



Искусствоведение

УДК 785.7

В.А. Метлушко

Метлушко Владимир Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: vmetluh@gmail.com

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
ПАРТИИ КЛАРНЕТА В АНСАМБЛЕВОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ «КОНТРАСТОВ» Б. БАРТОКА
И «ОДЫ» Э. ДЕНИСОВА)**

Рассмотрены ансамбли с участием кларнета Б. Бартока и Э. Денисова – композиторов, творчество которых связано с развитием новейшей музыки прошлого столетия. Раскрываются используемые в ансамблях современные техники письма, новые приемы и способы звукоизвлечения. Выявляются принципы фразировки и артикуляции, громкостно-динамический рельеф, авторские темпово-метрономические предписания, основополагающие элементы музыкального тематизма и синтаксиса, влияющие на создание интерпретационных версий.

Ключевые слова: Б. Барток, Э. Денисов, образность, тематизм, исполнительские приемы и способы звукоизвлечения.

V.A. Metlushko

Metlushko Vladimir Aleksandrovich, PhD (art history), associate professor of orchestral string, wind and percussion instruments of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: vmetluh@gmail.com

**COMPOSITE AND DRAMATURGIC ORIGINALITY
OF PART OF A CLARINET IN ENSEMBLE MUSIC
OF THE 20TH CENTURY
(ON THE EXAMPLE OF B. BARTOK'S "CONTRASTS"
AND "ODE" BY E. DENISOV)**

The ensembles with the participation of the clarinet B. Bartok and E. Denisov – composers whose works are connected with the development of modern music of the last century are considered. Discovered used in ensembles modern techniques of writing, new techniques and methods of sound production. The principles of phrasing and articulation, loud-dynamic relief, author tempo-metronomic prescriptions, the basic elements of musical themes and syntax, influencing the creation of interpretative versions are revealed.

Keywords: B. Bartok, E. Denisov, imagery, thematic, performing techniques and methods of sound production.

Отличительной чертой музыки XX века стал повышенный интерес к разнотембровому ансамблю, в числе участников которого находится кларнет. Это во многом обусловлено технико-выразительными свойствами инструмента, обладающего большим диапазоном, виртуозным потенциалом, гибкостью динамики, разнообразием приемов и способов звукоизвлечения. Тем не менее кларнет, как и многие иные инструменты, достаточно редко попадает в поле зрения музыковедов, изучающих музыку XX столетия,

поскольку главный акцент делается на особенностях техники письма, судьбах крупномасштабных жанров, развитии национальных школ, композиторских стилей. Этот пробел наиболее ощутим в педагогической и исполнительской практике, так как сочинения XX века зачастую выдвигают необходимость решения ряда проблем. Последние связаны как с обновлением образного мира музыки, ее композиционно-драматургическим своеобразием, поиском баланса между постоянно обновляющимися участниками ансамбля, так и с развитием техники игры на кларнете. Остановимся на двух сочинениях, принадлежащих композиторам разных поколений, национальных культур, художественно-эстетических приоритетов. Имя Б. Бартока ассоциируется с неофольклоризмом, в то время как имя Э. Денисова – с радикальными сдвигами в советской музыке 60-х годов. Противоположные по духу *Контрасты* Б. Бартока и *Ода* Э. Денисова позволяют очертить как константы в трактовке кларнета, так и инновационные изменения.

Цикл *Контрасты* для скрипки, кларнета и фортепиано (1938) имеет три части: *Verbunkos*, *Pihenó* (дословно отдых), *Sebes*. Первая часть воплощает горделивый облик венгерского танца; для вербункоша свойственны пунктирные ритмы, «цыганский» или «венгерский» звукоряды (две увеличенные секунды), чередование быстрых и медленных мелодий, виртуозность, основанная на импровизации, применение пассажей из триолей. Свобода при исполнении связана с танцевальной фигурой «притопывания», что не только сигнализирует о постоянном смещении сильных долей в такте, но и выдвигает импровизацию как основополагающий момент в вербункоше [1]. Данные свойства народного танца определяют особенности первой части *Контрастов*. Ее тематизм пронизан остротой пунктирных групп вне цитирования каких-либо фольклорных мотивов, в партии фортепиано нередко возникают глиссандо, развернутые арпеджио с группетто, имитирующие звучание цимбал, в партии скрипки – подражание волынке, игривые же форшлаги заставляют вспомнить

игру на свирели [3, с. 604–611]. Несмотря на внешнее отсутствие солирующего тембра и общую атмосферу соперничества, Б. Барток явно выдвигает тембр кларнета здесь на первый план, поручая ему изложение ведущей музыкальной мысли в самом начале сочинения. Virtuозность в партии кларнета заявляет о себе с первых тактов обилием шестнадцатых и тридцать вторых в условиях разнообразного пунктирного ритма. Для передачи царящих в части настроений Б. Барток выбирает кларнет *in A*, который в силу специфики «бархатного» тембра не создает ощущения звуковой «суматохи» в непрекращающемся бегстве пассажных фигураций. Особую сложность представляет собой каденция, где композитор в полной мере раскрывает возможности кларнета. В партитуре содержится несколько ее вариантов. Их сравнение позволяет оценить требования, предъявляемые к исполнительской оснащенности кларнетиста. В частности, в более простом варианте, помещенном в качестве сноски к тексту, отсутствует скачок на нону вниз между фигурационными группами, ограничен диапазон пассажного взлета к кульминационной точке – *fis*³ (три октавы вместо четырех), плавным представлен подъем однотипными интонационно-ритмическими фигурами.

Lento второй части, подхватывает картинные свойства *Вербункоша*, переводя их в область музыкального пейзажа. Многочисленные тремоло, трели, *quasi*-арпеджио, унисонное движение, тихая динамика способствуют созданию зыбкого, призрачного образа, сродни карандашному наброску. Малое количество пауз, медленный темп, протяженные фразы создают дополнительные сложности для участников ансамбля. Композитор выписывает все смысловые сдвиги с помощью лиг, что, с одной стороны, облегчает исполнительский процесс, а с другой, требует безупречного владения звуковедением (протяженность смычка у скрипача, большое дыхание у кларнетиста, сбалансированность октавных унисонов, мягкое стаккато у фортепиано).

Резкая смена образных планов между частями цикла подкрепляется бурным, искрящимся финалом. Народный дух этой музыки заявлен с первых тактов в выразительных «настроечных» пустых квинтах в партии скрипки [6, р. 201–202]. Подобного рода зачин *Allegro vivace* подчеркивает, казалось бы, приоритетное положение скрипки в инструментальном ансамбле, тем более, что Б. Барток использует две скрипки, различных по настройке (традиционный строй *g-d-a-e* и *gis-d-a-es*). Вместе с тем характер тематизма, развитость партий, обыгрывание мотивов в прямом движении, в инверсии, ракоходе, в имитационных переключках у скрипки и кларнета свидетельствуют о равноправии ансамблистов. Композитор производит здесь и смену кларнета: вместо *in A* – *in B*, с его праздничным, звонким голосом. Подобно введению двух скрипок, когда иначе настроенный инструмент становится «отраженным эхо» основного, внося ощущение игры фольклорного ансамбля, Б. Барток не исключает участия кларнета *in A*, который позволяет расширить тембровую палитру. Следуя концертной традиции, композитор помещает в репризном разделе скрипичную каденцию, демонстрируя виртуозную сторону инструмента: арпеджио, игра двойными нотами, обилие нерегулярной акцентики, резкий динамический контраст и т.д. В результате подчеркивается не только образно-содержательная сторона художественного замысла: стихия танцевальности, связанная с фольклором, но и технологическая, продиктованная условиями ансамблевой игры. Обилие мелких длительностей нот и пауз, разрывы в регистрах, детализированные указания композитора, гибкость динамики, постоянные переключки вносят в финал всего цикла эффекты народных праздничных гуляний.

Ода для кларнета, фортепиано и ударных, написанная 1968 году (ред. 1974 г.), подтверждает постоянный поиск Э. Денисова нетрадиционных тембровых сочетаний. Это касается использования большого числа ударных, среди которых два бонга, три том-тома, две тарелки, колокол произвольной высоты, там-там. Пьеса построена на сопоставлении проникновенных лирических высказываний и специфически денисовской скерцозности

конструктивного и деструктивного начала [2, с. 121]. Образный контраст подчеркнут стилистикой, выявляющей семантические амплуа инструментов. Например, партия фортепиано выдержана в пуантилистической технике; при аккордовой фактуре, регистровой всеохватности, ритмической изощренности, динамическом нагнетании это позволяет достичь подлинно драматического напряжения. Партия кларнета более разнопланова, что выдвигает его в качестве главенствующего тембра. Он открывает и завершает пьесу, ему поручаются выразительные монологические реплики, изложение комплексов *EDS*, *BACH*, основных типов выразительности: длящиеся тоны, регистровые разрывы, малосекундовые вздохи, учащенные ритмогруппы. В определении ролевой функции инструмента не менее показательна тонкая дифференцированная динамика. Заявленная в пределах выдержанного звука (*pp* < *mf* > *p* < *ff* *p*), она в различных вариантах определяет изменения громкостной шкалы на протяжении всей пьесы, причем не только по горизонтали, но и по вертикали, придавая музыке пространственный объем и перспективу (отметим тесное переплетение нюансировки в инструментальных партиях тт. 1–6: **Cl**: *pp* < *mf* > *p* < *ff* > *p* *pp* < *fff* < > *pp* > *ppp* *pp* < *mf* > *ppp* < *p* > *ppp*; **P-no**: *p* < *fff*; **Perc.**: *ff* *p* < *f*). Еще одним доказательством может служить тот факт, что композиционно-смысловые цезуры, позволяющие осмыслить строение пьесы, в первую очередь, связаны с кларнетовой партией. В качестве примера сошлемся на первое появление ремарки *Tempo libro* (т. 7), где радикально обновляется музыкальный язык у кларнета, в то время как партия фортепиано имеет продолжающий характер. В основе звуковысотной организации лежит серия, которую Э. Денисов рассматривает в качестве «единого тематического источника» [4, с. 78]. Все двенадцать звуков серии с дублированием некоторых из них представлены в кларнетово-фортепианном *initio*, экспонируя при этом контраст-противопоставление основополагающих типов выразительности: протяженной линии и пуантилистической россыпи. Благодаря такому подходу возникает гибкая, интонационно-выразительная

музыкальная ткань, в которой, исходя из конкретного драматургического момента, подчеркиваются либо экспрессия полутона, либо обостренная напряженность аккордово-кластерных созвучий [5, с. 180]. Э. Денисов снабжает партитуру множеством пометок о характере исполнения, о чем свидетельствует частая смена указаний – *espressivo, leggero, molto espressivo* и т.д. Не остаются в стороне и всевозможные приемы звукоизвлечения: *glissando, frullato*, удары ладонью по струнам, *glissando* по струнам фортепиано, *glissando* (ногтями или плектром) вдоль обмотки басовых струн, удары разными палочками или пальцами в определенную часть поверхности ударных и т.д. Не ограничиваясь возможностями только темперированного строя, композитор использует в полной мере все богатство четвертитоновой техники. Для усиления драматизма в срединном разделе композитор однократно вводит технику мультифоники у кларнета, предоставляя интерпретатору свободу в выборе конкретного созвучия (как указано в нотном тексте, «любой четырехголосный аккорд»). Очевидно, что для Э. Денисова важно было передать накал эмоций, высокое психологическое напряжение, построение же аккорда, его тесситурное положение, структура и связанные с этим выразительные возможности отдавались на откуп таланту и мастерству исполнителя.

Суммируя аналитические наблюдения, отметим, что ни Б. Бартоку, ни Э. Денисову не свойственно расширение приемов и способов звукоизвлечения на кларнете; оба композитора далеки от чистого экспериментаторства в данной сфере. Принципиальная новизна в трактовке возможностей кларнета заключается в расширении образного мира, повышенной виртуозности, проявляющейся не только в беглости пассажной техники, регистровых переключениях, артикуляционной разнообразии, но и быстрой реакции на смену метроритмического пульса, акцентики, нюансировки, агогики. Поскольку характер других партий аналогично виртуозен, возникает необходимость развивать навыки ансамблевой игры *quasi*-импровизационной музыки, более того, включать аналитический

аппарат при создании интерпретационного замысла. Другими словами, современный учебный процесс должен сочетать комплексный подход к воспитанию у кларнетиста как задатков солиста, так и ансамблево-оркестрового музыканта с развитым интонационно-ритмическим и логическим мышлением.

Список используемой литературы и источников:

1. Вербункош. URL: <http://www.musenc.ru/html/v/verbunkoq.html>. Загл. с экрана.
2. Музыка Эдисона Денисова: материалы науч. конф., посвящ. 65-лет. композитора [ред.-сост. В. Ценова]. М.: МГК, 1995. 144 с. Научные труды. Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского; сб. 11.
3. *Нестьев И.В.* Бела Барток. 1881–1945: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1969. 799 с.
4. *Холопов Ю.Н.* Эдисон Денисов / Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова. М.: Композитор, 1993. 312 с.
5. *Шульгин Д.И.* Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. 465 с.
6. *Karpati J.* Alternative Structures in Bartok's "Contrasts". Janos Karpati. — Mode of access: URL: http://www.sfcmlhistory.com/Laurance/piano_trio/readings/KarpatiBartok.pdf. — Title from the screen