

митцям вирішувати естетичні завдання сьогодення, але й становить підґрунтя майбутньої музично-художньої виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ланцута Л. В. *Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. В. Ланцута. — К., 1998. — 18 с.*
2. *Матеріали Другого міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти», 14–22 листопада 1996 р. [Текст]. — Львів : Львівська організація Спілки композиторів України, 1996. — 126 с.*
3. Пономаренко О. Ю. *Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Ю. Пономаренко. — К., 2003. — 20 с.*
4. Фрайт О. В. *Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Фрайт. — К., 2000. — 18 с.*

УДК 78.071.1 : 788.6“19”

Владимир Метлушко

ПЬЕСА ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ХХ ВЕКА

XX век с полным правом можно назвать временем расцвета кларнетового искусства. Появление большого количества учебных пособий, новых разработок конструкций инструментов и аксессуаров значительно облегчило исполнение на них, что способствовало расширению технического и выразительного потенциала музыкантов. Практика сольного исполнительства приходится на последнюю треть XX – начало XXI ст. Во многом это обусловлено освоением новых техник письма, позволяющих значительно обогатить сложившиеся представления о возможностях кларнета. Немаловажную роль играет и появление блестящей плеяды кларнетистов-виртуозов, которые своим мастерством стимулировали композиторскую мысль. Благодаря этому значительно расширился спектр сочинений для кларне-

та, не нашедших ещё освещения в современной научной литературе. Сложившаяся ситуация определяет **актуальность** предложенной темы.

Объектом исследования является кларнетовая музыка XX в., **предметом** – пьеса для кларнета *solo*. В качестве музыкального материала избраны произведения, написанные в 80-е гг. прошлого столетия. Несмотря на принадлежность композиторов различным национальным школам, их объединяет дух экспериментаторства, тяготение к программности, особый интерес к сольному высказыванию. **Цель** статьи – раскрыть своеобразие воплощения авторами жанра кларнетовой пьесы с учётом специфики инструмента, проанализировав комплекс технико-выразительных средств, избираемых для реализации художественного замысла. Ярко выраженное новаторство не разрушает границ жанра, поскольку, оперируя малой формой, композиторы сохраняют не только типичные для пьесы образные сферы – лирическую, скерцозную, драматическую, живописную, но и свойственные ей структуры.

Особое место в репертуаре современного кларнетиста занимает произведение для кларнета *solo* Мишеля Джаррелла¹ (*Michael Jarrell*) «Ассонанс» (1983)². Название пьесы даёт ключ к пониманию её образного строя и особенностей композиционного решения. Напомним, что термин «ассонанс» (франц. *assonance* – созвучие) связан со стихосложением и означает род неполной рифмы, в которой рифмуют одни гласные. Проецируя данный тезис на сочинение М. Джаррелла, отметим действие приёма объединения внешне разрозненных реплик в целостную образную сферу и большую роль фоники в создании звукового пространства пьесы.

«Ассонанс» строится на противопоставлении двух образных сфер: скерцозной и лирической. Главенство скерцозной образности

¹ Мишель Джаррелл (родился 8 октября 1958) – швейцарский композитор; его сочинения отмечены наградами на различных международных конкурсах [2].

² Согласно сведениям Википедии, М. Джарреллу принадлежит серия «Ассонансов» для различных сольных и ансамблевых инструментов, в частности, «Ассонанс» II и для бас-кларнета, «Ассонанс» III для бас-кларнета, виолончели и фортепиано, «Ассонанс» IV для альты, тубы и электроники, «Ассонанс» IVb для валторны, «Ассонанс» V для виолончели и четырёх групп инструментов [2].

заявляет о себе с первых тактов и расцвечено М. Джарреллом различными эмоциональными оттенками: от затаённо-игривых до взбудораженных и наступательных. Пёстрая смена настроений на коротких участках пьесы привносит в музыку элементы непредсказуемости, порождая внутреннее напряжение. Тематизм основан на сочетании пуантилистически оформленных ритмических групп и их комбинаций, которые, благодаря разнообразным приёмам звукоизвлечения, детализируют заявленный образ. Сказанное подтверждается многочисленными авторскими ремарками, динамическими, артикуляционными и метрическими обозначениями. Экспонирование и первая фаза развития скерцозности охватывает 32 такта, каждый из которых обладает своими метроритмическими характеристиками; наряду с привычными размерами, такими как 3/4, 2/4, 5/4, 4/4, композитор использует 1/4, 1/8, 7/8, 8/4, 5/32, 15/8, 10/12 и т. п., что, во-первых, подчёркивает условность тактового деления, во-вторых, предопределяет некоторую спонтанность в развёртывании музыкальной мысли. Несмотря на это, данный фрагмент имеет целостный характер и выстраивается по волновому принципу, включая постепенный спад. Неслучайно динамическое сходство в начале и конце (*p, ppp*), последовательное достижение кульминационной зоны (*sf, fff*), расширение диапазона, обострение внутриобразных сопоставлений: *Calme – Nerveux* (спокойствие – раздражительность).

Лирическая сфера выражена в тихих нюансах, крупными длительностями, залигванным движением, что конкретизирует характер звукообраза. Это требует от исполнителя плавных и аккуратных переходов между регистрами кларнета, тем самым давая возможность при игре не столько достичь эмоциональной проникновенности, сколько воссоздать едва уловимое лирическое настроение, нечто наподобие образа-миража. Лирика вводится композитором по принципу контраста и наиболее очевидно заявляет о себе в эпизоде *Tranquille, mais expressif* (спокойно, безмятежно, но выразительно, от т. 36). Композитор исходит из природы лирического высказывания, выдвигая на первый план мелодическое начало, несмотря на широкие ходы, нередко превышающие две октавы. Благодаря крупным длительностям, долгому пребыванию на завоёванной вершине возникает вдохновенная, парящая мелодия, позволяющая говорить о современном преломле-

нии черт классико-романтической кантилены. Показательны задействие более спокойной метрики (6/4; 5/4), объединение с помощью лиг протяжённых фраз, плавные градации динамики, пластичность интонационно-ритмического рисунка.

В отличие от скерцозности, лирика вызревает постепенно, первоначально лишь оттеняя причудливость скерцозных зарисовок. Достаточно сказать, что образ «мира покоя» впервые возникает в недрах скерцозной сферы (ремарка *Calme*, т. 24) и очерчивается трепетным нисхождением выразительной мелодической фразы, охватывающей четырёхоктавный диапазон и достигающей самого нижнего тона инструмента: *d* малой октавы. Добавим к этому изысканность интонационного рельефа, движение восьмыми и шестнадцатыми в размере 15/8, постепенное *diminuendo* от *mf* к *pp*, хроматический флёр звуковых мерцаний трели. В развитии лирики используется приём накопления, в результате чего скерцозность, достигнув пика развития, постепенно вытесняется, уступая место лирическому высказыванию. В развёрнутом эпизоде с ремаркой *Calme, retenu, mais intense (tres lyrique)* (от т. 159) автор представляет лирику в обновлённом варианте; впервые в пьесе появляется аккордовая техника, соединяющая серию широких интервалов в одно созвучие. Приём заполнения регистрового пространства, помноженный на тихую динамику (*p*, *pp*, *ppp*, *pppp*), создаёт ощущение невесомости, словно бы растворяя музыкальный образ в тишине. «Тихая» кульминация, завершающая «Ассонанс», составляет яркий контраст «громкой» кульминационной зоне скерцозной сферы. Помещённая в центре пьесы (тт. 45–73), она становится средоточием разнообразных приёмов игры: *slap*, двойное стаккато, *frullato*, частые смены размера в такте (8/12, 3/4, 5/12, 4/4 и т. п.), демонстрирует изобилие мелких длительностей в разнообразном сочетании всевозможных способов артикуляционной техники, тонкую нюансировку динамики, нередко в пределах одного такта: *ppp < ff, poco >>*, *sff > p <*, *sub. ff >*.

Таким образом, М. Джаррелл не только вносит новые оттенки в традиционные образные планы (зловещая, пугающая скерцозность, мистически загадочная лирика), избирательно подходит к технико-выразительным возможностям кларнета, но и наделяет пьесу чертами концертности, позволяя солисту раскрыть свой творческий потенциал.

Виртуозность отличает и пьесу Сербана Никифора³ (*Serban Nichifor*) «*Carnyx*»⁴ (1984), раскрывающую различные грани скерцозности. Если в сочинении М. Джаррелла она вуалируется наличием трепетной лирики, напряжением образных противопоставлений, то в «*Carnyx*» о блестящей концертности свидетельствуют эффектное хроматическое глissандо тридцатьвторых, взлетающих на две октавы и вызывающих ассоциации с началом «Рапсодии в стиле блюз» Дж. Гершвина, темп *Prestissimo*, двухголосие с указанием *harm ad libitum*, возбуждённые трели, регистровые переключения. Стилистика пьесы отражает эстетику минимализма, поскольку композитор работает с отдельными интервальными структурами (кварто-терцовыми в разных вариантах, октавными с квинтовым заполнением или дополнительными хроматическими ходами, репетиционными группами и т. п.). Метрическая переменность (8/8, 6/8, 7/8, 5/8, 14/8, 15/8 и т. п.), смещение сильных долей и акцентов, остиная повторяемость заставляют вспомнить открытия И. Стравинского. О расцветивании внешне родственных структур, меняющих интервальный, высотный, ритмический облик, сигнализируют многочисленные авторские ремарки: *giocososo, marcato, deciso, poco a poco precipitando, disperato, mormorando, agitato, grandioso* и др. Не менее яркой предстаёт динамическая палитра. При минимальном задействовании тихой звучности композитор насыщает исполнительский план разнообразием *forte*: от *mf, fz* до *ff, fff*, кроме этого, использованы приём *subito*-контраста и многочисленные вилки в пределах одного нюанса. Преобладание *forte*, помноженное на быстрый темп, резкую смену акцентов, метроритма, регистровые переключения, нестандартную фразировку, предопределяет технические и выразительные сложности этой пьесы. Вариантное обновление интонационных элементов наделяет «*Carnyx*» импровизационной свободой, не затеняя трёхчастности структуры, столь свойственной жанру инструментальной пьесы. Постоянная смена размеров привносит в пьесу эффект неустойчивости, при этом важное место в раскрытии скерцозного начала занимают акценты, которые взламывают

³ Румынский композитор, музыковед; родился 25 августа 1954 г. [3].

⁴ Карникс – кельтский духовой инструмент железного века, разновидность бронзовой трубы, вертикально направленной, с раструбом в виде головы животного; использовался во время сражений [1].

вают сильную долю такта изнутри. Стоит отметить, что подобного рода смещение долей создаёт многообразие артикуляционных сдвигов, свойственных джазу. Разрыв в регистрах инструмента, смена динамики, отсутствие пауз, быстрый темп вносят дополнительные сложности для исполнителя. Особое место в образном строе пьесы занимают метрономические темповые указания, благодаря которым отчётливо прослеживаются границы структуры и этапы тематического развития. Пьеса строится на постоянном движении вперёд, о чём свидетельствует ускорение темпа (до т. 70). Столь целенаправленный процесс подчиняется логике волнообразного принципа, позволяющей композитору не только выстроить целое по крещендирующему типу, но и нивелировать внутренние границы формы. Напомним, что название пьесы является ключом к разгадке её образно-содержательного плана, и не исключено, что позывные сигналы, выраженные в одноголосных и многоголосных интонационных оборотах, стремительное движение, особые приёмы звукоизвлечения (мультифонии, *frullato*) трактуются композитором как средства воплощения военной тематики, что в полной мере согласуется с «историческим прошлым» картинка как духового инструмента.

Не меньший интерес представляет собой «Секвенция IXa» (1980) для кларнета *solo* известного представителя послевоенного авангарда, итальянского композитора Лючано Берियो (*Luciano Berio*, 1925–2003)⁵. Рассматривая специфику экспериментов Л. Берियो в области технико-акустических свойств различных инструментов, Джоанна Вилд (*Joanna Wyld*) акцентирует внимание на своеобразном преломлении в них баховской традиции. Музыковед имеет в виду те особенности мелодии немецкого Мастера, которые в своей потенции содержали скрытое многоголосие. Такой подход даёт автору возможность выделить в «Секвенции IXa» «запутанную мелодию», основанную на сложных взаимоотношениях двух высотных полей. Свой взгляд Дж. Вилд основывает прежде всего на слуховых ощущение-

⁵ Всего композитором написано 14 «Секвенций» для различных инструментов, первая датируется 1958 г., последняя – 2002. Побудительным мотивом к созданию этих сочинений для композитора, интересовавшегося акустическими возможностями различных инструментов, стало исполнительское мастерство выдающихся инструменталистов XX в.

ниях, благодаря которым комплекс из семи звуков воспринимается как устойчивый, в то время как другие пять выявляют свою неустойчивость и пересекают диапазон инструмента; такого рода контраст проникает в партитуру и сказывается в метрономических двойственных определениях [4]. Хотя Дж. Вилд не развивает далее своих идей и не даёт подробного анализа пьесы, высказанные ею замечания служат ключом к пониманию не только звуковысотной организации «Секвенции IXa», её композиции в целом, но и её многогранного образного строя.

Если попытаться перевести на вербальный язык мир настроений этой спонтанно развивающейся музыки, то надо сказать, что композитору удалось воплотить богатый спектр лирической образности. Выстраивая сольную пьесу в виде развёрнутого монолога, автор создаёт своеобразный сюжет, отражающий тонкую смену психологических состояний. Так, наряду с чувством одиночества, грусти, уныния появляются элементы драмы, яркие всплески эмоциональных переживаний. Пожалуй, лишь любовная лирика остаётся за рамками высказывания, осознаваясь, однако, в качестве первотолчка излияний лирического героя. Особую образную сферу образует тишина, реализуемая не только посредством истаивающей звучности *pianissimo*, уходящих словно бы вдаль реплик, но и пауз, которые приобретают дополнительную семантическую нагрузку. Показательно, что именно пауза, как и в «Четырёх пьесах» op. 5 А. Берга, открывает данное сочинение. Она предназначена, прежде всего, для исполнителя, настраивая его на создание музыкального образа молчания: неторопливое, спокойное произнесение первых тонов, точность атаки, отражение динамической шкалы во всем богатстве её светотени. Для передачи столь многогранного и сложного образного характера Л. Берго выбирает кларнет *in B*. Интересно, что И. Стравинский в «Трёх пьесах» для кларнета *solo* использует тембровые особенности этого инструмента для передачи характера народного ярмарочного гуляния. В свою очередь, Л. Берго интерпретирует звучание кларнета в совершенно новом свете. Неординарные возможности инструмента в полной мере раскрывают своеобразие лирического образа загадочным, печальным интонированием в нижнем регистре в тихих нюансах звучности. Использование же верхнего регистра насыщено состоянием драматиче-

ского напряжения, создающим ощущение катастрофы: показательная громкая динамика с акцентированными тонами. Эти особенности музыки Л. Берлио требуют от исполнителя мастерства, поскольку сформировавшиеся представления о тембровых свойствах кларнета *in B* должны быть переосмыслены для раскрытия новых по наполнению образов: любви, грусти, одиночества, душевных переживаний. Сказанное свидетельствует о расширении композитором эмоциональной палитры инструмента.

Образный мир «Секвенции IXa» аргументирует избрание композитором возможностей аметрической музыки. С одной стороны, в соответствии с её природой в пьесе отсутствует тактометрическая система; при этом автор тщательно выставляет метрономическую пульсацию, которую неоднократно меняет на протяжении сочинения. С другой стороны, композитор снабжает текст многочисленными темповыми ремарками: *ma sempre un poco instabile, accelerando, rallentando, tempo molto instabile* и т. п. Как видим, автор режиссирует музыкальный процесс, одновременно предоставляя полную свободу исполнителю. Вместе с тем, Л. Берлио скрупулёзно выстраивает временную протяженность не только на ферматах, но и на глиссандо, вплоть до ограничения звучания всей пьесы – [13']. Это объясняет, почему он не выписывает конкретной длительности нот, отмеченных ферматами, рассматривая их, таким образом, не только как знак окончания музыкальной фразы, но и как одно из выразительных средств при передаче лёгкого, почти неосязаемого волнения.

Специфика звуковысотной организации «Секвенции IXa» позволяет осмыслить вехи в структуре всей композиции, понять логику драматургического развития. Итак, семь звуков, которые составляют остов мелодической линии, экспонируются в самом начале и представляют следующую последовательность: *es-f-a-e-c-cis-g*. Показ интонационно-конструктивной идеи не ограничивается первой фразой, а захватывает четыре предложения (до A), составляя в совокупности небольшое вступление. В результате в контексте пермутационных перестановок внутри отдельных сегментов складывается серийная последовательность из 12-ти тонов: *es-f-a-e-c-cis-g-as-d-fis-b-h*. На подобную функцию данного раздела указывает введение основных ритмических фигур, типов выразительности (взлетающие пассажи),

фермат, нюансировки динамики, но главное – приёма «пересечения» диапазона. В отличие от семи тонов, которые, меняя высотную позицию, сохраняются в зоне средне-нижнего регистра, 5 остальных тонов 12-звучной серии – *as-d-fis-b-h* – вводятся постепенно, определяя внутренние границы пьесы. Так, во вступлении мигрирующие тона выставляют регистровые границы, где звук *d* помещается в малую октаву, знаменуя собой конечную точку кларнетового диапазона, а *h* – во вторую, открывая простор дальнейшему развитию мелодической линии. Далее (*A*) происходит высотный сдвиг, благодаря чему звуковой объём мелодии значительно обогащается: её нижней границей теперь становится звук *fis* малой октавы, многократно повторяющийся в контексте монологических реплик; верхней же выступает *as* второй октавы, предвосхищая прорыв драматизма и напряжённую коллизию столкновений (*R*), где он на *ff* будет вторгаться роковым сигналом в возбуждённую речь гипотетического персонажа. Это свидетельствует о том, что Л. Берлио задействует в сольной пьесе приём театрализации, придающий лирическому высказыванию черты подлинной драмы. В следующем фазисе (*B*) впервые появляются микрохроматика, разрушающая границы темперированного строя, и приёмы мультифоники, благодаря которым возникает звуковая вертикаль. Идя по линии тематической разработки предшествующего материала, Л. Берлио постепенно разворачивает конструктивно-образную идею, выстраивая динамичную трёхчастную форму в условиях свободно трактованной серийности. Задействуя волновой принцип, прием *subito*-контраста, обыгрывая выразительные возможности трёхзвучных гемитонных групп типа *EDS*, композитор раскрывает лирическую образность в двух ипостасях: экстравертной, предельно обнажая столкновение полярных начал, и интровертной, раскрывающей противоречивость внутреннего мира личности.

Выводы. Сочинения для кларнета *solo* М. Джаррелла, С. Никифора, Л. Берлио вызывают особый интерес у исполнителей. Несмотря на разные стили письма композиторов, каждая пьеса в полной мере раскрывает технические, акустические, тембро-выразительные возможности кларнета. Не случайно «Ассонанс», «Сагнух», «Секвенция IXa» прочно заняли своё место в качестве обязательных произведений на престижных международных конкурсах.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Карникс [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Карникс>. — Загл. с экрана.
2. Michael, Jarrell [Electronic resource]. — Mode of access : http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Jarrell. — Title from the screen.
3. Serban Nichifor [Electronic resource]. — Mode of access : http://en.wikipedia.org/wiki/Serban_Nichifor. — Title from the screen.
1. Wyld J. Whith his series... / Joanna Wyld [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.notes-upon-notes.com/pdf/Berio.pdf>. — Title from the screen.

УДК 78.071.1 : 787.1

Елена Лисовенко

ИГРА СМЫСЛОВ В «МАДРИГАЛЕ ПАМЯТИ ОЛЕГА КАГАНА» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Творческое наследие А. Шнитке неизменно привлекает музыковедов¹. Однако, концентрируясь на крупных жанрах, исследователи оставляют многие камерные сочинения неосвещенными, в чем сказывается тенденция оценивать концептуальность композиторского замысла в прямой пропорции с масштабами сочинения. Так, «за кадром» оказываются небольшие пьесы, которые, на первый взгляд, не требуют специального внимания. В особой степени это относится к «посвящениям», одним из образцов которых является «Мадригал памяти Олега Кагана», удостоенный лишь отдельных упоминаний в ряду других «мадригалных» сочинений (см., например: [3; 5]. Сказанное обуславливает **актуальность темы** предлагаемой работы. **Объектом исследования** являются жанровые, стилистические, композиционно-драматургические особенности творчества А. Шнитке в сфере малых форм, **материалом** послужил «Мадригал памяти

¹ Примером служит появление новых работ: очередного сборника статей «Альфреду Шнитке посвящается» (вып. 8, 2011), монографии А. Демченко «Альфред Шнитке. Контексты и концепты» (2009), работы Е. Бараш, Т. Урбах – «Симфонии Альфреда Шнитке» (2009).