

14. Rudnytsky A. Four concert studies on ukrainian folk songs / A. Rudnytsky. – N. Y. (USA) : Henry Elkan Music Publisher Co., Inc. – 16 p.

*В статье рассматриваются фортепианные обработки колядок и щедривок в творчестве украинских композиторов, обосновывается целесообразность их использования в современной педагогической практике, предлагается исполнительно-методический анализ отдельных образцов.*

**Ключевые слова:** фортепианные обработки колядок и щедривок, украинские композиторы, педагогический репертуар, воспитательное значение.

*In this article we analyze the Christmas carols for piano arranged by the Ukrainian composers. This pieces have been discussed in the context of their didactic orientation.*

**Key words:** the piano treatments of Christmas carols, Ukrainian composers, pedagogical repertoire, didactic importance.

УДК 78.461; 28.2i

Ігор Проців

### КЛАРНЕТОВІ СОНАТИ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ВИХОВАННІ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

*У статті здійснено розгляд кларнетово-фортепіанних сонат К.Сен-Санса та Ф.Пуленка з точки зору їх педагогічного потенціалу, виконавської проблематики. Зроблено порівняння зразків камерно-ансамблевої творчості за участю кларнета французьких композиторів першої половини ХХ століття, виокремлено риси спільності національної композиторської школи в межах досліджуваного жанру.*

**Ключові слова:** кларнетова соната, камерно-інструментальний жанр, виконавська інтерпретація.

Наявність розвиненого камерно-інструментального мистецтва характеризує сформовані музичні культури світу, якою, без сумніву, є музика Франції. За твердженням дослідника камерної музики першої половини ХХ століття Л.Раабена: “Камерно-інструментальна музика постає головним “полем дії”, на якому здійснюється технічне переозброєння європейської музики, що так активно відбувалося саме з 1890-х років. Це технічне переозброєння стало мало не всезагальним процесом, що виявився у творчості композиторів різних країн” [3, с.9].

Зокрема, неперехідну художню вартість вірців французької кларнетової творчості засвідчує їх наявність у концертних програмах кращих виконавців світу. Однак поряд з концертно-репертуарним призначенням надзвичайно важливим є їх використання в навчальному репертуарі. Опанування камерними композиціями, зокрема, ансамблевими, кларнетово-фортепіанними є обов'язковою й необхідною складовою фахової освіти, якій досі не приділено належну увагу як у вітчизняній методико-педагогічній, так і музикознавчій літературі. Акцентуючи наслідки недостатньої вагомості навичок ансамблевого музикування виконавців-духовиків у процесі викладання, Д.Соболев зазначає: “Однією з причин такого стану, якщо оминати питання про загальну кризу в галузі освіти, зумовлену економічними труднощами, є недостатня увага до предмету “духовий ансамбль” у програмах музичних училищ, спецшкіл і вузів. На жаль йому відведено периферійну роль... від музикантів, які грають на духових і ударних, вимагаються перш за все добрі ансамблеві навички, чистота строю та інтонації, необхідність звукового балансу, єдність атаки, дихання, нюансування, досягнення тембрового злиття голосів, зрештою, спроможність чути весь ансамбль в цілому і свою партію в ньому і т. д.” [4, с.20]. **Метою** нашої розвідки є вияв методико-виконавського комплексу проблем в опануванні винятково репертуарних кларнетово-фортепіанних сонат К.Сен-Санса та Ф.Пуленка з точки зору їх педагогічного потенціалу.

На актуальність проблематики камерного ансамблю загалом і камерно-фортепіанної сонати зокрема вказує активність звернення до неї дослідників різних галузей та спрямувань. Аспекти вивчення камерного (у т. ч. різновидів духового) музикування фігурують у дослідженнях М.Преторіуса, К.Закса, О.Зав'ялової, М.Буковцера, Т.Даптакішвілі, А.Алексєєва, М.Херда, І.Польської, Л.Раабена. Як дотичні вони входять у коло проблем вітчизняних дисертаційних досліджень і масштабних праць Юрія Рудчука (“Духова музика України у ХVIII–ХІХ

століттях”, К., 2001), Валерія Богданова (“Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття)”, Х., 2008), Тетяни Слюсар (“Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру”, Л., 2010).

Теорія, історія, практика ансамблевого музикування в контексті музичної освіти представлені дослідженнями М.Фейгіна, Т.Мілодан, Т.Молчанової, Л.Пасічник, зокрема, духового – працями Петра Круля (“Український камерний ансамбль духових інструментів початку ХХ сторіччя”, “Національне духове інструментальне мистецтво українського народу”), розвідками К.Гігова, Д.Соболева [4] та ін.

Камерно-ансамблева творчість обох французьких мистців фігурує в монографічних та спеціальних дослідженнях Р.Ролана, Ю.Кремльова [1], М.Друскіна, Г.Шенберга, М.Штеємана, Г.Макдональд, П.Вестон [5] (К.Сен-Санс) та І.Медведевої [2], Л.Раабена [3], Е.Журдан-Моранж, Р.Дюменіль, К.Деніель, Д.Л.Мінор, (Ф.Пуленк) та ін.

Виконавське опанування Сонат для кларнета й фортепіано К.Сен-Санса та Ф.Пуленка вимагає глибокого розуміння їх місця у французькому кларнетовому мистецтві своєї доби й доробку кожного з композиторів, передумов творчої інспірації, специфіки образності й стильових орієнтирів і зумовлених ними принципів формотворення та драматургії, характеру співвідношення партій учасників виконавського дуету, специфіки виразових засобів.

Обидва твори написано видатними музикантами, що представляють різні покоління композиторів Франції першої половини ХХ століття, обидві сонати є центральними в тріаді одножанрових духових композицій, що постали в останні роки життя та мають авторські посвяти.

Поява кларнетової сонати Каміля Сен-Санса (1921) разом з композиціями Макса Регера (1900, 1909) і Зігфріда Карг-Елерта (1917, 1919) практично відкрила історію розвитку цього жанру у ХХ столітті, підсумувавши досягнення романтичного мистецтва в опануванні жанрової системи для цього інструмента, що пройшов у добу романтизму тривалу конструктивну еволюцію\*. Вона належить до тріади духових ансамблевих сонат останніх років життя: Соната для гобоя та фортепіано (ор. 166), Соната для кларнета й фортепіано (ор. 167), Соната для фагота та фортепіано (ор. 168). Звертання до жанру було свідомим і цільовим: у листі від 15 квітня К.Сен-Санс писав Ж.Шантавуану, що він “... “присвячує свої останні сили” створенню сонат для інструментів, малорозпещених у даному плані, – щоб дати їм можливість показати себе” [1, с. 279]. Подібною мотивацією свого часу керувалися Д.Мійо та П.Гіндеміт.

У той час, активно виступаючи як піаніст і диригент, митець відвідав Єгипет й Алжир, Південну Америку та США (його гастрольний тур охоплював Філадельфію, Чикаго, Вашингтон, Нью-Йорк і Сан-Франциско). У листі до Анрі Етлена від 21 вересня композитор, повідомляючи про скомпоновані сонати для духових інструментів, зізнався, що він навряд чи напише ще що-небудь для фортепіано, яке стає йому “майже чужим” (30 липня він офіційно завершив кар’єру піаніста концертною програмою в м. Дьєп) [1, с.279, 282].

Приклади звертання до кларнетової музики в доробку композитора нечисленні: у ранній період ним написана “Тарантела” для флейти й кларнета з оркестром, ор. 6, а в зрілий – “Каприс на теми датських і російських пісень” для флейти, гобоя, кларнета й фортепіано, ор. 79.

Відзначаючи нетипову для пізнього стилю музиканта щирю й зворушливу сповідальність Сонати для кларнета й фортепіано, переважання в ній прояву митця над майстром, чуйне та глибоке розуміння виразових можливостей інструмента, Ю.Кремльов відзначає: “Тріада сонат для духових інструментів з фортепіано стала ніби родом творчого заповіту Сен-Санса. Зрозуміло, у них ... переконаність композитора в непорушності основ класичного мистецтва виступає з повною рельєфністю” [1, с.279]. Композиція, що створювалась у травні-червні 1921 року (у грудні композитор пішов з життя), присвячена Огюсту Пер’є – солістові оркестру Опера-Комік, а з 1919 року й до кінця життя – професорові класу кларнета Паризької консерваторії\*\*. Він став першовиконавцем твору. За свідченням сучасників, О.Пер’є віртуозно володів

\* У ХІХ столітті виникли кларнетово-фортепіанні сонати Франца Антона ХOFFмайстера, Йоганна Батіста Ванхалля, Пауля Струка, ерцгерцога Рудольфа Австрійського, Франца Данцева (1817), Фелікса Мендельсона (1824), Йоганна Хартманна (1825), Еліс Мері Сміт (1870), Луї Теодора Гуві (1880), Елли Адаєвської (1881), Фелікса Дрезеке (1887).

\*\* Серед його учнів – Жак Лансело, а також Анрі Акок – учасник першого виконання “Квартету на кінець часу” О.Мессіана.

інструментом, мав блискучу пальцеву техніку й кришталево чисте звучання, відмінною рисою його виконання було також вібрато [5, с.193]. Перша публікація сонати була здійснена у видавництві “Дюран” у листопаді того ж року.

Серед сучасних визначних інтерпретаторів твору, чию гру варто рекомендувати молодим виконавцям для ознайомлення, Олексій Горохолинський (кларнет) і Марина Горохолинська (фортепіано), Хенк де Грааф (кларнет) і Даніель Вайєнберг (фортепіано), вдалими є аудіозаписи виконань, які здійснили Володимир Соколов, Рональд ван Спаєндонк, Джанет Хілтон, Ігор Федоров та ін.

Невелику за масштабами кларнетову сонату op. 167 Es-dur викладено у вигляді чотири-частинного циклу: 1. Allegretto; 2. Allegro animato; 3. Lento; 4. Molto allegro. Allegretto. Єдності циклу сприяють перехід аттаса між третьою та четвертою частинами й ремінісценція вступу до першої частини, яка обрамляє цикл.

У першій частині встановлюється атмосфера світлих спогадів, вона є глибоко романтичною за сповідальністю, суб’єктивною камерністю лірики й орієнтацією на “пісню без слів”, своєрідною романсово-аріозною кантиленністю інструментальних партій. Це зумовлює специфіку трактування ансамблю – фортепіано виконує функцію акомпанементу з елементами психологічного підтексту, фактура супроводу близька до елегій та баркарол (12/8, помірний темп Allegretto, рівномірне коливання акордових вертикалей і хвилеподібні фігурації в кульмінаційних зонах, що зрівноважують чи підкреслюють напрям провідного голосу, відносна мелодична самостійність басової лінії). Натомість перед партією солюючого кларнета постають складні завдання максимальної кантиленності, м’якої атаки, витонченого філірування звука. Виконавцеві необхідно досягнути єдності початкового секвентного мотиву (зчеплення двох низхідних секунд, що починається із затакту) і цілісності подальшої тривалої мелодичної фрази, подолавши позірну вальсову тридольність, підкреслену мелодичним рельєфом.

Вокальна жанрова опора обумовлює й форму частини – це динамізована тричастинність із серединою розвиткового типу. Тому після експозиційного замкненого викладу основної теми (неквадратний період повторної побудови з доповненням, 22 такти), що завершується розширеним варіантом початкового мотиву (солістові тут потрібно добитися м’якого, матового звучання без акцентів).

Головна кларнетова тема середнього розділу (c-moll, від 25 т.) уводиться двотактовим вступом фортепіано на матеріалі початкового мотиву, вона похідна від інтонаційних зворотів крайніх частин, але більш динамічна за рухом і мінливістю ритмічного рисунка, збагачена альтераціями. Її мотивні побудови, розділені паузами-цезурами, починаються з точки-вершини, вони великі за діапазоном, містять широкі інтервальні ходи. Авторське позначення динаміки (*p* в обох партіях) з невеликими агогічними арками-філіруваннями переводить розвиток в інтравертну площину, внутрішню енергію висловлювання. Для досягнення смислової та драматургійної єдності виконавець повинен не лише тримати дихання протягом речення, але й дещо посилювати його інтенсивність до кінця (цей самий прийом необхідний у шістнадцяткових висхідних пасажах перед зміною метра на 9/8). Для цього не тільки допустимим, але й обов’язковим стає деяке поживавлення руху до репризного tempo I. Розробковий характер середнього розділу підкреслюється хроматизацією, тональною мінливістю, зростанням масштабів цілісних мелодичних побудов, ритмічною дробністю викладу, насиченістю та ущільненням фактури супроводу. З поверненням дванадцятидольного метра на підходах до короткого кульмінаційного розділу (5 такт після ц. 1) у партії кларнета переважають шістнадцяткові пасажі секвентного викладу з їх варіантними повторами. У повторних проведеннях кожної ланки виникає проблема редукції заключних нот, яка долається єдністю дихання до акцентованої четверті.

Репризу (a tempo, *pp*, ц. 2) відрізняє велика своєрідність – композитор, експонуючи повернення основної тональності, дуже поступово вивільняє тему соліста та партію акомпанементу від хроматизації та залучення численних відхилень, притаманних середній побудові, завдяки чому тривалий час зберігає відчуття “фальш-репризи”. Витримана максимально тиха звучність надає образіві спогаду ефемерності, туманної віддаленості в часі. Основна тональність остаточно закріплюється лише в кадансі та коді, побудованих на переосмисленні матеріалу початкового мотиву вступу.

Друга частина (*Allegro animato*, 2/2, *As-dur*) скерцозного характеру в ранньоромантичному, веберівському салонно-концертному стилі. Вона також викладена в тричастинній репризній формі з динамізацією репризи. Дотепність і життєрадісність образу підкреслюються змінністю штрихів, рельєфністю танцювального руху. Композитор тут пропонує цілком інше співвідношення партій – фортепіано та кларнет знаходяться в грі-діалозі, чергуючись у домінантності ролей. Тематизм крайніх розділів стилізує активний танцювально-рухливий характер типових сонатних партій цієї епохи. Танцювальність початкової теми вимагає штриха, наближеного до *staccato* в завершеннях агогічних ліг у початкових мотивах на ламаних арпеджіо. Натомість висхідні пасажи потребують виконання на “то” (замість “та”) для належної тембральної барви, об’ємності, наповненості їх звучання.

Середній розділ (ц. 1) містить значну трудність для кларнетиста-інтерпретатора з огляду на динамічну рівність нот різних регістрів у коливаннях на дуодециму, які слід виконувати на постійному видиху. У кульмінації побудови (23 такт від ц. 1) у хроматизованих пасажах зростання інтенсивності видиху вкрай необхідне для заокруглення звучання при складній аплікатурі.

Мініатюрна третя частина (*Lento*, 3/2, *es-moll*) є рефлексивною інтермедією-роздумом. З точки зору жанру вона стилізована в дусі скорботно-філософської сарабанди, а виконавський ансамбль кларнета й фортепіано творить монолітну фактуру органного типу. Барокова естетика вимагає динамічної й темпової монолітності структурно завершених побудов. Власне тому в першому розділі двочастинної репризної форми кларнетову партію слід виконувати на “да”, що надасть їй просторовості, експресивності та нейтральної узагальненості водночас. Другий розділ частини, відділений семитактовою побудовою з “клавірними” *agreggiato* у фортепіано, майже докладно повторює перший, але двома октавами вище. У ній важливо витримати вказаний автором динамічний нюанс *pp*, незважаючи на високу теситуру, що створить звуконаслідування органного регістру *flauto sordino*. Реприза без перерви переходить у четверту частину.

Фінал (*Molto allegro*, 4/4\*, *Es-dur*) – ефектно-віртуозний, концертний за характером, у якому учасники ансамблю-дуету виступають у грі-змаганні. Ця частина має контрастно-складову форму, де кожна з побудов наділена тематизмом, відмінним за фактурою, мелодикою та штриховою природою. Перша побудова відрізняється масштабними пасажами-*brillante* в кларнета, для рівності яких потрібно не лише послідовно витримувати єдність дихання у фразах і реченнях, але й при легкому спаді динаміки наприкінці арки водночас посилювати інтенсивність видиху. Особливої уваги вимагають розділи більшими тривалостями на р (ц. 1 та від 9 такту ц. 2), де необхідно застосувати т. зв. “теплий видих” – м’яке, делікатне та постійне за насиченістю звукоутворення, що допоможе здійснити передбачену композитором принципіву зміну тембральної барви.

Завершує сонату ремінісценція з першої частини (*Allegretto*, 12/8), формуючи своєрідну інтонаційну арку й об’єднуючи структуру всього твору.

Між написаннями досліджуваних сонат кларнетова література збагатилася низкою визначних прикладів цього жанру: двома Сонатами для кларнета й фортепіано (1923) Шарля Кеклена, Сонатами для кларнета й фортепіано (1934) Арнольда Бакса, Пауля Гіндемита (1939), Леонарда Бернстайна (1942), Маріо Кастельнуово-Тедескі *op. 128* (1945), Ніно Роти (1945) і Сонатиною для кларнета й фортепіано (1956) Богуслава Мартіну.

Ф. Пуленк до камерно-ансамблевої творчості за участю кларнета звертався неодноразово. У його доробку є тричастинна юнацька Соната для двох кларнетів, написана в 1918 році (у віці 19 років), у 1922 році завершена Соната для кларнета й фагота, яку він згодом редагував (1945). Це твори позначені дисонантністю, поєднанням тональної та модальної гармонії, текстовою єдністю, спорідненістю партій учасників. Вони невеликі за розмірами та ближчі до сонатини.

Один з найпопулярніших творів у репертуарі сучасних кларнетистів – Соната для кларнета й фортепіано Франсіса Пуленка (1962) – теж друга в його циклі сонат для духових інструментів і фортепіано разом із Сонатою для флейти (1956) і Сонатою для гобоя, присвяченій пам’яті С.Прокоф’єва (1962). На відміну від тріади духових сонат К.Сен-Санса, між усіма творами є інтонаційна спорідненість: тема із ц. 32 флейтової сонати у видозміненому вигляді

\* Для більш активної енергетики виконання інтерпретатори досить часто вдаються до метра *alla breve*.

фігурує в другій частині гобойної сонати та проводиться в низькому регістрі й інверсії в другій частині кларнетової, пунктир із двома дрібними тривалостями використовується в усіх трьох творах, дослідники також відзначають інтонаційну й образну спорідненість середніх частин флейтової та кларнетової сонат. У стильовому відношенні Ф.Пуленк, як і його старший співвітчизник, віддав перевагу неокласичній орієнтації, що зазначає й дослідниця творчості митця І.Медведева: “Вихований на кращих традиціях класичної музики... Пуленк став їх гідним спадкоємцем та продовжувачем” [2, с.200].

Якщо твір К.Сен-Санса був інспірований виконавською майстерністю кларнетиста-інтерпретатора, то опус молодшого французького митця є меморіальним – він присвячений пам’яті близького друга й композитора Артюра Онегера, соратника по членству в групі “шести”. Твір був написаний на замовлення Бенні Гудмена, який планував його виконати спільно з автором (зрозуміло, що в сонаті кларнет і фортепіано є учасниками паритетного ансамблю-дуету). Після раптової смерті композитора він здійснив виконавську редакцію та доповнив авторський текст відсутніми позначеннями динаміки й агогіки. Соната вперше була представлена публіці 10 квітня 1963 року (три місяці після відходу з життя Ф.Пуленка) у Карнегі-хол (Нью-Йорк). Партію кларнета виконував Бенні Гудмен, партію фортепіано – Леонард Бернстайн. Першими інтерпретаторами цього твору в СРСР були Лев Михайлов і Марія Юдіна. Вартими вивчення є її прочитання А.Дресслера, П.М.Фортеси, К.Баннера, К.Лістера та низки інших виконавців сучасності. 24 лютого 2008 року в програмі концертних заходів III музичних зустрічей польської й української молоді на сцені Львівської філармонії було виконано переклад твору для кларнета з оркестром\*, надзвичайно вдало й органічно здійснений львівською композиторкою Богданою Фроляк (кларнетову партію виконав Ю.Булка).

Твір складається з трьох частин, кожна з яких має авторські позначення з образно-стильовими та жанровими орієнтирами: 1. *Allegro tristamente*; 2. *Romanza (Très calme)*; 3. *Allegro con fuoco (Très animé)*. Однак цей поділ доповнюється значним контрастом темпо-характеру першої частини, яка, у свою чергу, членується на три розділи: *Allegretto*, *Très calme*, *Tempo allegretto*.

Перша частина є вільною сонатною формою з епізодом замість розробки, вступом і кодою. Вступ (*Allegretto*, 4/4) активний, подекуди з виходом в експресивну сферу, на що вказують різкі зіставлення штрихів, динаміки, регістрів, фактурних засобів, акцентів, які важливо докладно й рельєфно відтворити. Головна партія (*pp*, ц. 1) у виконанні кларнета (фортепіано тут постає акомпанементом) має дві теми: перша – метрично мірна, висхідна декламаційно-кантиленна (ц. 1), друга у вигляді родноподібного розділу – активна, пунктирна, прокоф’євського типу (ц. 2). Для виконавця тут важливо зберегти опуклість ритмічного рисунка (не наближаючи його виконання до тріолі) і дотриматися рівності динамічної лінії в розгортанні фрази, не допускаючи акцентування навіть сильних долей.

Побічна партія (від 5 такту ц. 6) розлогим фразуванням привносить сферу ліричного висловлювання всупереч активності енергії акцентованого фортепіанного акомпанементу. Коротка заключна, яка вводиться відголоском другої теми головної партії у фортепіано, повертає до мотивної дробності та штрихово-інтонаційних контрастів матеріалу вступу, надаючи розділу зрівноваженості та замкнутості. Центральний епізод (*Très animé*, 3/4, *pp*) принципово відмінний за характером, уводиться вступом-зв’язкою, де обидва виконавці творять єдиний фактурний масив з колористичних акордових вертикалей, що підтримує мелодичну лінію широкого дихання, але стриманого матового тембрального забарвлення (без виділених акцентів). Основна тема епізоду (ц. 8, *Surtout sans presser, doucement monotone*) містить вищезгадувані пунктири з подвійними нотами дрібних тривалостей. Вони потребують виконання на підкреслено теплому видиху.

Друга частина сонати окреслена композитором як *Romanza*, що зумовлює тип мелодики та форму (близьку до *da capo*). Ця частина за характером співвідношення партій діалогічна. Вступ (*Très calme*, 3/4) подібний до концертної каденції, вільний, імпровізаційно-декламацій-

---

\* Нещодавно в концертах V музичних зустрічей польської й української молоді були виконані її нові оркестрування: Соната для гобоя і фортепіано Ф.Пуленка, а також “Інтермецо” для скрипки й фортепіано Л.Ревуцького.

ний з quasi-силабічними цезурами. Фортепіано виконує співзвуччя кварто-квінтової структури на відкритій педалі з французькими лігами, що наповнює звукову канву визвученими обертонами. Незважаючи на повільний темп і масштабність побудов партії кларнета, тут бажано зберегти єдність дихання, реалізувавши лише смислову цезуру між фразами. Наявність повторних кларнетових інтонаційних зворотів у вузькому діапазоні та фігур коливань у фортепіано надає частині ознак колискової. Нижній меланхолійний характер теми (згідно з авторським баченням) досягається теплим диханням при збереженні точності виконання пунктиру. У кульмінаційних фразах (ц. 2) химерність мелодичного рисунка пасажів-форшлагів не повинна зумовлювати акцентуацію долей, а виконання фраз вимагає постійного видиху до її завершення.

Третя частина Allegro con fuoco (Très animé) у рондоподібній формі протиставляється двом попереднім активністю, запальним характером, графічністю різних іронічних, комічних, витончено ліричних тем. У діяльних темах чимало фрагментів у високому регістрі, акцентованих на tenuto чи staccato, що вимагає виконання теплим видихом для уникнення неестетично різкого чи пронизливого звуковидобування. Вона, як і перша, вирізняється яскраво контрастним, навіть іншорідним лірико-романтичним центральним епізодом (ц. 6, *mf*, a tempo subito) з катиленими фразами широкого дихання. У скороченій репризі перед обома інтерпретаторами постають завдання опукло виокремити метричні зміни та прописані завдання динаміки, штрихів й акцентуації.

Таким чином, на прикладі кларнетових сонат французьких композиторів двох поколінь першої половини ХХ століття можемо бачити увагу до потреб поповнення виконавського репертуару окремих духових інструментів, орієнтацію на стилізацію та неостилістику (необароко, неокласицизм, неоромантизм), вільне експериментування з формотворенням, установку на вокальну природу музичного висловлювання інструмента, множинність принципів співвідношення учасників ансамблю, блискуче застосування тембрального, технічного, штрихового, агогічного потенціалу кожного з інструментів, сонатинність масштабів, вдале балансування між демократичністю вислову й глибиною емоційно-змістового наповнення. Саме ці якості зумовлюють успішне концертне життя досліджуваних композицій та їх виняткові якості в процесі виховання кларнетиста-виконавця.

1. Кремлёв Ю. Камиль Сен-Санс / Юлий Кремлёв. – М. : Сов. комп., 1970. – 345 с.
2. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Сов. комп., 1969. – 240 с.
3. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки : исследование / Л. Раабен. – Л. : Сов. комп., 1986. – 200 с.
4. Соболев Г. Ансамбли духових і нова концепція викладання / Г. Соболев. // Музыка. – 1996. – № 2. – С. 20.
5. Weston P. More clarinet virtuosi of the past / Pamela Weston. – London : Fentone Music Limited, 1977. – 392 с.

*В статтє осуцествлено рассмотрение кларнетово-фортепианных сонат К.Сен-Санса и Ф.Пуленко с точки зрения их педагогического потенциала, исполнительской проблематики. Произведено сравнение образцов камерно-ансамблевого творчества с участием кларнета французских композиторов первой половины XX века, выделены черты общности национальной композиторской школы в рамках исследуемого жанра.*

**Ключевые слова:** соната для кларнета, камерно-инструментальный жанр, исполнительская интерпретация.

*The article carried the consideration clarinet-piano sonatas of C.Saint-Saens and F.Poulenc, in terms of their educational potential, executive perspective. A comparison of samples of chamber ensemble works with clarinet by French composers of the first half of the twentieth century, identified common features of national school of composition in the study of the genre.*

**Key words:** sonata for clarinet, chamber-instrumental genre, executive interpretation.