

засобами виразності, не вживав новаторських прийомів чи технологій, притаманних світовій музичній творчості останньої чверті XX віку.

Композиційно-драматургічні особливості кантати дають підстави визначити її форму як циклічну, побудовану на низці епізодів. Загальна ж смислова архітектура базується на двох фазах розвитку: до несправедливого покарання Івана і після. Композитор послуговувався принципом варіантного переосмислення тематизму, наділеного персоніфікованими рисами. Це, з одного боку, надало рельєфності й багатогранності провідним образам кантати, а з іншого – сприяло її цілісності. Рушієм музичної дії, заснованої на фабулі легенди, виступає хор. Фортепіано переважно відіграє підпорядковану роль, інколи налаштовуючи на певний тон сприймання хорового чи сольного номеру та з'єднуючи окремі епізоди.

У лексиконі кантати задіяно два виразно окреслені інтонаційно-семантичні шари: східної музики та сакральної. Сакральний шар містить алюзії до українського церковно-ритуального колориту, і оскільки інші національні витоки у творі відсутні, можна припустити, що саме через сакральні елементи композитор прагнув розкрити національну належність вербального й музичного текстів. Східний шар, уведений відповідно до географічної локалізації міфопоетичного першоджерела, отримує спорадичні вияви, згадані вище (в інструментальному вступі як наслідування ритміки східних ударних інструментів і в соло султана, насиченому специфічними розспівами й мелізматиною). В цілому, попри традиційність музичного вислову, можна стверджувати достатньо високі художні, пізнавально-дидактичні та духовно-етичні вартості кантати.

1. Дем'янець І. Й. Мистецька діяльність Андрія Гнатишина в контексті музичної культури XX століття: автореферат дис. ... к. мист.: 17.00.03 / І. Й. Дем'янець. – Львів, 2009. – 20 с.
2. Диригент і композитор Андрій Гнатишин: Матеріали до біографії [Редактор і автор вступної статті Т. Данник]. – Відень, 1994. – 226 с.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
4. Качуровський І. Франко-містик / І. Качуровський // Мистецтвознавство України : Збірник наукових праць. – Вип. 6 – 7 [Ред.-упор. Ю. Іванченко]. – К., 2006. – С. 531–535.
5. Остапчук С. Рука Івана Дамаскина. Троє синів, що вірно любили Україну / С. Остапчук [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.chasipodii.net/article/10554.
6. Шульгіна В. Музично-просвітницька діяльність українського диригента і композитора Андрія Гнатишина в Австрії / В. Шульгіна // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського. – Вип. 17. – К., 2001. – С. 276–285.

В статтє анализируеться кантата известного украинского композитора и дирижера западной диаспоры А. Гнатишина на текст стихотворной легенды И. Франко. Отмечены особенности структуры, драматургии, музыкального языка. Подчеркивается семантически-образное соответствие музыки христианско-морализаторскому концепту литературного произведения.

Ключевые слова: кантата, легенда, поет, композитор, хор, соло, інструментальне супроводження.

The article analyzes the cantata of the famous Ukrainian composer and conductor of the Western Diaspora A. Gnatyshyna the text poetic legends Ivan Franko. There have been particular structure, dramatic, musical language. Highlighted semantically-shaped matching music to Christian moralizing concept of a literary work. Tags: cantata, legend, poet, composer, choir, solo, instrumental accompaniment.

Key words: cantata, legend, poet, composer, choir, solo, instrumental accompaniment.

УДК 788.6:78.082.4

Степан Шовгенюк

КОНЦЕРТ ДЖОЗЕФА ШЕЛЬБА ДЛЯ БАСОВОГО КЛАРНЕТА У КОНТЕКСТІ СОЛЬНО-КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ XX СТОЛІТТЯ.

У статті аналізуються жанрово-стильові особливості Концерту для басового кларнету та дев'яти інструментів, написаного у 1931 році Д. Шельбом. Твір став законодавчим у сучасному сольо-концертному репертуарі бас-кларнетистів, визначаючи професійну зрілість виконавців.

Ключові слова: басовий кларнет, Д. Шельб, концерт, тембр, жанр.

© Шовгенюк С., 2015.

Минуле ХХ століття посідає важливу роль у світовому музично-історичному процесі. У першу чергу, це втілюється у активізації та інтенсифікації пошуків композиторами, нових засобів для вираження себе в музиці. Звісно, що такі пошуки були невід'ємними від загальної філософської та наукової картини розуміння світу, яка, як відомо, на початку ХХ століття зазнала революційних трансформацій.

Одним з напрямків пошуків та експериментів можна вважати й роботу з інструментальними тембрами, що спостерігається по-перше, у використанні раніше суто оркестрових тембрів як сольних, а по-друге – в кардинальному переосмисленні їх образних характеристик.

Робота з басовим кларнетом є прикладом подібних тенденцій. Саме у ХХ столітті можна спостерігати зміну ставлення до його тембру, з романтичного виразника «негативних образно-сміслових елементів» всередині оркестру, на носія різнохарактерних образів, спектр яких коливається від світлих ліричних – до трагічних.

Не останню роль в цьому зіграла й поява великої кількості творів та збільшення сольного-концертного репертуару. Для басового кларнета створюються програмні п'єси, твори великої форми, його тембр займає провідне місце у ансамблевих партитурах нововіденців.

Мега наукової розвідки полягає у розкритті жанрово-стильових особливостей Концерту для басового кларнета Джозефа Шельба. Це стане можливим за рахунок розкриття композиційно-драматургічної ідеї твору, що є головним завданням статті.

Одним з найяскравіших творів сольного-концертного репертуару бас-кларнетистів можна вважати тричастинний Концерт для басового кларнету та дев'яти інструментів, що належить перу достатньо відомого композитора, професора консерваторії у Карлсруе, Джозефу Шельбу. Видатний піаніст та кларнетист свого часу дуже активно гастролював, а у вільний час займався композицією. Написання Концерту припадає на 1931 рік, під час його викладання у вищезгаданій консерваторії.

У межах наукової статті, нами робиться композиційно-драматургічна та виконавська характеристика Концерту Д. Шельба, що пов'язане ще з маловідомістю твору у вітчизняній академічній музиці.

З жанрово-стильової точки зору концерт можна віднести до неокласичних тенденцій. Так композитор використовує розширену тональність (не зазначає знаків при ключі), проте музика є тонально визначеною та стійкою. Також зберігається типовий тональний план, з модуляціями та відхиленнями у близькі тональності (перша і третя частина написана в *A-dur*, друга – у *cis-moll*). Композитор не вказує будь яких позначень стосовно тональності концерту – тут зовсім не має знаків. Це передбачає вільну трактовку ладу, побудованого на 12-тоновому звукоряді розширеної тональності.

В цілому концерт має світлий життєрадісний характер, який відтіняється трагіко-патетичним колоритом другої частини.

Перша частина починається із стрімкої головної теми і одразу ж вступає солюючий інструмент. Тема має життєрадісний, веселий характер завдяки мажорному ладу. Вона побудована на танцювальній ритмічній формулі «*дві шістнадцяті та вісімка*», та надає музиці особливої легкості, безтурботності, а також активності та динамічності.

allegro giusto



Окрім цього незвичайний колорит головній темі надає звучання пентатоніки, на якому будується перша фраза теми. Цей ладовий акцент приносить у тему характер народного звучання і нагадує музику, що супроводжує народні свята. В ній зосереджується такі характерні засоби музичної виразності, як: швидкий темп, танцювальні інтонації (стрибки в мелодії, хвилеподібні пасажі, що повторюють рух по колу), мажор. Окрім цього етнічний колорит підкреслюється й пустою «бурдонною» квінтою в оркестровому супроводі.

Варто сказати кілька слів про структуру теми басового кларнета. Так, ядро складається з висхідної інтонації, що базується на оспівуванні квати. Під час наступних проведень, відбувається його активне варіювання, з інтонаційним та ладовим збагаченням. Таким чином, вже з перших нот відчувається активна енергетика теми, яка потім розгортається методом варіативного розвитку теми.

Тема головної партії має наступну синтаксичну будову – два коротких мотиви, які, поєднуючись з новим елементом (*шістнадцятими тривалостями*), утворюють у два рази більший мотив, з подальшим формуванням безперервного руху. Іншими словами, в мелодії розкручування подібним чином тематичного ядра окреслює поступове нагнітання напруження цього веселого характеру, яскравого польотного руху, що образно зображає розростання позитивного емоційного вихору.

Композитор застосовує імітації, тема спочатку звучить у партії басового кларнету, а потім її підхоплюють скрипки. Надалі прийом імітації буде розгорнутий в побічній партії. Після імітації теми скрипками бас-кларнет підхоплює заданий мелодичний рух. Це говорить про те, що композитор не намагається відділити солюючий інструмент від оркестру. Звучання музичної тканини побудоване таким чином, що здається ніби композитор навмисно висвічує то сольний інструмент, то інші інструментальні групи оркестру.

Головна партія складається з двох періодів. Другий період починається аналогічно першому, але вже у *F-dur*. В ньому відбувається поступова зміна безперервного стрімкого бігу шістнадцятками, іншим за якістю рухом, більш стриманим. Така невелика зупинка руху була заявлена вже в кінці першого періоду, після якої звучить повтор основної теми. Проте, у другому періоді, ця зміна образу, несе більш глобальний характер, вона відбивається у зміні ритмічних фігур – тут вже з'являються групи вісімок, тріолі, що ламають попередній ритм.

Якщо перед цим панувала риторична фігура *fuga* – тобто біг, то тепер відчуються риси скерцозності з однієї сторони, а завдяки помірному дводольному метру та пунктирному ритму – навіть маршовості. Тема дестабілізується як на ритмічному, так і на мелодичному рівнях.



В ній з'являються «темні» мінорні з дисонантними затриманнями тонів в акордах гармонії, тональна нестійкість, мерехтіння мінору та мажору, що згущує загальний характер партії. Також мелодія басового кларнету занурюється у низький регістр, де створюється більш глибоке, густе в'язке звучання.

Спочатку в звуковисотному відношенні з'являється новий характер мелодії – це ламані інтонації з тритонами, які поступово ніби облагороджуються. Поступово мелодичні ходи стають більш сталими у гармонічному плані (оспівування тонів тризвуків), та більш плавними, наспівними. В мелодичному розвитку поступово з'являються елементи ліричного характеру: це мелодичні фрази широкого дихання у діапазоні сексти через октаву, секвенції, що побудовані на оспівуваннях тонів, м'які секундові та терцеві інтонації. Та нарешті в кінці головної партії музичний рух приходить до світлого мажору. Цей рух до світла також підкреслюється поступовим висхідним мелодичним ходом, що окреслює риторичну фігуру *anabasis*. Таким чином, другий період головної партії приймає на себе функцію сполучної партії, яка готує появу ліричної побічної партії.

Додамо, що в завершенні головної партії (тобто її зв'язуючої частини) у збільшеному вигляді звучать перші квартові та квінтові інтонації головної теми. Проте вони трансформовані та наближені до характеру майбутньої побічної теми. Вони вже звучать м'яко, співучо. В них виділені не активні квартово-квінтові інтонації, а заліговані секундові, що по своїй суті представляють сферу лірики, а самі інтонації є мовними.



Побічна партія представляє сферу світлої лірики та різко контрастує головній темі. Образ побічної партії є світлим, ясним завдяки мажорному нахилу, гармонія першої фрази окреслює лідійський лад з високим четвертим ступенем, внаслідок чого виникає так званий лідійський лад з характерним для нього світлим та живим колоритом. Легкості додає прозора поліфонічна фактура, оркестр представлений в основному сольними інструментами. Поліфонічне розгалуження голосів у високому регістрі створює легке мереживо.

В основі мелодії – кантиленна мелодична лінія, яка є дуже пластична. Вона проникнута кантиленними, наспівними та мовно-декламаційними інтонаціями, на відміну від танцювальної

фігуративної мелодики головної партії. Вона нагадує лірику романтичного стилю, де в якості побічних партій зображувалося втілення романтичного ідеалу. Ця тема складається з характерних оспівувань терцієвого тонічного звуку, м'яких заокруглених низхідних ходів по тризвуку. Особлива вишуканість мелодії створюється хроматичними оспівуваннями.



Побічна партія спочатку звучить в оркестрі, тему грає флейта. Її імітаційно підхоплює гобой, після – басовий кларнет, і завершує виклад теми скрипка соло. Активно використовуються поліфонічні прийоми імітації. Композитор забарвлює тему побічної партії різними відтінками – світлий безтілесний легкий флейтовий тембр, дещо пронизливий і емоційний гобой, густий, тьмянний аскетичний тембр басового кларнету, ніжний проникливий – скрипковий.

Останнє проведення теми звучить більш експресивно, проте кульмінаційного моменту не настає – він переривається заключною партією. Контраст між побічною та заключною партією є найсильнішим, адже відбувається зіткнення двох суперечливих образів – лірики та зловісного скерцо.

За основною ритмічною фігурою, заключна партія близька до головної теми, проте її мелодика ламана, вона окреслює дисонантні нестійкі інтервали септими, малої нони. В заключній темі немає вираженого тонального устою, вона насичена хроматизмами. Наявність синкоп, змін штрихів, стрибків в мелодії підкреслюють скерцозний характер теми, що у поєднанні з тембром басового кларнету, надає темі зловісного образу.



Заклучна партія є прикладом кардинальної жанрової трансформації, а також деформації. Тема заключної партії є спотвореною версією теми головної партії, окрім цього, в ній присутні інтонації з побічної партії – низхідні мелодичні ходи по тризвуку.

В розробці розвиваються усі партії експозиції. Композитор активно використовує такі прийоми розробки, як мотивне вичленування, переінтонування, перегармонізація, секвенціювання, модуляції, прийоми контрастної та імітаційної поліфонії, контрапункт тем, імітації, тематичні модифікації (теми у збільшенні). У розробці відбувається драматизація основних образів лірики та танцювального веселого образу головної теми.

Наслідуючи усталені норми, композитор зберігає у репризі класичний тональний план – головна і побічна партія звучать в основній тональності – *A-dur*. Головна партія звучить без змін, зберігаючи початковий веселий святковий характер. Змін зазнає побічна партія – вона розширена у масштабах. Спершу вступає з мелодією побічної теми скрипка, вона в репризі побічної партії стає ведучою у втіленні образу. Особливий теплий, співучий тембр скрипки змінює первинний характер побічної теми на більш проникливий та експресивний. Як і в експозиції тема канонічно підхоплюється іншими інструментами. У репризі скрипкове проведення теми підхоплює, близький по експресії тембру, гобой.

Після цього контрастом звучить мелодія побічної теми у бас-кларнета, вона у порівнянні з попередніми проведеннями є більш холодною, відстороненою. Далі спостерігається цікавий тандем соло басового кларнету та скрипки. Композитор тут грає на контрасті тембрових характеристик інструментів, холодного та густого басового кларнету й теплої ніжної скрипки.

Два тембри починають переплітатися, сягаючи більшого напруження ніж це було в експозиції. В результаті з солюючих інструментів залишається домінуючим експресивний скрипковий тембр, а басовий кларнет замовкає аж до появи скерцозної заключної партії. Таким чином, ліричний образ в репрізі ніби «розквітає», отримує більш значного розвитку на противагу експозиційному розділу та зазнає невеликої трансформації – цей образ стає більш ніжним та елегійним.

Отже, перша частина концерту наслідує класичну модель жанру – сонатна форма. Закладений у ній конфлікт, де позитивна сфера представлена головною та побічною партією, а негативна заключною та сполучною, не зазнав глибини симфонічного розвитку. Скоріше, тут були намічені основні тези конфлікту. До того ж негативна сфера була представлена дуже схематичною, не розгорнутою, вона не знайшла масштабного розвитку. Взагалі не дивлячись на контрастні теми-образи – вони є інтонаційно спільними, інтонації одних тем проникають у музичну структуру інших тем. Вони трансформуються, наближаючись до іншої, протилежної за якістю образної сфери, або ж деформуються.

Повільна друга частина – ліричний центр твору – забарвлена у трагічні та драматичні тони. Друга частина концерту написана в *cis-moll*, за звучанням є дуже камерною, з переважанням в ній тихої динаміки. Це підкреслює інтимний ліричний тон висловлювання. Частина побудована у формі п'ятичастинного рондо. Тематизм частини є цілісним, розділи форми за характером не є контрастними, в особливості завдяки тематичній єдності.

Рефреном виступає трагічна тема. Жанрово вона близька до траурної ходи, чим наближається до такого трагічного жанру як пасакалія. Тема рефрену складається з двох елементів, які створюють внутрішній конфлікт в темі. Перший елемент – це супровід оркестру, він вступає першим. Супровід являє собою образ невблаганного руху часу. Такий ефект створюється монотонним остинатним «відбиванням» ритму у низьких духових інструментах. Ритм є трьохдольним, тому тут відчувається танцювальність, та завдяки повільному темпу та загальному величому і трагічному характеру тяжіє до жанру пасакалії. Цей рух заснований на тонічному органному пункті, що також має трагічну природу. Застиглість на одній тонічній гармонії, що являється з гармонічної точки зору найстабільнішою функцією, зображає відсутність прагнення до руху та розвитку. Це створює характер приреченості та безвихідності. Такий прийом зазвичай використовується композитором для зображення найбільш трагічного моменту у творі.

Отже, перша тема експонує скерцозну тему з елементами танцювальності. При цьому скерцо є проявом веселого святкового світлого образу. Тема написана в мажорі, в ній багато мелодичних стрибків, порушення метрики (ефект синкопи), гострий стакатний штрих. Ця мелодія інтонаційно пов'язана з темою головної партії у першій частині – тут також обігруються кварто-квінтові інтонації з секундовим заповненням:



З основної теми виростає наступна – зв'язуюча тема (ц.2 – 59 т.), в якій за основу взятий один мотив з першої основної теми (20 т.), але на відміну від нього він звучить більш лірично та жіночно – мотив, що проводиться вже на легато, стає тепер м'яким, гнучким та пластичним.



Наступна тема є переінтонованою версією основної першої теми третьої частини. В ній змінюється ритмічний малюнок – додається більше синкоп, що створює нестійкість теми.

settare tempo



Ці обидві теми не є самостійними, вони формують середній розділ простої тричастинної форми в рамках складної тричастинної структури.

Наступний виток розвитку – це третій розділ у простій тричастинній формі. Він є динамізованою репрізою. Басовий кларнет виступає тут у ролі супроводжуючого інструменту, його партія побудована на пасажах арпеджіо, де можна почути інтонаційний зв'язок з основною мелодією теми. А саму тему виконує оркестр у дещо зміненому вигляді.

Після експозиційного розділу слідує невеликий сполучний епізод, який нагадує предикт. З поміж веселого життєрадісного характеру першого розділу, музичний розвиток цієї зв'язки вносить драматично напружений образ. Репетиційно повторювані тони домінантової гармонії та низхідний хроматичний хід в мелодії загострюють цей образ. В цьому невеликому епізоді вноситься прийом, який був у найнапруженішій точці другої частини концерту, це – протистояння соло бас-кларнету та литавр. Тут це виражено у діалозі коротких оркестрових мотивів та ударів литавр. Остання квартова інтонація, що звучить у литавр, стає початком теми канону (середній розділ у складній тричастинній формі). Він тонально нестійкий, створює таємничий насторожений образ, що музично виростає зі скерцозної теми. Поступово цей образ стає більш прозорим, в ньому починають з'являтися інтонації з основної першої теми частини, яка набуває ліричного характеру, таким чином повертаючи початковий світлий радісний настрій.

Після точного повтору першого розділу слідує стрімка кода, в якій утверджується святковий енергійний характер. Тут основне навантаження припадає на партію басового кларнета, де виконавець може показати свою віртуозність на швидких пасажах.

Отже, нами було проаналізовано основні жанрово-стильові риси Концерту для басового кларнета з оркестром Джозефа Шельба. Цікаво, що традиційність у побудові форми, сповна компенсується спектром тембрових можливостей інструменту. У підсумку він постає перед слухачем як дуже універсальний, гнучкий, з великим потенціалом сольний інструмент.

Концерт Д. Шельба виявився одним з перших сучасних зразків сольного твору для басового кларнету, з якого, фактично, почалось формування нового ставлення до інструменту. А саме – як до яскравого, сольного-концертного інструменту, потенціал якого є дуже гнучким та, практично, необмеженим. Беззаперечно, що виконання та поширення даного Концерту у вітчизняній академічній традиції сприятиме як популяризації басового кларнету як серед виконавців, так і серед композиторів, а решті – й серед слухачького широкого загалу.

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке 2-х томах/ Г. Берлиоз [ред., дополн., прим. Р. Штрауса; пер. С. Горчакова.] – М. : Музыка., 1972. – 284 с.
2. История зарубежной музыки: XX век / ред. Н.А. Гаврилова. – М. : Изд-во «Музыка», 2007. – Серия «Академия XXI : Учебники и учебные пособия по культуре и искусству». – 352 с.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
4. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века/ А. Соколов. – М. : Владос, 2004. – 232 с.
5. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра/ М. Чулаки. – М. : Музыка, 1972. – 177 с.
6. World Bass Clarinet Foundation/ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.worldbassclarinet.com>.

В статье анализируются жанрово-стилевые особенности Концерта для басового кларнета и девяти инструментов, написанного в 1931 году Джозефом Шельбом. Значение данного произведения в том, что оно стало своеобразным законодателем моды в современном сольном-концертном репертуаре бас-кларнетистов. Соответственно, профессиональная зрелость музыканта, без исполнения данного Концерта, вряд ли возможна.

Ключевые слова: *басовый кларнет, Д. Шельб, концерт, тембр, жанр.*

In this article we have been explore the genre and style features of the Concerto for the Bass-Clarinet and the nine instruments, which had been wrote by J. Schelb in 1931. This opus was became the legislator in a modern repertoire for bass-clarinet solo. Therefore a professional growing without learning and perform this Concerto is impossible.