Pieces» for clarinet solo (1918) by I. Stravinsky. The author deals with the history of creation and correlations between this triptych and musical-theatrical, orchestral, chamber-ensemble works by I. Stravinsky in 1910s («Petrouchka», «The Song of Volga Barge Haulers», «The Canto Without Name» and others). The researcher's attention focuses on the imagery and emotional order of the «Three Pieces», its dramaturgic logic and the individual reading of the genre of instrumental miniature (the latter is nearly connected with the paradoxicality of thinking which is inherent in the composer). Hence the most significant principles of the performing phrasing and articulation, dynamics-of-loudness relief of the every piece are

examined in the article, and the tempo-metronomic directions by the composer are analysed. The many-sided representation of clarinet's timbre-phonetic means which comes true owing to the ingenious comparison of two varieties of this instrument, *in A* and *in B flat*, is of particular interest. At the same time, the researcher aspires to mark the priority elements of musical thematism and syntax, that are grown from traditions of national folklore music-playing. These elements cause quite a number of interpreter's solutions conformably to the «Three Pieces».

Key words: I. Stravinsky, «Three Pieces» for clarinet solo, genre of instrumental miniature, performing interpretation, resources of performing expression.

Метлушко Владимир Александрович

кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры музыкальной педагогики и исполнительства
Гуманитарно-педагогическая академия (Ялтинский филиал)
Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского
Россия, 98635, Ялта
e-mail: 80667289898@mail.ru

Metlushko Vladimir A.

PhD in Art Studies, Senior lecturer at the Department of Music Pedagogy and Performing Art
Yalta Branch of the Humanitarian-Educational Academy
of the Crimean Federal V. Vernadsky University
Russia, 98635, Yalta
e-mail: 80667289898@mail.ru

