

«Мазурки опус 50» К. Шимановського багатогранні образністю та різноаспектні ритміко-мелодичною амплітудою. Це підтверджується тим, що одним притаманна пружність інтонаційного становлення, іншим - гострота, а деяким - мелодична незграбність чи навіть лірична кантіленність. У збірнику «Мазурки опус 50» зустрічаються п'єси, яким властива одноманітність образного наповнення чи стала однохарактерність. Загалом майже усім п'єсам, що поміщені в збірнику, властива неповторність індивідуального композиторського мислення, підвищена емоційність, тонкий аристократизмом і широка амплітуда людських переживань.

У «Мазурках опус 50» К. Шимановського використано широку шкалу динамічних та агогічних відтінків, що свідчить про природний зв'язок образно-емоційної сфери мазурок з фольклорними аналогами.

«Мазурки опус 50» кількісно і якісно далеко перевищують фольклорні зразки. їхній обсяг становить від 53-х тактів до 161-го, що вказує на об'ємність композиційної амплітуди і на різноаспектність жанру мазурок загалом.

Отже, «Мазурки опус 50» К. Шимановського є мистецьким явищем не тільки в творчості самого композитора, але й у польській музичній культурі ХХ століття загалом. Звернення до національних народних інструментально-танцювальних мелодій і орієнтація на творчість Фредеріка Шопена засвідчує нове оригінальне ставлення К. Шимановського до народної музики як основи композиторського творення. Це підтверджено високим мистецьким рівнем його композицій і неординарною творчою особистістю його як митця. Все це дає підстави внести фортепіанний збірник «Мазурки опус 50» К. Шимановського у золотий фонд не тільки польської музичної культури, а й світової.

1. Бэлза И. О музыкантах XX века: избранные очерки / И. Бэлза. – М. : Сов. композитор, 1979.
2. Івашкевич Я. Встречи с Шимановским / Я. Івашкевич // Пер. с польського І. Свириды, общ. ред. И. Бэлзы. – М. : Музыка, 1982.
3. Кароль Шимановский: воспоминания, статьи, публикации // Редакция И. Никольской, Ю. Крейниной. – М. : Сов. композитор, 1984.
4. Кореспонденція Кароля Шимановського з Universal Edition. Опр. Тереза Хилінська // Емілія Гертзкі, Закопане, 13 III 1924.
5. Музыка ХХ века. Очерки: В 2 ч. – Ч. 2: 1917–1945. – Кн. 5 А / Под ред. М. Г. Арановского, Д. В. Житомирского. – М. : Музыка, 1987.
6. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецького / И. Никольская // Очерки развития симфонической музыки в Польше ХХ века. – М. : Сов. композитор, 1990.
7. Chybiński Adolf. Karol Szymanowski a Podhale Polskie / Adolf Chybiński. – Krakow : Wydawnictwo muzyczne, 1980.
8. Domańska Joanna. Mazurki opus 50 Karola Szymanowskiego / Joanna Domańska. – Katowice : Wydawca Akademia muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2002. – S. 7–15.
9. Lobaczewska S. Karol Szymanowski zycie i tworczość / S. Lobaczewska. – Krakow : PWM, 1947.
10. Michalowski K. Karol Szymanowski / K. Michalowski. – Krakow : PWM, 1967.
11. Zieliński A. Tadeusz : Rytmika mazurków Szymanowskiego w zestawieniu z mazurkami Chopina. –Warszawa : Prace Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 1960.

УДК 785.011 : 788.6

Василь Борецький

ТЕНДЕНЦІ ЕСТЕТИЧНОГО ТРАКТУВАННЯ КЛАРНЕТА В КАМЕРНІЙ СИМФОНІЇ №5 «ПОТАЄМНІ ПОКЛИКИ» Є. СТАНКОВИЧА

В статті детально аналізується П'ята камерна симфонія Є. Станковича для кларнета соло та камерного оркестру «Потаємні поклики» з метою виявлення нових тембральних характеристик та виразових можливостей кларнету як одного з художньо-естетичних модусів в українській інструментальній музиці другої половини ХХ ст.

Ключові слова: естетика тембру, кларнет, українська музика ХХ століття, камерна симфонія.

© Борецький В., 2014.

Друга половина ХХ ст. – новий етап в українській музичній культурі ознаменований творчістю авангардистів, композиторів-шестидесятників, в мистецтві яких візуальне поле вирішення багатьох естетично-мистецьких проблем вийшло на зовсім нові параметри. Не є винятком і бачення та оперування тембрами, які трактуються композиторами цього покоління в нових несподіваних ракурсах. З одного боку, взоруючись на світові музичні процеси та естетичне підложжя нових композиторських технік, де однією з провідних стає саме темброво-сонорна техніка, українські композитори зуміли розвинути, спираючись, зокрема, на національні темброво-інструментальні архетипи дуже давньої традиційної культури, своєрідні неповторні естетичні концепції саме кларнетового звучання. Зазначимо, що порівняно з попередніми історичними періодами розвитку української музики, власне творчість композиторів 60-х років дає багату палітру різноманітних форм та жанрів кларнетової музики. Слід зазначити, що ця тема є практично не висвітленою у вітчизняному музикознавстві, адже поодинокі згадки про сучасну українську музику для кларнету, хоч і зустрічаються у вітчизняних роботах, які в більшій мірі стосуються методично-технологічних аспектів виконавства чи історичних дослідженнях (В.Богданов, З.Буркацький, Р.Вовк, В.Апатський, П.Круль, В.Громченко, В.Носов, Ю.Рудчук) чи у теоретичних розробках сучасного трактування тембру (М.Денисенко, Л.Грабовський), що доводить актуальність статті, метою якої є на приладі детального аналізу П'ятої камерної симфонії Є. Станковича для кларнета соло та камерного оркестру «Потаємні поклики» виявлення нових тембральних характеристик та виразових можливостей кларнету як одного з художньо-естетичних модусів в українській інструментальній музиці другої половини ХХ ст.

Найбільш плідним та прогресивним в експлуатації кларнета як сольного, ансамблевого інструменту в досліджуваному аспекті сміливо можна визнати Євгена Станковича, в творчому доробку якого кларнетове звучання набуває особливого специфічного значення. В різноманітній жанровій палітрі композитора музика для кларнета представлена кількома сольними творами, цей інструмент посідає вагоме місце в камерно-ансамблевій музиці, рівно ж і оркестровій²⁷. Однією з провідних композицій для кларнету і оркестру в українській музиці можна вважати Камерну Симфонію №5 «Потаємні поклики»²⁸. Використання солюючого інструменту в жанрі симфонії в другій половині ХХ століття є досить типовим явищем (Симфонії з солюючим інструментом зустрічаємо в творчості І.Стравінського, В.Сільвестрова та ін.). Але особливо характерним для Є.Станковича, як зазначає О.Зінкевич, стає індивідуалізація окремого тембру як образу-виразника певної ідеї [3, с.199]²⁹ «Стирання граней» між музичними явищами різної етимології — характерна ознака музики ХХ століття, відповідно і тембр набирає нових естетично-художніх та драматургічних властивостей [2].

Для втілення задуму «Потаємних покликів» Є.Станкович обирає кларнет не випадково. Будучи знайомим з етимологічними особливостями цього магічного (в традиційній музиці - це буквальна його характеристика) інструмента, його приваблюють насамперед тембральні барви, які настільки ж загадкові, як і різноманітні. Це дозволяє автору створити ретроспекцію глибоких інтровертивних процесів екзистенційного порядку. Безперечно, Є.Станкович не позбавляється, з огляду на притаманну його музиці картинність, звукописність, об'єктивного начала – в даному випадку зовнішнього, «фону» подієвості, розкриваючи, однак, в цьому творі насамперед площину глибинних психічних процесів. Як зазначає А.Луніна «П'ята камерна симфонія „Потаємні поклики» для

²⁷ Назвемо провідні композиції Є.Станковича: «Монолог» та Соната для кларнета соло Є.Станковича (1996), «Гра над прірвою» – концерт для кларнета соло (1996), яким передує Камерна симфонія №5 для кларнета і струнних (1995). У ансамблевих творах кларнет знайшов своє яскраве втілення у творах 1993 року - Мікросимфоніях «Музика для небесних музикантів» для квінтету духових (1993) та в творі «Що сталося в тиші після відлуння» для шести виконавців (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні) (1993). До кларнетного року (1996) належить також тріо з поетично-символічною назвою «Квітучий сад і яблука, що падають у воду...» для кларнета, віолончелі і фортепіано (1996).

²⁸ Перше виконання Симфонії відбулося у 2000 р. оркестром «Київська камерата» – соліст Є. Оркін, майже паралельно цей твір виконали «Київські солісти» під батuitoю Богодара Которовича, кларнет – В. Альфавицький

²⁹ До цього типу симфонічних полотен з солюючим інструментом можемо віднести: «Симфонія пасторалей» для солюючої скрипки і великого симфонічного оркестру (1980), Камерна симфонія №3 (1982) для флейти і струнного оркестру, Камерна симфонія №4 «Пам'яті поета» для баритону, фортепіано і 15 струнних. Написана в 1995 році Камерна симфонія №5 «Потаємні поклики» для кларнета і струнних продовжує «сольну» інтерпретацію симфонічних жанрів, як і наступні – №7 для солюючої скрипки та камерного оркестру з програмними назвами частин («Шлях і кроки», «Де кілька реплік», «Якось в гостях у великого Вівальді»), №9 – Quid pro quo – для фортепіано і струнних.

кларнета і струнних наділена багатоманітним образним світом, втіленим у назві твору – відображення потаємних покликів, і потаємних бажань, інстинктів. Разом з тим присутній відтінок певного психологізму і навіть трагізму у репризному розділі твору. Та все ж головною є ідея буяння «архаїки давнього магічного театру тіней» [5, с. 4].

Композитор користується одночастинним циклом, поділеним на декілька об'ємних фаз-розділів, що вибудовується у 5-частинну композицію: 1) **A** – *Molto rubato* (1–70 ц) – 70 тт; 2) **B** – *Piu mosso* (71–135 ц) – 64 тт; 3) – **C**-*Piu mosso* (135–189 ц) – 54 тт; 4) **D**-*Meno mosso* (190–311 ц) – 121 тт; 5) **E** – *Molto ritmato* (312–343 ц) – 31 тт.

Драматургічно симфонія являє собою розгорнену імпровізаційну побудову, однак в її основі лежать утримані структурні одиниці, якими автор користуватиметься впродовж цілого. У першому розділі **Molto rubato**, який відіграє роль Вступу провідним технічним засобом симфонії стає серіалізм, який тяжіє до двандцятитоновості, проте, «зворотного» порядку – з сегментів, поступово збагачуючись утворюється ряд, який на протязі певної фази розвитку становить основу тематичного матеріалу – **епізод а (1-24 тт.)**. Так, у початковій фазі твору (тт. 1 – 10) м quasi Головна партія – кларнет тричі проводить на *molto cantabile* поспівку-сегмент (1 проведення-4 звуки, друге-7 звуків, третє-9 звуків), яка за третім разом набирає 10 звуків серії, а два - додаються у оркестровій партії³⁰. Як бачимо, стійкими є інтервали в.3 та в.7, особливо поєднання звуків [с-h], яке становить мікротематичну основу мотивів. Ці три проведення цікаві ще й тим, що окреслюючи тематичну сферу, тут даються тембральні інновації – кожна поспівка вводиться на *p*, і одразу ж затухає на *pppp* – досить незвичний прийом для експонування матеріалу, неначе спроба народитися-пробитися, за кожним разом притримувана ще й оркестровим тремтінням. Тут Станкович використовує кілька чітко фіксованих за кожним разом нових ритмічно-інтервальних структур-мотивів, які виконують роль неначе утриманого протискладнення стосовно партії кларнета, при чому композитор використовує цікавий сонорний ефект – всі струнні грають *sul ponticello* (за колодкою). Після другого проведення партії кларнета (наступних 6 сегментів, а їх всього 9) композитор сумує у вертикальному накладанні всі оркестрові мотиви – з ремаркою *sempre sul ponticello*, творячи алеаторну площину шелестів-шерхотів-шепотів: **епізод b-(25–36 тт.)**, яка завершає цикл Головної теми³¹. У всіх чотрьох серіях повторюються три звуки, які можна визначити як центральні-спільні в будові серій – «es» – «fis» – «b».

Безперечно цікавий є сам виклад солюючої кларнетової партії, де довгі витримані звуки перемежуються з імпровізаційними, інтервально розкиданими дрібними тріолями, квінтолями, навіть децімолями з характерними мордентами при закінченнях фраз, що нагадує загалом народні награвання, але ритмо-інтонаційна лінія – кострубата, нерівномірно-пульсуюча з придыхами та затуханнями надає кларнетовій партії незвичного, нереального-інеродного звучання. Це підкреслюється і нерегулярною метрикою: 4\4-6-3-2-5-4-2-4-2-2-3-2-4-3-4-4-5-4-4-3-5-3-3, враховуючи ще й постійні фермати на стадіях вигасання довгих звуків.

Після оркестрової перегри-шелестіння на початковому «es» вступає кларнет і починається нова фаза – **епізод с (36-47 тт.)**, яку можна трактувати як інтенсифікацію попередніх первістків: партія кларнета стає динамічнішою, напруженішою, хоч зберігає обриси пра-мотиву, однак композитор експлуатує висхідні фрази з зупинками на вершині, урізаючи закінчення – мотиви-вигасання. На згущенні діаміки – *mp*, *mf* мотиви-проривання в кларнету виливаються в рубатну міні-каденцію, проте ця терцдецімоль (як її позначає автор) має вигляд дисонантної серійної побудови, яка йде на стаккато – зривна і відривиста – немов негативно-заперечуюча реакція на поклик. Цікаво, що у струнних з'являється в цей час пунктирна ритмічна фігура, яку вони чітко скандують (*molto ritmando*) паралельно з кларнетовими мотивами-проривання. Після рішучого соло кларнета композитор вертає

³⁰ 1 мотив: «e-[с-h]-g», що в інтервальному ряді **а.3-в.7-а.3**

2 мотив: «[с-h]- g-e-fis-d-h», інтервальный ряд: **в.7-а.3-м.3-в.9-а.3-м.3**

3 мотив: «[с-h]-g-as-e-h-des-es-b», интерв. ряд: **в.7-а.3-в.7-зб.5-ч.5-зм.3-в.2-ч.4**

³¹ Вона також творить 11-звучну серію по-вертикалі: b-d-f-c-h-cis-e-gis-a-es-fis

Цікавими є і серійні ряди, які використовує композитор (зірочками позначено пропущені звуки хроматичного ряду):

1 серія: c-cis-des-d-es-e-* - f-fis-* - g- as-*-* - b-h

2 серія: *-cis-des-* - es-* - fes-f-fis-ges- g-* - as-a-ais-b-*

3 серія: c-* -* - d-es-e-* * - fis-* - g-*-* - b-h

4 серія: c-cis-* - d-es-e-* f-fis-*-* -gis-* - a-* - b-h (оркестрова)

в його партію мотив-вигасання, на тлі якого солююча скрипка ніби «дере», спотикаючись на стаккато з форшлагами трель (настройка) на кластерному утриманому органному пункті в оркестрі.

Починається наступний епізод **d (47-63 тт.)**. **Molto cantabile, molto espressivo**, де кларнет веде мелодизовану широкого дихання кантилену (розгін мелодичної лінії сягає двох октав), хоч і сповнену дисонансами, обігруючи в ній пра-мотиви, утримуючись в динаміці *mf* – сфері реально чутного звучання. Поліплощинність, як одна з характерних рис стилю Є.Станковича (за О.Зінкевич), проявилася в цьому епізоді надзвичайно цікаво³².

Зрушуючи темпову константу, Станкович починає поступовий розгін, означаючи новий розділ, який має в даному драматургічному конструкті кілька стадій, творячи на рівні макроформи власну складну мікроформу: від **Piu mosso I** (чвертка=60) до **Piu mosso** (чвертка=72). Отже в 64-70 тактах, що являє собою новий оркестровий епізод, де як в попередній оркестровій передрі стретно накладаються ритмоінтонаційні формулки – ніби інваріанти попередніх, творячи врзніобій пульсуючу алеаторну тканину з елементів-покликів, що відчутно особливо в партії першої скрипки. Цей динамічний розгін одномоментно перерізає репліка-соло кларнета, побудована на зворотньому ході – в.7 донизу. **Piu mosso II (71–134 тт.)** – велетенський розділ з постійно зростаючою напругою, в якому можна виділити три стадії нагнітання.

Стадія 1 (71–83 тт.) базується на двоярусному співставленні соло кларнета (розвиток пра-мотиву) та алеаторній площині ритмічних стрет, які то набирають частково впорядкованого однолітного марковано-загрозливого руху, то знов розчиняються в хаотичному нагромадженні.

Стадія 2 (84-91 тт.) пришвидшене, віртуозне соло кларнета (ніби прискорений монолог-скоромовка тридцятьдругими) на тлі якого рівномірними чвертками рухається оркестр, а скрипка-соло, здіймаючись високо у третій октаві над партією кларнета (мала і перша октави) розває власний мелодичний монолог на основі підголоску. Одразу чотири танцювальні ритмічні мотивчики стретно накладені по вертикалі різко – в одному такті – переміщують події в іншу сферу.

Стадія 3 (93-134 тт.) відтворює дику танцювальну стихію, де кларнет «витанцює з неймовірними підскоками», в ритмічній часами аж до деструктивності нерегулярній синкопованій збивній ритміці якісь чудерначікі неприродні фігури. Немов фантазмагорія рухається музична матерія, адже оркестр веде свої танці, причому головний засобом стає накладання кількох ритмоформул³³. Цікаво, що в 121 такті дві стихії раптом «впорядковуються»: кларнет на маркато здобуває рівномірний рух вісімками, в той час як оркестр рухається з переривистими паузами шітнадцятими, доходячи рівномірної квінтолі (кларнет знову замовкає на мить). На цю рівномірну маркатність виливається водоспад кларнетного пасажу в три октави додолу і догори, підкоряючи собі оркестрову масу, як глісандуючи, вторить кларнетисту на натуральних флажолетах *lento*. Знову рівні квінтолі оркестру – і у відповідь наступне гліссандо, ще раз квінтолі (двічі повторені) – і кларнет відповідає пра-темою на форте (дві низхідні ч.4 між якими – в.7), після чого починається новий

³² Пристрастний монолог кларнета проходить на кластері низьких струнних (флажолети у віолончелей та контрабасів), частина скрипок контрапунктично ведуть повзучу догори хроматичну лінію; іншим доручаються мотиви-шелести-шерхоти, одній зі скрипок доручається соло – підголосок до партії кларнета. Цікаво, що солюючий підголосок перекидається іншим скрипкам, як і мотиви-шелести, задіюючи всі інструменти в густо сплетеній лінійній фактурі тембро-акустичного цілого. Так, підголосок проводить віолончель, кларнет завершує-спадає в динаміці (мотив-затухання), а скрипка возносить його в третю октаву, здіймаючи на рівень високої напруги (ремарка *molto espressivo*). Кластер поступово розчиняється, а на його місце приходить туттійна скандуюча чітка ритмічна формула, яку на *p* оркестр ніби зловісно прохриплює маркованими шиплячими звуками, які граються коло колодки (*sul ponticello*). Утримані звуки, з яких виривають підголоски, або закінчуються ними творячи пульсуючий кластер-фон, на якому завершує свою пристрасну сповідь кларнет, що переходить у відгомони покликів-награвань на в.7 пра-мотиву.

³³ Все це відбувається на *f* штрихами маркато – остро, сухо, грубо, навіть бездушно – всуціль дисонантна вертикаль та лінійні ряди цих танків створюють враження конвульсій. Захлинаючись, кларнет раптом зупиняється, та блискавичний алеаторний удар-хвиля (т.131) – стретне почергове включення-нагромадження всіх інструментів від контрабасів догори, ніби викликає кларнет на двобій. Він вступає соло – як на початку *Piu mosso* (т.71) на сильній гучності, оркестр німіє на одну чверть – генеральна пауза, і знов починає свою атаку: стаккато, трелі, форшлагги, дисонантні нагромадження, колючі ритми, синкопи, *sforzando* – цілий арсенал використовує композитор для відтворення такого «таємного поклику», який загалом імітує почасти якусь скажену коломийку, то зринають гопакові ритмоформули, раптом – токато, далі барабанний дріб з маршовими інтонаціями – все це йде в постійному прискоренні, нарощенні гучності, немов нестримна, неконтрольована сила. Ні на мить не замовкає і кларнет, який в цьому хаосі звивається, наділений складною, віртуозною мелодичною лінією, немов не хоче підпорядкуватися, або ж здатен на такі речі, які оркестру просто не під силу

виток. З 137 такту кларнет обіграє пра-тему, а в оркестрі запановує всуціль алеаторна звукова маґма (частина партій: контрольована алеаторика, частина: неконтрольована). Оркестр «ріже» на форте за підставкою на вказаних струнах, після чого на тремолоючих нотах ритмізується вісімками по 9 і по 7 одиниць, доходячи до найвищої точки цієї тремі, обриваючи її на вертикальному кластері *dis-f-fis-gis-a-h-his-cis-g* (знову 10-звучна серія з єдиним основним звуком від початкових серій - «fis»). Кларнет вже не може зупинитися в цьому вихорі емоцій. Волаючи розширеною до неймовірності спотвореною пратемою, обриваючись на «соль» третьої октави! на *ff*. в останньому 135 такті розділу.

З цієї точки високої напруги композитор починає наступний розділ симфонії **Piu mosso III (135–179 тт.)**. На дисонантному акорді скрипки перекривають кларнетове «соль» третьої октави – своїм різким «ля» третьої октави, повертаючись до гри ординарного типу – смичком по струнах. Тягучий розкладений кластер «*es-as-g-f-gis-a*» (заліговані цілі ноти в розмірі $4\sqrt{4}$ впродовж 3–5 тт) діапазоном в 5 октав (*es* великої – *a3*) на *f* розширюється, неначе розповзається в усі боки, сягаючи контроктави «а» в контрабасів і «b»³ в скрипок. Причому, кожен новий звук береться сфорцандо на *sff*, переважно зверху донизу, що утримує велетенську напруженість даного моменту. І на цій стоячій високовольтній напрузі кларнет на *ff* веде не менш напружену мелодичну лінію, яка починається зі збільшеного тризвуку в другій октаві – «*f-cis-a*», *b* - «*f-cis-a*» -*e-c-f-a-b*, запитальною інтонацією, яка приводить до «b» (стрибок від «а» на в.7 донизу). Декламаційно-вимовні звороти, широкі мелодичні ходи, дисонансні хроматизовані арпеджіо, імпульсивні поривання і спади, врешті ламана хроматизована лінія з інтервальною структурою в.3 вниз та в.7 догори і знов в.3 вниз – пра-мотив, конвульсивно злітає додола, опиняючись на звуці «с» 1 октави. Струнні врешті формуються в якийсь первинний хорал з цікавим ладовим забарвленням *a-dis(es)-e* (думна кварта ля-мінору), який готує наступний розділ, що знову має тристадіальну структуру.

Meno mosso I (166–179 тт.), де чергується постійно змінні темпи з *a tempo*, неначе в пошуках рівноваги. Кларнет веде свою мелодичну лінію від вершини *a3*, скрипки ж творять складну контрапунктичну тканину з підголосків на повзучих півтонових широченних (цілими нотами) ходах контрабасів в октаву з віолончелями, а в партії альтів виникає обігрування прамотиву. Вся ця розбалансована і сповільнена маса поступово гальмується на великому рітенуто, переходячи в наступну фазу розвитку.

Meno mosso II (180–199 тт.), де в'язка поліфонізована фактура ущільнюється до чотирьох рельєфних ліній, кожна з яких - комплементарна частка цілого, враховуючи і партію кларнету, сольний монолог якого то випереджається, то продовжується, то спотворено імітується різними інструментами, зв'язуючись з ними ніби в один вузол.

Meno mosso III (190–199 тт.) повертає оркестр до кластерного хоралу, акорди якого врешті почали рухатися рівномірно і який поволі згасає від *f* до *pppp* на великому рітенуто. Кларнет, хоч і намагається утримати звучність, також утихомирюється, і повільними ферматними кроками по звуках «*as-c-e*»-приходить до нової точки відліку – «*es*» 1 октави, яка і знаменує нову частину форми.

Molto Andante (200–234 тт.) за ремаркою автора є останнім монологом кларнета, що звучить після хоралу струнних. Цікавою деталлю є те, що по одній з трьох партій скрипок композитор доручає тягнути звук «*a3*», як нав'язливий, підсвідомий тон. І знову все залягає в зловісному *pp-ppp*. Повертаються ритмічні мотиви з початку твору, які кларнет як відголосок починає імітувати-перекривляти, а широкі дисонансні стрибки по хроматизмах ламаними пасажами викликають враження якогось страхітливого спотворення, яке приводить до гліссандо губами з почерговим підвищенням та пониженням на чверть тону ходів на ряд висхідних та низхідних великих нон – абсолютно фальшивої гри, якогось нелюдського завивання, і знов – стакатні шерхоти тридцятьдругими, немов невизначені шемортання. У 217 такті кларнет здобуває чи радше повертає собі співучу кантиленну природу, ведучи експресивний дует з першими скрипками, які рівномірно і впевнено повзуть по хроматичній гамі до вершини. І знову композитор диференціює тембральний спектр цілого, використовуючи кілька рівнолеглих площин: 1) кружляння тридцятьдругими кларнету; 2) модифіковані ритмоформулки у скрипок; 3) повзучий хоральний кластер у віолончелей та контрабасу. Нав'язливе «а» – в другій октаві, а оркестрова маса, ущільнившись до чотиризвучного квартсекунд акорду «*f-c-e-f*» приводить до нового розділу.

Allegro (235–342 тт.) – заключний розділ симфонії. Постійно нагнітаючи динаміку, розкручуючи форму, С.Станкович робить ще одну заключну спробу передати відчуття первинних інстинктів, їх подолання чи прийняття, доходячи до передачі межових станів людської психіки. Невблаганно, ритмічно і на зростаючій динаміці насувається маршоподібна, чітко ритмізована тема, яка приводить до зриву віолончелі – акорд арко починає рондальний коловорот-круговерть образів,

емоцій, психічних станів, які у швидкому темпі проноситимуться один вслід за одним, нагромаджуючи вихор енергій, що змінюватимуть одно одну з шаленим прискоренням. Фінал симфонії має загалом 12 фаз, які доречно порівняти з електричними фазами високої напруги. Так, **Фаза I (236–246 тт.)** це наповзаючий марш-хорал, який стає тлом **Фази II (247–260 тт.)**, що поєднує зривне соло віолончелі, яке починається акордом-зривом арко; загрозливі розкладені октави контрабасу; чергування злітаючих догори зойків-окриків кларнету з жорсткими тридцятьдругими маркованими детаще у скрипок. Всі компоненти розширюються, підлягають розвитку, ускладнюються, утримуючись в межах динаміки *ff*. **Фаза III (261–264 тт.)** починається чотиритактом сповільненого руху і виводиться як перша кульмінація титанічної гонитви. Віолончелі *grand detache*, кожен ноту граючи цілим смичком ведуть висхідну хроматичну гаму четвертинками, на фоні якої скрипки зав'язують поліфонічні вузли з елементів поклику та прамотиву, а кларнет тремолоє довгими звуками через октаву ніби у страшному дрижачому розбалансованому арпеджіо по звуках «d великої-h-des-c2-des1-g-малої». **Фаза IV (265–270 тт.)** повертає попередню структуру, яка ще більш динамізується за рахунок детаще тепер і в контрабасів. Кларнет, здавалось б не витримує у останньому пориві і здіймається знов до тремоло у верхах. У **Фазі V (270–280 тт.)** тремолоючі зойки-крики кларнета доходять, здавалось би межового, граничного зриву – з вершини вділ і знов догори: «с3-gis2-h1-c-малої-es2-f3-g2-as-малої», в той час як весь оркестр «рубас» повним смичком детаще звивисту хроматичну гаму, альти дрижать тремоло довгими нотами, повзучи по хроматичній гамі догори, скрипки забирають монологічну мелодію кларнету, доводячи її до «f» четвертої октави і «с» п'ятої на *sff*, що створює дійсно межову ситуацію. Однак все переривається, як тільки кларнет викрикає пратему, розридавшись на останньому звуці «g» другої октави, вертаючись в сферу досяжності людського голосу. **Фаза VI (280–286 тт.)** проходить маркатіссімо, на *ff al tallone* в оркестрі, який скандує ритмічно жажливі дисонансні акорди шістнадцятками, неначе кулетметні черги, які стріляють навусібіч. У **Фазі VII (287–291 тт.)** кларнет втретє «прокрикує» пратему, тепер уже, не зупиняючись, повторює її раз за разом, все вище здіймаючись у плачі-лементі. Оркестр налякано на *tr* збирає, але дуже сухо (*secco*) первісні ритмічні мотиви, пробуючи сформуватися в якусь масу, та знов змовкає, залишаючи в просторі рівний як крик звук кларнета. **Фаза VIII (292–296 тт.)** відтворює навалу маркатіссімо рітмандо, що знову атакує, посилюючись подвійними нотами, набираючи ще більш страшного, загрозливого виду. **Фаза IX (297–301 тт.)** - повторення сьомої фази, однак кларнет динамізує свою партію, знову припиняючи тремолоючим голосом оркестр. **Фаза X (302–307 тт.)** - навала не здається, і щільніше акцентує кожен звук, оркестр немов бичі, плітки шмагає акордами. У **Фазі XI (308–311 тт.)** чотиритактове соло кларнета звивається, немов барокове *circulario* в муках і болях, прискорюючись, безстрашно кидається на оркестрову масу. **Фаза XII (312–321 тт.)** – фрулято (охрипнувши), понад людські зусилля на ще більшому форте кларнет кидає свої звуки на відстані двох октав, немов на всі чотири сторони світу, припинаючи їх кінцевою точкою – останнім словом: «des-es-h-c-fis» (основні звуки початкової серії), накладаючись на скажену навалу.

У **Коді (322–342 тт.)** преображення-переставлення в іншій відбувається різноч: оркестр на *fff* веде гімнічно-маршовий хорал, композитор використовує тематизм реквієму, панахиди. Цей жалібний всенаростаючий хід щодва такти переривається болючими, сповненими розпачу на *fff* репліками кларнета, який обіграє прамотив заклику. Хід уже не переривається, він сходить все вище і вище, знову розширяючись вусібіч, витримуючи акорди, на яких прорікає свої останні слова кларнет. «Темні поклики» – хто кличе наші душі з даліни, з правіків, з двохсотого коліна? Про що виспівав свою симфонію кларнет-дідик: може про невинні, невідомлені чи загублені душі, ті, що не мають на себе пристановища, яка луна говорить в нас поза нашою пам'яттю і свідомістю? Сотні запитань ставить Євген Станкович одним зі своїх найдраматичніших, найекспресивніших творів. І якщо навіть йтиме мова про «театр тіней» (за А.Луїною), то ці тіні були колись живими, а навіть якщо вони не зі світу цього, то мають своє глибинне, первне значення, суть, символ. Символічно закінчує композитор це полотно – велетенським акордом, яким простягається довга-довга дорога з незапам'ятного минулого, яка триває досьогодні: це 10-звучний кластер – *ges-ges-b-e-(e-a-[c]-as)-(d)-g*.³⁴

³⁴ Кластер подано по вертикалі знизу догори. Чітко проглядається в басях «ges-b-e» – як зм.б від «е», де основним інтервалом стає один з перших інтервалів симфонії – в.3. Це тривуччя можна трактувати і як сплотивлений догори підтягнений *es-moll*. Хід «b-e» (зб.5) вносить дисонансний тон. Від наступного «е» ля-мінорний квартсекстакорд як фінальна кадансуюча ланка, м.б «e-as» як відповідник національного виміру лірики, зб.4 – «as-d» – дисонантне напруження, в якому звук «d» належить кларнету. Остаточний поступальний хід на ч.4 витягає понижений «ges» до його натурального, природного стану. Вцілому виходить відповідна

В цілому композиційна структура є поліплощинною, адже тут можна знайти по-крайній мірі кілька стадій різнорідних форм, які немов за принципом вкладки розкриваються при їх драматургічному осмисленні: а) *поемність* – 1-частинна симфонія з наскрізним розвитком та монтажним принципом драматургії; б) *тричастинний конструкт* зі Вступом і Кодою; в) *еквівалент сонатної форми* з рисами монотемності та рондальності; г) *сонатно-симфонічний цикл*: атака – Вступ, *Piu mosso* – 1 частина (переставлене Скерцо – дикий танок), *Meno mosso* – 2 частина, *Andante* – 3 частина, *Allegro* – Фінал, Кода. е) *концерт-симфонія* з рисами концертності; ф) *concerto grosso*, як вихідна жанрова основа концертності з довільною кількістю невеликих частин: №1 *Molto rubato*; №2 *Molto cantabile, espressivo*; №3 *Piu mosso*; №4 *Meno mosso*; №5 *Andante*; №6 *Allegro*; №7 Кода.

Рівно ж багатоплановою є і ідейно-образна концепція Симфонії «Потаємні поклики» для кларнету і струнного оркестру. Тут грані трактовки художнього змісту надзвичайно тонкі. Так «театр тіней» на думку А.Луїніної з активними і реально діючими привидами дозволяє припустити, що Є.Станкович вирішує свій театр саме в цьому ключі, звукописуючи якийсь містичний тріллер. Щоправда природа солюючого інструменту – дідик-луда викликає до себе стосунок як до інструменту, здатного розмовляти зі світом мертвих. Тут уже «театр тіней» набирає іншого набагато глибшого семантичного значення: давнє минуле, ніким не розкриті таємниці предковичності надають епічний вимір. Видозмінений голос людини (солюючий кларнет), який пробує передати речі непоясненими, невідомі, таємні, гравітує до фантазмагоричних образів, надаючи цілому баладно-поемного, легендарного забарвлення. Тяжіння до первинних інстинктів на рівні досвідомого дає архаїчно-фовістичний вимір (традиції «Весни священної» І.Стравінського). Магічне призначення дідиків надавало можливість спілкуватися людині не лише з потойбіччям, але і з невидимим світом та його еквівалентними уособленнями в народній традиції – мавок, русалок, перелесників, водяних, вовкулаків та іншої сили, що викликає асоціації і з «Лісовою піснею», і з гоголівським Вієм, і Лисою горою. З іншого боку, як обов'язковий інструмент карнавалів, переодягань і масок (в національній традиції Коза, Маланка) виступають як можливості багатолікої психологічно-образної панорами гри, метаморфоз, перетворень. Врешті рівень психічно-фізіологічних процесів в надрах людської свідомості пробує віднайти той первинний геном, який ми позасвідомо шукаємо, прагнучи віднайти і зрозуміти своє справжнє єство. І він існує у майже нечутних-невидимих потаємних покликах нашої душі, до яких композитор спробував наблизитися у своєму творі.

Складно визначити і тип концертного симфонізму чи симфонічної концертності в даному творі. Вибір кларнета як солюючого інструменту та персоніфікація його тембру очевидно відповідала художньому задумові композитора. Проте, рівні його втілення є знову ж таки багатозначними. Адже кларнет виступає в якості *соліста* – ведучої лінії, крізь яку приходять «таємні поклики», тобто, він і є тими покликами, несучи на собі центральне образне змістовне навантаження, при цьому оркестр виконує функції деструктивної сили опору, яка протиставляється солістові. Кларнет виступає і як *ретранслятор покликів*, що передає їх в ролі оповідача – пристрасного і палкого, а оркестр звукописує немов рефлектор, уявляючи, реалізуючи їх, у великій мірі створюючи звукописно-емоційне тло (другий вимір покликів). Якщо поклики йдуть крізь оркестр, то кларнет, виявляючи індивідуалізовану структуру приймає їх або ні, згоджується або заперечує. В даному випадку *кларнет стає реціпієнтом надісланих оркестром сигналів*. Ці сигнали можуть йти і з давнини, і з космосу, і з нас самих – рівень екзистенційної інтровертності необмежений. І *кларнет, і оркестр суть єдиним «потокм свідомості»* в магмі глибин людської душі і розуму, звідки і зринають «таємні поклики», ведучи діалоги і з нашим «я», і з оточуючим світом крізь призму людської свідомості. Така трактовка виводить на комплементарний рівень форми, викладу та власне трактування тембрально-сонорного аспекту цілого.

Та складається враження, що композитор використовує всі вищезазначені принципи драматургічних варіантів, які сумарно вєднуються в складну, насичену та різнобарвну тканину музичної матерії, творячи певний рівень синтезії, переосмислення-передчуття, виходячи в тонкі сфери психічно-емоційної процесуальності. І не дивно, що саме тембр кларнету – різноякий, багатий, з величезним технічно-виразовим апаратом, що наділений значними можливостями в сонорванні тембрального начала, відкриває нові горизонти слухових і естетичних ракурсів втілення художньо-естетичних концепцій сучасності.

послідовність (7-звучна серія) від с: c-d-e-(fis)-ges-g-as-a-b В ній проглядаються тональні візії C-dur, a-moll, g-moll.

1. Вовк М. До питання виконавського аналізу музичної мови творів українських композиторів другої половини ХХ ст. // Творчість композиторів України для народних інструментів. / М.Вовк – Львів, 2006. – С. 23–26.
2. Грабовський Л. Фактура. Тембр. Оркестр / Леонід Грабовський. – Москва, 1971. – Рукопис. – 20 с.
3. Денисенко М. Темброва модальність композиційної логіки // Питання стилю і форми в музиці. / М.Денисенко. – Наукові збірки ЛДМА. – Львів, 2000. – Вип. 4. – С. 160–174.
4. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Елена Зинькевич. – Сумы, 1999. – 252 с.
5. Луніна А. Світ камерних симфоній Євгена Станковича // Євген Станкович. Камерні симфонії в трьох зошитах. Зошит третій (п'ята, сьома, дев'ята). Партитура / Анна Луніна. – Київ : Музична Україна, 2002. – 4–5 с.

В статтє детально анализується Пятая камерная симфония Е. Станковича для кларнета соло и камерного оркестра «Тайные зовы» с целью выявления новых тембральных характеристик и выразительных возможностей кларнета как одного из художественно-эстетических модусов в украинской инструментальной музыке второй половины ХХ ст.

Ключевые слова: *эстетика тембра, кларнет, украинская музыка ХХ века, камерная симфония.*

This article presents a detailed analysis of Fifth chamber symphony of Ye. Stankovych for the clarinet solo and Chamber Orchestra «Pjtayemni Poklyky» («Sekret Calls») to determine the new timbre characteristics and expression capacities of the clarinet as one of the art-aesthetic modi in the Ukrainian instrumental music of the second half of 20 century.

Key words: *timbre aesthetics, clarinet, Ukrainian music of the 20 century, chamber symphony.*

УДК 78.491

Андрій Пришляк

СТРУКТУРНІ МОДЕЛІ КЛАРНЕТОВИХ ТРІО В ТРАДИЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАМЕРАЛІСТИКИ: ТИП МОНОДИЧНОГО АНСАМБЛЮ

В контексті існування у європейській камерно-інструментальній музиці різноманітних типів ансамблів, в тому числі з участю духових інструментів, зокрема, кларнету, в статті порушується проблема становлення і розвитку одного з найцікавіших жанрів — кларнетового тріо. Розглядається один зі специфічних типів кларнетових ансамблів — монодичне тріо (для трьох кларнетів), представлене в творчості Ф.К.Душека, Ж.Боффіла, І.Плейєля, І.Стравинського, В.Лютославського та ін.

Ключові слова: *кларнетове тріо, монодичний ансамбль, камерно-інструментальні жанри.*

Постійне збагачення та інтенсивне зростання жанрових різновидів ансамблевої музики з участю кларнету в європейській традиції інспірує до систематизації та визначення стильово-виконавчих орієнтирів в царині одного з найцікавіших жанрів – кларнетового тріо. Осмислення та вивчення камерно-інструментальних ансамблів з використанням духових інструментів – галузь в українському музикознавстві практично не досліджена, немає і окремого дослідження цієї теми в європейській літературі. Розвідки про окремі зразки даного жанру зустрічаємо, як правило, в монографічних дослідженнях, присвячених творчості В.-А.Моцарта (Г.Аберт), Л.ван Бетховена (Е.Майер), М.Глінці (Е.Орлова), Й.Брамсу (Г.Галль), І.Ставинському (Б.Ярустовський, І.Асаф'єв), В.Лютославському (О.Нікольська, Т.Качиньскі), Є.Станковичу (О.Зинькевич) тощо, а також у лексиконах та довідниках з кларнетового мистецтва (Е.Бріксель, О.Кроль) чи скупі згадки у теоретичних дослідженнях проблем камералістики. А проте, активне використання кларнету вітчизняними та зарубіжними композиторами в різноманітних ансамблевих складах, насамперед, тріо – викликає потребу у розгляді та загальній характеристиці ансамблевих структур з локалізацією на цей інструмент, що і складає актуальність та мету дослідження.

© Пришляк А., 2014.