

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.

Кларнетове тріо, яке веде свою кількасотлітню історію, ознаменувалося появою таких шедеврів як Дивертисменти В.-А.Моцарта, Тріо Л.ван Бетговена, Тріо ор.114 і ор.115 Й.Брамса, «Патетичне тріо» М.Глінки. В музиці ХХ ст. цей жанр репрезентований множинністю інваріантів, зокрема, в аспекті вирішення ансамблевих складів як одно-, полі- чи різномембральних структур, що гравітує до виявлення та осмислення типологічних моделей власне кларнетового тріо.

Визначальним однотембровим поєднанням є тип монодичного ансамблю, тобто для трьох інструментів одного виду, а саме, кларнетів. Суто монодичні ансамблі зустрічаються доволі рідко в європейській традиції. Проте, цілком можна припустити, що в такі епохи як пізні Середньовіччя чи Ренесанс при багатстві та різноплановості ансамблевого використання найрізноманітніших духових, існували і склади, в які входили і шельмо – старовинні попередники кларнету. Сам інструмент був сформований у його сучасному виді в добу Прекласицизму, і буквально відразу завойовує велику популярність в локестровій, сольній та ансамблевій музиці. Поміж численних творів з участю кларнету – монодичні ансамблі, зокрема, і тріо для трьох кларнетів.

Так, у ХVIII ст., в епоху класицизму вони мають місце в практиці таких композиторів, зокрема, предстаників мангаймської школи, як Ф.К. Душек – «Партія в in B», Ф.Краммер – «Духова сюїта». Особливою популярністю користуються до сьогодні серед кларнетистів-ансамблістів монодичні тріо французького композитора і кларнетиста Ж.Боффіла (1783-1868) – випускника Паризької консерваторії (золота медаль) по класу композиції К.Лефевра, що став також одним з найвідоміших віртуозів-кларнетистів свого часу. Йому належить два цикли Тріо для 3-х кларнетів – Три тріо ор.7 та ще Три тріо ор.8. Це віртуозні ансамблеві композиції, проте сповнені яскравого мелодизму, цікавих ефектних знахідок, належать до ясного з рисами класицизму, а проте сповненого ліричного начала ранньоромантичного стилю. Особливо часто виконується Тріо ор.7 №2, тричастинна композиція якого відповідає класичним нормам, хоч у великій мірі кларнетові партії в кожній частині тонко баланують у різноманітних комбінаціях і сполученнях (туттійна техніка, переключки, діалоги, соло і супровід тощо) при технічно-віртуозному вирішенні цілої композиції.

Прослідковуючи розвиток монодичного кларнетового тріо, зазначимо, що воно існує як дещо екзотичний жанр і у ХІХ ст. Романтизм, з його багатством та широко модулюючою картиною модифікацій різних жанрів загалом, також репрезентує суто кларнетові тріо. Такий тип ансамблю зустрічається у творчості Ш.Данкля – «Маленьке тріо» для 3-х кларнетів ор.99, Ф.Фукса – Кларнетто-Тріо, Е.Гайя – «10 маленьких кларнетових тріо», 15 мініатюр для 3-х кларнетів, І.Плейеля – Шість Тріо для трьох кларнетів ор.8. Відзначимо, що багато з цих творів були написані з дидактичною метою і поповняли ансамблевий навчальний репертуар.

Окрему сторінку монодичних кларнетових тріо складають так звані перекладні ансамблі, зроблені, як правило кларнетистами та адаптовані для даного ансамблевого складу. Це твори різних епох та композиторів – від композицій середньовічних анонімів (12 тріо-анонім), ренесансних майстрів – Г.Дюфаї «10 шансон для трьох мелодичних інструментів»³⁵, окремі твори барокових майстрів – Г.Перселла (Чакона), тріо-сонати Дж.Тартіні, Й.С.Баха (канони, 2 і 3-голосні інвенції, частини сюїт тощо), Г.Ф.Генделя (переважно танці з сюїт – гавоти, бурре), композиторів-класиків – К.В.Глюка, Л. ван Бетговена (переклади для трьох кларнетів з інших інструментальних тріо), а також окремі твори композиторів-романтиків (Р.Шуман) та сучасних композиторів. Серед найбільш активних перекладачів кларнетних тріо – Гальпер, Кафарелла, Сімон, Харріс, Беллісон. Особливий інтерес в даному плані становлять об'ємні збірники під редакцією М.Розенталя «Кларнетові тріо» – ч.1 «Від Кореллі до Бетговена», ч.2 – «Кларнетові тріо російських композиторів».

У ХХ ст. – епоху модерну – монодичні кларнетові тріо також мають місце в творчості різних композиторів. Так, одним з яскравих зразків раннього модерну можна вважати твір А.Черепніна «Тріо для трьох кларнетів (труб)». Варто зауважити, що даний тип кларнетового тріо набиратиме у творчості композиторів ХХ ст. нових видових рис, пов'язаних в першу чергу зі специфічною програмністю та апробацією жанрових різновидів і форм для даного складу ансамблю. Англійський композитор-кларнетист П.Хоктон представив у творчому доробку типовий варіант жанру – «12 кларнетових тріо», у І. Пауера – це вже буде «Дивертисмент для 3-ох кларнетів», А.Донато – «Три речі для трьох кларнетів», у Є.Коласінські – «Мала сюїта», А.Берератца – «День за днем» – маленька музика для 3-х кларнетів, Р.Томпсона – «7 п'єс для 3-х кларнетів».

³⁵ В давні епохи взаємозаміна інструментів у різноманітних ансамблях була типовим явищем, зберігаючись і в епоху бароко.

Однак, існування різноманітних видів кларнетів, сімейство яких і на сьогодні є одним з найбагатших порівняно з іншими інструментами, передбачають і їх різноманітні комбінації. Безпрецедентним видом кларнетового тріо-ансамблю можна вважати «Колискові ката» І.Стравінського, написані в 1916 році, в яких жіночому голосу акомпанує тріо кларнетів – малий in Es, звичайний in A, in B і бас-кларнет. Тріо кларнетів оточує голос з його архаїчними інтонаціями вишуканим ансамблем ліній, які органічно витікають з самої суті колискових, вражаючи різноманітністю відтінків барв та гнучкості рисунків при однорідній тембровій базі. Як зазначає Б.Асаф'єв «такі вже властивості «сім'ї кларнетів», що композитор може вигинати мелодію, передавати з регістру в регістр і лучити окремі лінії, не втраючи їх єдності, разом з тим не лякаючись монотонії. М'яккість, зілляність, «переливчастість» і дещо жіноча пасивність кларнетних тембрів роблять цей інструмент навдивовижу пристосованим для передачі рухів і «настроїв», в яких відчувається ніжність, лагідність – для даного випадку – те, що позначається відтінками: «лінькувато», «потягаючись», «вигинаючись», «муркочучи» [1, с. 94]». Безперечно, не слід розуміти буквально ці характеристики, вони радше допомагають створити певний характерний образ, «динамічний «зміст» «котячого» мелосу, як переведену в музику мускульну насиченість жестів чи рухів» [1, с. 95]. Це феноменальні психологічно витончені мініатюри, які пов'язані з незбагнено дивним світом колискових. Тут кларнети виступають в унікальній ролі – ніжної субстанції заколисуючого голосу. Такий тип монодичного кларнетового тріо можна вважати quasi-монодичним, оскільки композитор лучить різні види кларнета, добиваючись колосального тембрального багатства ансамблю, а ідеї поєднання різних кларнетів згодом буде використано в знаменитому «Ебеновому концерті».

Так, Перша Колискова «Спи, коте, на печі» має всього 16 тактів. На архаїчному наспіві сопрано та фоні тремолоючого середнього кларнету «неначе водяні рослини» переливаються і звиваються вибагливі інтонаційні лінії малого і великого кларнетів, які створюють картину зачарованості, інтонаційної мережки.

Друга Колискова «Кіт на печі» також невеличка – 19 тактів. Вона рисує ідилічну сцену, де верхній кларнет аскетично рухається підголосковою манерою за голосом, то зливаючись, то розходячись, то доспіваючи недоговорене. Бас-кларнет забавно перегинається широкими інтервалами, а середній вступає при самому кінці, завершуючи пісеньку.

Третя Колискова – знову 16 тактів. Наскрізь хроматизовані підголоски двох кларнетів, мелодії яких рухаються паралельними квартами, які постійно виривають над голосом на півтона, чим створюється ефект мерехтіння, коливання тембрів. «Я би ризикнув порівняти такого роду поєднання строгого рисунку і незвичної для нього «хромії» з враженням від живопису на склі. Там ірраціональне співвідношення кольорового фону, який «ірреалізує» рисунок, з суворістю ліній, які дають предметні обриси, створює подібний контраст», – писав про цю Колискову Б.Асаф'єв [1, с. 96].

Четверта Колискова – 7 тактів – найменша. Вона повністю діатонічна: дві поспівки в амбігусі квінти і терції складають її основу. Три кларнети ведуть три паралельні підголоски, що нагадує народне українське стрічкове багатоголосся, при чому утворюються паралелізми септімами, що підкреслює архаїчність, лінеарність стрічок засинаючої свідомості.

Ця експериментальна композиція у аспекті ансамблевого поєднання викликає захоплення майстерністю та надзвичайною вишуканою винахідливістю композитора, вражаючими психологічними та колористичними нюансами, на відтворення яких здатні кларнетові тембри.

Саме така модель ансамблевого складу стала однією з найтиповіших при сполученні різних кларнетів: 2 кларнети + бас-кларнет. Наприклад, поширеними у виконавській практиці є перекладені композиції «Арія, Менует і Сарабанда» Й.Маттезона, «Мадригали» С.Коена, «Вітри» Ф.Дандріс, «Хен» Ж.Ф.Рамо та оригінальні – Сонати Р.Старка, М.Міхаловічі, «Andante und Allegro» А.Бойє та інші.

Безперечний інтерес викликає інспірація даного складу одним з провідних світових композиторів другої половини ХХ ст. В.Лютославським, який написав об'ємний цикл – «10 канонів» для 3-х кларнетів. Один з найбільш цікавих авангардистів музики ХХ ст. звертається до тембральних експериментів, рівно ж як до експериментальних дослідів на шляху кристалізації власного музичного стилю та мовлення. Цікаво, що до даного інструмента В.Лютославський звернувся в трагічний час другої світової війни. Після загибелі рідного брата на Колимі у радянських концтаборах, під час страшної фашистської окупації, В.Лютославський, який змушений грати в

кав'ярнях заради хоч якогось заробітку³⁶. Кілька разів композитор підлягав арештам, врешті в 1944 році змушений покинути Варшаву і оселяється з матір'ю в її сестри у селі Комарові під Краковом в будинку, що став пристановищем багатьох біженців, постарждалих, бездомних, втікачів від німецького режиму. Майже цілий рік В.Лютославський мешкає на стриху. Саме тут виникли його кларнетові композиції. «Я мешкав і писав музику на стриху. Писав різні речі – між ними і поліфонічні вправи на кілька кларнетів. Це були ескерциси радше з мучної мови. Результатом таких кларнетових тріо-канонів стало духове Тріо для гобоя і кларнету і фагота, яке на цьому стриху теж було написано. Їм завдячую кристалізації своєї музичної мови» [2, с. 15]. Практично в цих експериментальних кларнетових канонах та інтерлюдіях сформувалася унікальна авангардова композиторська техніка В.Лютославського, а після виконання Тріо молодий композитор здобуває визнання та офіційне композиторське становище (був прийнятий до спілки польських композиторів). Техніка і тематизм цих творів став опорним матеріалом до Першої симфонії композитора та демонструє провідні принципи ансамблевого, згодом оркестрового письма.

Як зазначає Л.Грабовський «у Лютославського цей принцип набуває нових якостей завдяки використанню обмеженої алеаторики ритму (за його власною термінологією – групової гри *ad libitum*). Ця техніка Лютославського є нічим іншим як транспозицією в сучасність давнього горизонтально-рухомого контрапункту – в даному випадку з невизначеним показником (незалежність партій та відсутність єдиного ритмічного відліку в одних епізодах чергується з більш традиційною ритмічною організацією та відповідною нотацією в інших розділах форми). Обидва різновиди подібного складу співставляються зі структурою слов'янської підголосковості, що яскраво виявляється в поляка Лютославського, який нерідко використовує в якості вихідних та заключних моментів унісоні з їх поступовим розшаруванням на багатозвучні комплекси, сповнені внутрішніх рухів і знов подальшим поверненням до унісонів» [2, с. 15]. Такі типи фактури спостерігаємо в експериментальних Канонах для кларнетів, а особливо у Тріо для дерев'яних духових 1945 року. Знаменно, що саме цей новий тип композиторської техніки, який уславить композитора в таких творах як 2 Симфонія, «Книга для оркестру», сформувалася власне в кларнетних дослідках, якщо так можна висловитися – змасштабованих від тріо до велетенських оркестрових партитур. Так, в першій інтермедії (ц. 110) «Книги для оркестру» рух *clarinetti* породжують хитку тембромасу, миготливе та нестійке звучання, що породить калейдоскоп рухів у подальшому розвитку. Власне такий тип фактури зустрічаємо в Тріо. «Горизонтально-рухомий контрапункт» Лютославського приводить до новаторського відчуття звукотембрової вертикалі, основаної на прийомах «обмеженої» або «контрольованої» алеаторики. Також варто відзначити одночасне використання *accelerando* и *ritenuto* в різних інструментальних партіях, що створює ефект стереозвучання. Дані твори вражають нестандартністю мислення та глибоко індивідуальним підходом.

В ХХ ст. зустрічаються кларнетові ансамблі і з використанням специфічного різновиду кларнетової родини – саксофону. Такий твір знаходимо у творчому доробку французького композитора Е.Сойє – «Lento et Allegro» для 2 кларнетів і саксофона.

Значно багатше і різноманітніше представлені в музиці ансамблі дерев'яних духових з участю кларнету, які навіть отримали певний традиційний ансамблево-виконавський статус (можна вважати їх полі-монодичними моделями, оскільки в них єднаються інструменти однієї оркестрової групи) та творять кілька характерних типів:

- 1) для 2-х кларнетів і фагота;
- 2) для гобоя, кларнета і фагота;
- 3) для флейти, гобоя та кларнета;
- 4) для флейти, кларнета і фагота.

Власне перший тип найбільше наближений до засад монодичності, а одними з перших зразків можна вважати П'ять Дивертисментів В.-А.Моцарта для 2-х кларнетів та фаготу (в сумі – 25 п'єс). У ХХ столітті цей жанр знайшов своє відображення в творчості С.Хеннесі – Тріо ор.54, додекафоніста Х.Єлінека – «Шість афоризмів» ор.9 №3 та «Шість маленьких творів» ор.10\3, а також інших багаточисленних композиціях, хоч за типологічними ознаками – це так звані *bläsertrios* – тріо для духових, в яких можливі поєднання як дерев'яних так і мідних духових. Визначальною ж ознакою для дослідження є участь та визначення ролі в цих тріо кларнета.

³⁶ Він тісно співпрацює з піаністом Пануфіком у фортепіанному дуеті, а також зі співачкою Умінською, а зароблені кошти часто віддає на підтримку потребуючим музикантам, зокрема, євреям, які переховувалися.

Загалом художньо-естетичні якості кларнета в ансамблевій музиці дуже багатогранні, адже з одного боку розкривають глибинні первні його звукової барви через монодичне мислення, з іншого – шляхом експериментування – відкривають нові, досі незнані якості цього інструмента.

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. / Борис Асафьев. – Ленинград: «Музыка», 1977. – С. 94.
2. Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания / Составление, комментарии и перевод И.Никольской. М., 1995. – 264 с.
3. Грабовський Л. Фактура. Тембр. Оркестр / Леонид Грабовский. – Москва, 1971. – Рукопись. – 20 с.
4. Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов / Ю.Шалтупер // Проблемы музыкальной науки. Вып.3. – М., 1975. – С. 262–279.
5. Brixel E. Klarinetten-Bibliographie. 1. Aufl. / Eugen Brixel-Wilhelmshaven. – Heinrichshofen, 1977 – 512 s.
6. Gwizdalanka D. Lutosławski. Droga do dojrzałości / D. Gwizdalanka, K. Meyer. – Kraków : PWM, 2003. – 207 s.
7. Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego, Studia pod red. Z. Skowrona, Kraków : Musica Iagellonica, 2000. – 300 s.
8. Kaczyński T.: Lutosławski: Zycie i muzyka / T. Kaczyński. – Warszawa : Sutkowski Edition, 1999.
9. Kroll O. Die Klarinette. / O. Kroll. – Kassel, 1965. – 153 s.
10. Paja-Stach J.: Lutosławski i jego styl muzyczny. / J. Paja-Stach. – Kraków : Musica Iagellonica, 1997. – 127 s.

В контексте существования в европейской камерно-инструментальной музыке разнообразных типов ансамблей, в том числе с участием духовых инструментов, а именно, кларнета, в статье затрагивается проблема становления и развития одного из интереснейших жанров – кларнетового трио. Рассматривается специфический тип кларнетовых ансамблей – монодическое трио (для троих кларнетов), имеющее место в творчестве Ф.К.Душека, Ж.Бюффеля, И.Плейеля, И.Стравинского, И.Пауэра, В.Лютославского и др.

Ключевые слова: кларнетовое трио, монодический ансамбль, камерно-инструментальные жанры.

In the context of the existence of the European instrumental chamber music of various types of ensembles, including the participation of wind instruments, namely, the clarinet, the article addresses the issue of the formation and development of one of the most interesting genres – clarinet trio. We consider a specific type of clarinet ensembles – monodic trio (for three clarinets), which takes place in the work F.K.Dusheka, Zh.Boffila, I.Pleyelya, I. Stravinsky, I.Pauera, V.Lyutoslavskogo etc.

Key words: Clarinet Trio, monodic ensemble, chamber and instrumental genres.

УДК 78.071.2: 316.454.52

Лариса Опарик

ПРО ЗМІСТ ПОНЯТТЯ «АУРА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ»

Розглянуто феномен аури музично-виконавського висловлювання як стильовий чинник інтерпретації в процесах музичного спілкування композиторів, виконавців та слухачів. У ході дослідження систематизовано поняттєво-термінологічний апарат, відповідний до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування.

Ключові слова: аура музично-виконавського висловлювання, музичне спілкування, стиль, інтерпретація, виконавська енергетика, слухачьке сприйняття.

Актуальною темою сучасного гуманітарного дискурсу є проблема духовного буття людини, що в історичних реаліях сьогодення набуває, без перебільшення, смисложиттєвого, екзистенційного значення в суспільній свідомості. Шляхи музикознавчого залучення до кола зазначеної проблематики пролягають, зокрема, у сфері пошуків адекватного поняттєвого втілення духовних проявів особистості в музичному мистецтві. Серед понять, що застосовуються науковцями з різних царин гуманітарного знання для позначення тих чи інших духовних параметрів різноманітних мистецьких феноменів, особливу увагу привертає поняття аури.

© Опарик Л., 2014.