

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів
Іванов Андрій Олександрович

Кларнет у творчості французьких композиторів ХХ століття

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – кларнет

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

Максименко Д.П. науковий керівник,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
духових та ударних
інструментів.

Рецензент –

Проців І.В. заслужений артист України,
доцент кафедри духових та ударних інструментів

Львів-2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. Поняття неокласицизму в музиці ХХ століття	4
1.1 Загальна характеристика доби Неокласицизму.....	4
1.2 Представники французької “шістки” та їх вклад у збільшення спектру музики неокласицизму.....	6
РОЗДІЛ II. Кларнет у творчості французьких композиторів	11
2.1 Олів’є Мессіан та його вплив на французьку музику.....	11
2.2 Клод Дебюссі та особливості виконавсько-технічних аспектів на прикладі “ The Première Rhapsodie ” для кларнету.....	14
2.3 Аналіз та інтерпретація твору.....	15
ВИСНОВКИ	19
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	20

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена, з одного боку невизначеністю та суперечливістю поняття «музичний неокласицизм» у музиці ХХ ст. і його впливу на сучасну музичну культуру; з іншого – відсутністю робіт, де музичний неокласицизм було б розглянуто зі сторони використання у ньому такого інструмента, як кларнет.

Мета роботи – дослідити роль кларнета в оперно-симфонічній творчості неокласицизму та проаналізувати еволюцію виразових засобів в контексті оперно-симфонічної музики цієї епохи.

Завдання роботи:

1. Охарактеризувати становлення кларнета у великих жанрах епохи неокласицизму
2. Проаналізувати творчість композиторів та використання ними кларнету, як інструменту для передачі образу і емоційного змісту.
3. Вивчити спектр використання кларнета в музиці епохи Неокласицизму.

Об'єкт дослідження – мистецтво гри на кларнеті.

Предмет дослідження – використання нових виразових засобів у контексті епохи Неокласицизму.

Структура роботи – робота складається зі вступу, основного розділу, висновку і додатків. Основна частина вміщує два розділи, перший – розкриває становлення епохи Неокласицизму та композиторів, які творили у ті часи, другий розділ наводить конкретні приклади використання кларнету в балетах, операх та симфонічних творах провідними композиторами того часу і опис задач, які були поставлені кларнету композиторами у своїй музиці.

Розділ I

Поняття неокласицизму в музиці XX століття

1.1. Загальна характеристика доби Неокласицизму

Найбільш ранній приклад використання означення «неокласичний» в музичному дискурсі зустрічаємо в опублікованій 1 листопада 1901 р. статті Ромена Роллана, присвяченій Камілю Сен-Сансу. У ній письменник визначає спільні риси, що зближують творчість французького композитора з музикою Фелікса Мендельсона: «...між ними існує духовна спорідненість, – з боку наукової ерудиції, яка вміє, однак, бути цікавою, з боку чистоти смаку, почуття міри і духу порядку, які додають всьому, що вони роблять».

П'ятьма роками пізніше видається «Неокласична симфонія» («Symphonie Néo-Classique») французького композитора і диригента Ежена д'Аркура. У передмові до партитури, автор, нарікаючи на «музичну неврастенію», що загрожувала, на його думку, тогочасній французькій музиці, пояснює: «Назва цієї симфонії вказує на дух, що керував мною: взяти як модель форму старих майстрів і використовувати методи, які нам дали сучасники».

Це фактично перше і, мабуть, найменш вигадливе визначення суті музичного неокласицизму не тільки відобразило наміри маловідомого автора напівзабутої симфонії, але й дивним чином провістило один з магістральних шляхів розвитку музики XX ст.

Проте вже з самого початку свого обігу в музичному середовищі поняття «неокласичний» могло мати й негативний сенс, указуючи на наслідувальність, епігонство, закостенілість форм. Так, у виданому в 1909 р. «Курсі музичної композиції», Венсан д'Енді підкреслює класичність письма К. Сен-Санса, яке «не має нічого спільного з громіздкою тональною незграбністю, що так часто зустрічається у творах Брамса і німецьких нео-класиків».

Відмітимо, що Йоганнес Брамс був улюбленою мішенню французьких критиків. У тому ж підручнику В. д'Енді ставить німецькому композитору в провину «відсутність справжньої чарівності, яка б зворушувала наші серця і змушувала б їх тремтіти». Р. Роллан звинувачує Й. Брамса в педантизмі, що «лютував» у творах композитора та становив «болячку німецького мистецтва». У дусі антинімецьких настроїв, які панували в культурній атмосфері передвоєнної Франції, слово «неокласичний» часто вживалося із зневажливим відтінком. Провідний музичний критик країни Жан Марно (Jean Marnold) висміював «жалюгідну агонію» тогочасної німецької музики, яка «ніжно похрипує чи то під мендельсоно-брамсівським неокласичним хлороформом, чи то одурманена романтично-вагнерівським морфієм».

Неокласицизм залишався суперечливим поняттям і для головних представників цієї течії, зокрема й для самого І. Стравінського, який неодноразово висловлювався про неокласицизм з іронією і розширював його межі аж до зарахування до неокласичних додекафонної школи А. Шенберга. Одне з найповніших викладень усіх побоювань і сумнівів, що їх викликало неокласичне мистецтво навіть у своїх адептів, знаходимо в нарисі 1928 р. «Неоготичне і неокласичне», написаному багаторічним другом і довіреною особою І. Стравінського, композитором Артуром Лур'є.

В Україні через негативний вплив радянської політики щодо мистецтва неокласицизм з'явився лише в 1960-х роках (М. Скорик), пізніше - в творчості В. Бібіка, І. Карабиця, Ж. та Л. Колодубів та ін.

1.2 Представники французької “шістки” та їх вклад у збільшення спектру музики неокласицизму

У французькій музиці здавна спостерігалось співіснування різних напрямів та шкіл; такою ж залишалася вона і у ХХ столітті. У роки розквіту імпресіонізму поруч із Дебюссі та Равелем творив Форте. Д'Енді та його учні не лише розвивали ідеї вагнеризму, але також поглиблено вивчали старовинну французьку музику, шукали можливості оновлення сучасної музичної мови за допомогою народних та церковних ладів. Традиції симфонічної творчості Франка продовжували його учні чи послідовники - Ернест Шоссон, Поль Дюка, Габріель П'єрне, Альберік Маньяр. Більшою чи меншою мірою зближались з Дебюссі, але зберігали своєрідність Жан-Жюль Роже-Дюкас, Альбер Руссель, Флоран Шмітт; всі троє активно працювали й у 20-30-ті роки. Особливе становище займав Ерік Саті, розвідник нового, який еволюціонував у безперервній полеміці з Дебюссі та іншими сучасниками. У музичній творчості ми майже не знайдемо творів, присвячених військовій тематиці, зате музика чітко відобразила кризу суспільної свідомості. Це позначилося на радикальній переоцінці духовних цінностей, у перегляді творчих позицій старшим поколінням композиторів. Під яскравими гаслами, публікуючи зухвалі, ширококомвні маніфести, раптово виникали і відразу розпадалися угруповання, гуртки, співдружності. Бурхливо виявилися анархічні, бунтарські умонастрої богемствуючої молоді, часом не чужої соціально-викривальної спрямованості. Виникали та інші течії. Все частіше у творчості їхніх представників проступають елементи, з яких у 20-ті роки складається європейський неокласицизм. Поль Валері, Поль Клодель, частково Андре Жід спрямовують пошуки до духовних цінностей, що минають, і знаходять їх у гуманізмі античності та старій художньої класики, а також у

релігійно-філософських концепціях. Неокласицистські тенденції у французькій музиці різноманітні. Вони виражаються у зверненні до філософії античності (Саті створює сценічну кантату «Сократ» на тексти з «Піра» Платона), до її міфів та літератури; та у захопленні філософією Декарта та Паскаля; і у воскресенні класицистської естетики Буало (недарма Стравінський вважав за важливе, пояснюючи задум «Аполлона Мусагета», процитувати рядки з «Поетичного мистецтва» Буало!), а також поетики французького музичного театру XVII—XVIII століть; ті ж тенденції виражаються у реставрації чи модернізації жанрів та форм романського музичного класицизму XVI—XVIII століть.

Одночасно виявляється інтерес і до високих зразків німецького класицизму (кантатів, ораторій, *concerti grossi* Баха та Генделя). Антична тема отримує яскраве вираження у музичному театрі вже у довоєнні роки: показовими тут є музичні драми «Прометей» (1900) і «Пенелопа» (1913) Форе, балет «Дафніс і Хлоя» Равеля (1912), хореографічна ораторія «Орфей Роже» - Дюкаса (1914). У більшості з них ставилися та вирішувалися філософські, етичні проблеми. Неокласицистські риси у музичній стилістиці намітилися ще творчості Дебюссі (після 1910 року), і навіть Равеля; обидва створюють твори, що воскресають у новому образі стиль та жанри інструментальної музики XVIII століття.

Найбільш бунтарськи налаштованою виявилася група молоді, що сформувалася наприкінці Першої світової війни. За аналогією з російською «П'ятіркою», тобто «Могутньою купкою», вона отримала найменування «Шістки», присвоєне їй в 1920 журналістом А. Колле. До неї увійшли: Даріюс Мійо, Артюр Онеггер, Жорж Орік, Франсіс Пуленк, Луї Дюрей та Жермен Тайфер.

Глашатаєм цього нового гурту з'явився поет, публіцист, драматург, сценарист, художник та музикант-аматор Жан Кокто. Мало хто з письменників XX століття мав такий близький і широкий зв'язок із музикою та музикантами свого часу, як Жан Кокто. Серед його творів — лібрето та тексти для десятків опер, балетів та

ораторій, серед яких багато хто зробив ім'я не тільки своєму авторові, а й склали історію всієї французької музики. Всі члени «групи Шесті» неодноразово у своєму житті заявляли про умовність цього об'єднання, зробленого в суто рекламних, газетних цілях.

Ерік Саті - екстравагантний французький композитор і піаніст, один із реформаторів європейської музики 1-ї чверті ХХ століття. Його фортепіанні п'єси вплинули на багатьох композиторів стилю модерн. Ерік Саті - предтеча і родоначальник таких музичних течій, як імпресіонізм, примітивізм, конструктивізм, неокласицизм і мінімалізм. Саме Саті придумав жанр «меблірувальної музики», яку не треба спеціально слухати, ненав'язливої мелодії, що звучить у магазині чи на виставці.

Даріус Мійо вважається одним з найплodючіших композиторів ХХ століття - йому належать 443 твори, не рахуючи невіданих. Мійо працював у найрізноманітніших музичних жанрах - його перу належать 16 опер, 14 балетів, 13 симфоній, кантати, камерні твори, музика до кінофільмів та театральних постановок. Композитор працював надзвичайно швидко – список його робіт налічує 443 твори. У своїх творах композитор нерідко використав елементи народної музики - провансальської, бразильської, єврейської, а також джазу.

Артюр Онеггер - все життя цього різнобічного музиканта та мислителя було служінням улюбленому мистецтву. Йому він віддавав свої різнобічні здібності та сили протягом майже 40 років. Початок творчого шляху композитора належить до років першої світової війни, останні твори написані у 1952-53 рр. Перу Онеггера належить понад 150 творів, а також безліч критичних статей з різних актуальних питань сучасного музичного мистецтва.

Жорж Орік - наймолодший учасник "Шістки". Писав музику до театральних постановок, мюзикли та балети. У воєнні та перші повоєнні роки був найбільш затребуваним кінокомпозитором Франції. Його музика звучить у фільмах Кокто ("Орфей", "Красуня і чудовисько"), Офюльса ("Лола Монтез"), Дассена ("Чоловічі розбірки").

Франсіс Пуленк — один із найчарівніших композиторів, яких дала світові Франція у ХХ столітті. талант — самобутнім, живим, безпосереднім, а також суто людськими якостями — незмінним гумором, добротою та щирістю, а головне — вмінням обдаровувати людей своєю незвичайною дружбою. «Франсіс Пуленк - це сама музики», - писав про нього Д. Мійо, - «я не знаю іншої музики, яка діяла б так само безпосередньо, була б так само просто виражена і досягала б мети з такою ж безпомилковістю». Спадщина композитора становить близько 150 творів.

Найбільшу художню цінність має його вокальна музика - опери, кантати, хорові цикли, пісні, найкращі з яких написані на вірші П. Елюара. Саме у цих жанрах по-справжньому відкрився щедрий дар Пуленка-мелодиста. Його мелодії поєднують у собі обеззброюючу простоту, тонкість і психологічну глибину, служать виразом душі людської. Саме мелодійна чарівність забезпечила тривалий і безперервний успіх музиці Пуленка у Франції та за її межами.

Жермен Тайфер -піаністка та композитор. Познайомилася з Луї Дюреєм, Франсісом Пуленком, Даріус Мійо, Жоржем Оріком та Артюром Онегером під час навчання, за свої успіхи вона здобула кілька нагород у різних категоріях. Зокрема, Тайфер написала 18 невеликих музичних робіт у *Petit livre de harpe de Madame Tardieu* для Caroline Tardieu, помічника професора консерваторії.

Так, ще в червні 1917 року (майже за чотири роки до маніфесту «Шестерки») під егідою Еріка Саті в Парижі відбувся спільний концерт, що включав сюїту з балету «Парад» (Саті), фортепіанне тріо Жоржа Оріка і «Дзвони» Луї Дюрея. У

різних комбінаціях імен та творів такі концерти відбувалися регулярно. Проте потім різноманітні особисті обставини та конфлікти цьому завадили, і роль ідейного натхненника молодих композиторів перейшла Жану Кокто.

Спочатку з усієї музики старшого покоління члени «Шістки» визнають для себе цінною творчу спадщину всього двох композиторів — Ігоря Стравінського та Еріка Саті, з яким у більшості з них склалися свої особливі, часто дуже складні і навіть конфліктні відносини. Спочатку його "сюрреалістичний балет" "Парад" (1917), у супроводі історичної програмної статті Гійома Аполлінера "Новий дух" - це хльосткий маніфест примітивізму, що викликав грандіозний скандал, а потім кантата "Сократ" (1918), один із перших зразків неокласицизму, два ці твори загалом визначили спектр напрямів творчості членів «Шістки». Ще одним із яскравих захоплень, що вплинули на молодих композиторів групи, став американський джаз, що проник у Францію після 1918 року (єдиним із "Шістки", хто уникнув цього впливу – був Дюрей). Проте, протягом майже десятка років Жан Кокто, фактично незалежно від членів «Шістки», продовжував активно продукувати ідеологію цієї наполовину уявної групи.

У 1921 р. вони опублікували "Альбом Шістки" - збірка п'єс для фортепіано соло, що включала твори всіх шести композиторів. У тому ж році п'ять композиторів з шести (крім Дюрея, який на той момент виїхав з Парижа) брали участь у роботі над музикою до балету «Наречені на Ейфелевій вежі» по лібрето Кокто. Надалі автори Шістки працювали індивідуально і зустрілися всі разом лише через тридцять років.

Розділ II

Кларнет у творчості французьких композиторів

Французьку музику після другої світової війни представляє плеяда талановитих композиторів. Вони належать різним поколінням, вітлюють різні напрямки. В 1936 році в Парижі сформувалось ще одне творче об'єднання Молода Франція представниками якого були: Андре Жоліве, Олів'є Мессіан, Даніель Ле'Сюр та Ів Бодріє. Їх лозунги свідчать про звернення до неоромантизму. Наступне після Мессіана покоління композиторів, що народжені в 20-х, 30-х роках ХХ століття розділилось на два напрямки. П'єр Булез очолив спільноту композиторів музичного авангарду, в яку увійшли Яніс Ксенакес, П'єр Шеффер та інші. В іншому руслі працюють Анрі Суге, Анрі Дютьє, Серж Нігг, Маріус Констан. Вони не так радикально налаштовані, а більш тісно пов'язані з різноманітними традиціями французької музики. Наступне покоління композиторів, до яких входить Жерар Гізей, Тристан Мюрай, Міхаель Левінас, Філіпп Манурі, Паскаль Дюзапен. Вони працюють в основному в напрямку спектральної музики (третьа хвиля авангарду) і як авангардисти зайняті пошуками нових звукових ідей.

2.1 Олів'є Мессіан та його вплив на французьку музику

Ніколи ще французька музика не знала такого пишного розквіту. В післявоєнній музиці Франції та всієї Західної Європи Олів'є Мессіан займає провідне місце. Він створив свій неповторний світ образів, свою оригінальну мову, при цьому тісно спирається на традиції музичної культури Франції. Він асимілює деякі художні принципи та елементи техніки, як епохи *ars nova* (наприклад ізометричну техніку мотетів), так і своїх попередників – Дебюссі та Равеля.

Наслідуючи Дебюссі, звертався до неєвропейських культур:

- Індійські ритми
- В оркестрі звучання яланського гамелану.

Важливим фактором його музики став григоріанський хорал, значення якого для французького композитора можна порівняти зі значенням протестантського хоралу Баха. Він залишив у спадок близько семидесяти творів в жанрах оперної, оркестрової, камерної, фортепіанної, органної, хорової та вокальної музики.

Твори французького композитора Олів'є Мессіана складно вписати в будь-який музичний напрямок ХХ століття. Він черпав натхнення у співу птахів і давав концерти, навіть ув'язненим у концтаборі. Завдяки підтримці одного з наглядачів концтабору, Олів'є отримав не лише нотний папір, а й можливість складати. Так народився один із найчудовіших камерних творів ХХ століття «Квартет на кінець часу». І людський, і творчий подвиг Мессіана є буквальною ілюстрацією до вчення австрійського психіатра Віктора Франкла, який також пройшов через нацистський концтабір та задокументував свій досвід виживання у праці «Людина у пошуках сенсу». Прем'єра "Квартету на кінець часу" відбулася 15 січня 1941 року. Це трапилося у концтаборі — на вулиці під холодним дощем.

«Слухайте птахів – вони великі майстри

Так говорив композитор Поль Дюка до свого молодого учня Олів'є Мессіана.

«Зізнаюся, що, не чекаючи цієї поради, я захоплювався, аналізував та записував спів птахів. Їхній одночасний спів породжує чудове поєднання змішаних ритмічних педалей. Мелодичні лінії пташиного співу, особливо чорних дроздів, перевершує уяву людської фантазії», - говорив Мессіан.

«Екзотичні птахи» – це 15-хвилинна п'єса для невеликого оркестру (духові та безліч ударних) та солуючого фортепіано. Прем'єра відбулася 10 березня 1956 р. в Парижі, партію фортепіано виконувала майбутня дружина автора Івонна Лоріо - французька піаністка і композитор, одна з найбільш значних інтерпретаторів музики Мессіана, яка пережила його на 18 років і зробила дуже багато для

поширення і завершення деяких творів, і підготовка до видання «Трактату про ритм, колір та орнітологію». До твору існує авторський коментар.

Як часто буває у Месіана, у ньому поєднуються розчулення, специфічна поетичність і спроба наукового спостереження: «Ця партитура побудована на піснях екзотичних птахів Індії, Китаю, Малайзії та обох Америк. Екзотичні птахи, які співають у цій партитурі, мають яскраво розфарбоване оперення. Ці живі кольори передані у музиці: тут переливаються всі кольори веселки. Взяти червоний – колір спекотних країн та прекрасного віргінського кардинала!

Але є і індійська майна (чорна з жовтим шийком), що видає окремі крики, і листівка із золотим передком (вся зелена, як весняний лист), балтиморський трупіал (оперення помаранчеве і чорне), великий степовий тетерів, що має повітряні мішки, які дозволяють йому видавати короткі крики з протяжним низхідним закінченням, багатоголосий пересмішник (сірий, рожевий, яскраво-коричневий з білими смугами), на співі якого побудовані фрази мідних інструментів у характері заклинання, з багатою гармонією. Котячий пересмішник (аспідний, чорно-сірий) починає свої фрази з нявкання.

Шама-дрозд (чорний з блакитністю, помаранчевий живіт, довгий, багатошаровий чорно-білий хвіст) – прекрасний співак, репертуар якого використаний і в ударних партіях, коли вони – у двох різних наборах – грають два незалежні один від одного звуки, і в тріумфуючих фанфари міді. Це його голос домінує у фіналі твору. Білохохла чагарниця - великий птах, що живе в Гімалаях. Вона жахлива на вигляд, і її крик нещадний.

Мандрівний дрізд, доручений двом кларнетам, врівноважує все тутті центрального розділу. Співають також: свенсонів дрізд, дрізд-пустельник, червонощокий бюльбюль і лісовий дрізд, яким доручені блискучі, пронизані сонцем фанфари, що закінчують першу та відкривають другу фортепіанну каденцію. Твір містить також індійські та грецькі ритми, доручені ударним ». Далі Мессіан перераховує інші джерела тексту «Екзотичних птахів» (тут уже

ритми Шарнгадеві, з яких взято сім, три ритми карнатської системи, античні ритми, пов'язані з віршованими розмірами) і визначає форму твору.

2.2 Клод Дебюссі та особливості виконавсько-технічних аспектів на прикладі “The Première Rhapsodie “ для кларнету

Рапсодія присвячена Просперу Мімарту (1859-1928), який був професором кларнету Паризької консерваторії з 1904-1918 років. 16 січня 1911 року Мімарт влаштував прем'єру.

Як випливає з назви, *Première Rhapsodie* — твір у вільній формі. Протягом бурхливих сімох хвилин Дебюссі ставить перед виконавцем величезні випробування. Труднощі включають низку значних технічних перешкод, випробувань на витривалість, контроль дихання, тонкощі тону, інтонації та нюансу.

Хоча спочатку задумувався як конкурсний сольний твір, твір швидко був визнаний шедевром сольного твору для кларнета і незабаром почав з'являтися в програмах на концертній сцені. Дебюссі був настільки задоволений цією роботою, що в 1911 році оркестрував партію фортепіано так, щоб твір міг виконуватися солістом з оркестром. Оркестровка блискуча і пропонує кларнетистам особливе доповнення до репертуару для кларнета та оркестру.

Назва «*Première*» (перша) *Rhapsodie* означає, що Дебюссі розглядав можливість другої *Rhapsodie*, але, на жаль, цього так і не здійснилося.

«*Première Rhapsodie*» є складним завданням для досвідченого гравця, і не слід намагатися використовувати його на ранніх етапах виконавського життя студента-кларнетиста. Іноді цей твір призначається студентам, які навчаються в коледжі, але складнощі та тонкощі більше підходять для студентів академії.

Звук у чистому вигляді є творчим елементом у своїй музичній структурі, так само, як мелодія, ритм і гармонія. Дебюссі має виняткову чутливість до тембрів інструментів, безпомилковий спосіб їх оновлення та використання резонансу

звуків. Таким чином він отримує найчарівніші ефекти. Смак до звучності є однією з відмінних рис французької музики. Клод Дебюссі розповідає про реалізацію звуку; у 1915 р. він писав: «Ми все ще в марші гармоній і мало тих, кому достатньо Краси звуку». У більшості своїх творів він максимально полегшив оркестр ; він віддавав перевагу дерев'яним духовим інструментам : флейти, гобой, кларнет, фагот, і усунув перевагу духових інструментів , найчастіше приглушуючи їх. Він охоче розділяє струнний квартет.

Дебюссі скаржився на те, що тогочасні музиканти не вміли «зламати» звук. Наприклад, у *Pelléas et Mélisande* шоста скрипка настільки ж важлива, як і перша. «Я намагаюся використовувати, — сказав він, — кожен тембр у чистоті». Він додав: «Вагнер зайшов занадто далеко» і порівняв свою музику з різнокольоровою мастикою, нанесеною майже рівномірно, в якій він більше не відрізняв звук скрипки від звуку тромбона. Він говорив про загальну реформу традиційного розташування оркестру на сцені: «Струни повинні утворювати не бар'єр, а коло навколо інших.

2.3 Аналіз та інтерпретація твору

CLAUDE DEBUSSY

Clarinete en SI \flat

Rêveusement lent (♩ = 50)

The image shows a musical score for Clarinet in B-flat. The title is 'Rêveusement lent' by Claude Debussy. The tempo is marked as 'Rêveusement lent' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The score is in 4/4 time. The first staff begins with a fermata over the first measure, followed by a melodic line marked 'p doux et expressif'. The second staff features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked 'pp'.

Вступ – вісім тактів. Він підвищений в просторі й часі, у прозорому відтінку. Говорячи про цей вступ, Володимир Янкелевич говорить нам: «Іноді деякі затягують встановлення розробки, яка ось-ось почнеться, але яка на диво повільна приймає рішення, вагається». Спочатку три чверті граються м'яким відтінком, як і наступні, плавно і тихо.

Темп — 50 ударів. Дебюссі в багатьох своїх роботах вказував метрономічні рухи, щоб можна було дотримуватись бажаного темпу, але не сказав, що метрономічний рух триває такту, як «*троянди в простір ранку*». Потім іде цифра 1, рух води. Легке похитування, і речення осідає, м'яке й проникливе.

Вже світанок. Все спокійно, майже безшумно, в ранковому тумані (1 -^а тема). Перший промінь сонця тільки-но світив, рух оживає, все прокидається. З'являється м'яка світність (2 -^а тема). 6 -^{го} і 8 -^{го} такти , арпеджіо в висхідному русі сяють блискучим світлом на воді;Багато артикуляцій, дрібних нот, трелей. Все це витончено та розмірено.

Темп «вдвічі швидший» порівняно з *rosso mosso*, який грається приблизно 72 удари

6^a Tempo (modérément animé)

Même mouvt

Scherzando

Piano

D. & F. 7636

Clarinete

3

p

p

p

mf

f

p

p

7

Друга частина цієї *рансодії* починається під номером 6: повторення 3^{-ї} теми без розмаху, але з енергією та впевненістю. У 3^{-му} і 4^{-му} такті з 6 цифри Дебюссі користується нагодою, щоб оголосити *скерзандо* 4^{-го} тему. Це діалог між

кларнетом і фортепіано, ніби естафета. На 7-му такті з 6 цифри, протягом 2-х тактів, він розміщує 5-у тему, яку ми знову знаходимо в кінці (12 цифра)

Скерцандо («грайливий і легкий»), якщо поважати думку композитора, має залишатися в тому ж темпі, тобто «помірно жвавим» (72 до четвертої ноти). Ця тема поступово стверджується, щоб її знову озвучити у верхній октаві.

ВИСНОВКИ

Доба неокласицизму була яскравим поверненням до минулого через призму сучасності.

Мистецтво неокласицизму за своєю сутністю елітарно. Воно пов'язане з "дегуманізуючою" тенденцією, що йде від поглядів Ф. Ніцше, а потім отримала розвиток у низки буржуазних філософів та естетиків 20 ст. Х. Ортега-і-Гасет сформулював цю тенденцію як "втеча від людської особистості". Нове мистецтво, на його думку, має бути вільним від особистих емоцій, від прагнення заражати публіку почуттям, викликати в неї радість чи співчуття і стати предметом суто інтелектуального споглядання, доступного лише невеликому шару "духовної еліти".

Один із найбільших композиторів сучасної Америки Аарон Копленд писав: «Шістка» символізує новий тип композитора ХХ століття. Вони назавжди (я сподіваюся) покінчили зі застарілим уявленням про композитора, як про суб'єкта, який проживає і вмирає від голоду на горищі. Для "Шістки" творець музики - зовсім не верховний жрець мистецтва, але звичайний хлопець, який не проти відвідати нічний клуб, як і будь-яка інша людина. Що вони хочуть – це створювати «Музику повсякденності». Не того роду музику, яку прийнято слухати, опустивши голову на руку, музику мрій та емоційних туманностей. Із цим назавжди покінчено. Відтепер ми слухатимемо музику з широко розплющеними очима, музику «земну».

Французькі композитори мали значний вплив на розвиток кларнетового репертуару, прийомів виконавства, способів звуковидобування, барв звуку та інших можливостей інструменту. Вони почали використовувати кларнет так, як його не використовували до того інші композитори. Дали ковток свіжого повітря для репертуару та виконавців на кларнеті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Глебов Игорь (Асафьев Б. В.). Книга о Стравинском. Л., 1929;
Ярустовский Б., И. Стравинский. Краткий очерк жизни и творчества. М., 1963, 1969;
2. Друскин М. Пути развития современной зарубежной музыки. в кн.: Вопросы современной музыки, Л., 1963;
3. Друскин М. И. Стравинский. Л. — М., 1974;
4. Келдыш Ю. В. / Ю.В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6 т., т.3.—М.: Сов. энциклопедия, 1976.— С. 960 – 963.
5. Мійо Д. «Ноти без музики». Париж. 1949. С.111.
6. Орнелла Вольта. Саті/Кокто — непорозуміння угоди: з неопублікованими листами та текстами Еріка Саті, Жана Кокто, Валентина Гюго та Гійома Аполлінера. — Бордо: Кастор Астрал, 1993.
7. Пуленк Ф. «Інтерв'ю з Клодом Ростаном». Париж, 1954, с.31
8. Скрипник Г. Неокласицизм //] / Гол. редкол. — Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. — С. 224.
9. Смирнов В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм И. Стравинского. в кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка. вып. 2, М., 1973;
10. Guy Dagain. Debussy and the Rhapsody for clarinet. 2020. [URL: <https://www.selmer.fr/en/beyond-the-sound/category/artists/debussy-and-the-rhapsody-for-clarinet>]
11. Mitchell Estrin. THE DEBUSSY PREMIÈRE RHAPSODIE: A HISTORY LESSON FOR CLARINETISTS. 2015. [URL: <https://www.dansr.com/vandoren/resources/the-debussy-premiere-rhapsodie-a-history-lesson-for-clarinetists>]
12. Debussy C. Premiere Rhapsody, 1910. [URL: [https://imslp.org/wiki/Premi%C3%A8re_rhapsodie_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Premi%C3%A8re_rhapsodie_(Debussy%2C_Claude))]