

Сергій Гданський Serhiy Gdanskyi

пошукач ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, заслужений артист України, артист оркестру НАДТ ім. І. Франка, артист ансамблю Київського квартету саксофоністів НФУ

postgraduate student, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Honored Performer of Ukraine, orchestra musician, Ivan Franko National Academic Drama Theater, performer, Kyiv Saxophone Quartet of the National Philharmonic of Ukraine

e-mail: gdanskijs@gmail.com orcid.org/0000-0002-6534-1602

Про ритмічну організацію каденцій у концертах для кларнету з оркестром

Rhythmical Role in the Classical Concert's for Clarinet and Orchestra Cadency

Анотація. Завдяки виробленню певного типу аналізу виражальних властивостей ритму у духовій музиці класичної доби та залученню матеріалів з історії та теорії духового мистецтва було розглянуто специфіку ритміки концертного репертуару для кларнета у жанрово-стильовій панорамі класичного періоду в контексті історичної послідовності становлення інструментального мистецтва. Було зроблено висновки про метроритмічні закономірності імпровізаційних форм у каденційних побудовах класичних кларнетових концертів. Було potwierджено, що вироблення навичок імпровізування є необхідною формою саморозвитку кларнетиста.

Ключові слова: ритміка, кларнет, концерти, каденції, європейський інструменталізм, імпровізація.

Постановка проблеми. Ритміка є одним з найважливіших виражальних та жанрово-стильових засобів у музиці. Актуальність дослідження ритміки каденцій у концертних творах для кларнету, що створені у класичну добу, має на меті виявлення витоків і традицій, що вплинули на становлення ритміки європейського інструменталізму.

Мета дослідження передбачає вироблення певного типу аналізу щодо виражальних властивостей ритму у духовій музиці класичної доби. Новизна дослідження передбачає залучення матеріалів з історії та теорії духового мистецтва. У контексті історичної послідовності становлення інструментального мистецтва розглядається специфіка ритміки концертного репертуару для кларнета у жанрово-стильовій панорамі класичного періоду.

Виклад основного матеріалу. У процесі еволюції концертного жанру для кларнету імпровізація каденцій збагачується індивідуальними сенсовими, виражальними, стильовими елементами; так, вже на межі XVIII — початку XIX століття відбувається розподіл функцій композитора та виконавця, характерною фігурою того часу стає вже не композитор-виконавець, а композитор-віртуоз, навіть віртуоз-композитор [2]. У ці часи з'являються видатні фігури музикантів-композиторів, як-от Й. Б. Крамер, Ж. Б. Люлі, А. та Д. Скарлатті, Г. Перселл, Й. Пахельбель, А. Вівальді, постають цілі династії композиторів-виконавців. Більшість дослідників музичної творчості цього часу відзначає двосторонній зв'язок імпровізаційності

та композиційності: так, А. Алексєєв згадує відомих імпровізаторів цієї доби, причому підкреслює той факт, що найбільш видатні володіли усім діапазоном імпровізаційних форм [1].

Відомий англійський мандрівник, мистецтвознавець Чарльз Бьорні у своїх «Щоденниках...» подорожей різними країнами Європи у 1770-ті роки постійно згадує про імпровізування як про обов'язковий елемент виконавства у практиці використання духових інструментів, в тому числі і кларнета.

Зі слів Бьорні, зокрема, стає зрозумілим, що імпровізація нерідко стає єдиною можливою формою існування музичного твору [2]. Таким чином, у другій половині XVIII століття існувала низка імпровізаційних жанрів — від сольних до оркестрових; найбільш розвиненим і актуальним музичним різновидом імпровізаційного типу форми виявилися саме каденції сольного концерту. Прояви індивідуального композиторського стилю виявляють себе в доборі різноманітних імпровізаційних засобів. Практика використання імпровізаційних елементів авторами концертів та авторами каденцій показує перехід від найменших елементів орнаментики (форшлаги, морденти) до більш розгорнутих (пасажів та каденційні вставки). Ритмізована орнаментика виявляє зв'язок із кларнетною виконавською специфікою: важливим стає добір прийомів, зручних із позиції аплікатури, регістру, акустики.

Що ж до правил використання різноманітних імпровізаційних елементів та особливості їхнього застосування, то вирізняються авторські індивідуальні підходи (наприклад, показовими для авторського стилю стають форшлаґ, що починається згори від верхнього звуку, шлейфери, трелі, нахшлаґи тощо).

Історична обумовленість трансформування допоміжного (орнаментального) нотного тексту в статус основного істотно вплинула на мелодико-ритмічний малюнок деяких інтонаційних зворотів (зокрема, і у кларнетовій музиці).

Так, коли йдеться про практику так званого затриманого звуку в музиці кінця XVIII — початку XIX століття, логічним виглядає його розв'язання в основний акордовий звук (наприклад секстовий тон у квінтовий при домінантовій гармонії або квартовий у терцієвий тощо). Стосовно ж джазової практики XX століття, то ця комбінація вже не потребує такого переходу, ба більше, зупинка (або акцент) саме на першій позиції (на секстовому звуці домінантового септакорду) є одним зі стилістичних факторів джазової композиції.

Уже в другій половині XIX століття мистецтво імпровізації починає поступово відходити, новітні ж форми кларнетової музики (сонати, сюїти, різноманітні ансамблеві та оркестрові твори за участю кларнета) повністю орієнтуються на фіксований текст.

Каденції класичних кларнетових концертів другої половини XVIII століття (від початку становлення кларнетового репертуару) постали як окрема імпровізаційна форма, заснована на знахідках вокального мистецтва бароко. На матеріалі каденцій у концертах мангеймців та В. А. Моцарта виявлено композиційно-драматургічну роль імпровізації, її вплив на образно-драматургічну та структурну специфіку композицій.

У результаті аналізу каденцій у редакціях різного часу зроблено висновки про їхню специфічність у плані варіаційності, орнаментики та риторики, що є засадами вокальної барокової музики і праосновами імпровізаційного інструменталізму першого періоду розвитку кларнетової імпровізації у концертних формах.

Другий період розквіту імпровізації на кларнеті ми пов'язуємо з мистецтвом джазу початку XX століття, посилаючись на творчість видатного кларнетиста першої половини XX століття Бенні Гудмена, яка безумовно орієнтована на традицію класичних каденцій та інтерпретацію її елементів [4].

Вже тільки на основі порівняння цих двох етапів імпровізаційної творчості у кларнетовому виконавстві можна зробити висновки про об'єктивність засад імпровізаційного інструменталізму і про певну живучість і перспективність цього типу виконавського мистецтва.

Концерт для кларнету з оркестром — досить поширений жанр наприкінці XVIII століття. На цей час інструмент вже займає доволі міцні позиції у сфері виконавства, хоча й створений видатним нюрнберзьким майстром І. К. Деннером порівняно недавно — на початку XVIII століття. Поряд із використанням в ансамблевій

та оркестровій практиці, він дедалі частіше «заявляє» про себе як сольний [2]. Підтвердженням стає поява концертної форми для цього інструменту в творчості західноєвропейських композиторів.

Одним із перших її успішно розробив Ян Вацлав Стаміц — композитор, скрипаль, диригент, керівник Мангеймської інструментальної капели, який у 1755 році ввів до складу капели кларнети. Його наслідували такі композитори, як Л. Кожелух, Ф. Крамарж, Ф. А. Хофмайстер, К. Стаміц, І. Плезель, А. Тауш, А. Розетті (останній, зокрема, є автором чотирьох концертів для цього інструмента). В. А. Моцарт, якого вразила Мангеймська інструментальна капела, захопився звучанням цього інструмента. Він з'являється у симфонічних та оперних партитурах композитора. Також він пише концерт *A-dur* для басетгорна з оркестром, пізніше перероблений для кларнету *in A*.

Однак, незважаючи на таку популярність, кларнетовий концерт не став об'єктом детального аналізу; у літературі знаходимо лише деякі відомості про історію створення окремих концертів та їхнє виконання, як, наприклад, у статті В. Петрова «Концерт для кларнету з оркестром Моцарта», де надається порівняльний аналіз виконавських версій, що належать кларнетистам — представникам різних національних шкіл: І. Андре (видавець автографа концерту Моцарта), К. Берман, А. Клінг, А. Семьонов, З. Сливенський та П. Рочек, В. Ржиг, В. Соколов, Ф. Мейцл, С. Ітьєн, Р. Маркелус, Б. Гудмен [3].

У творах різних жанрів можна зустріти певні фрагменти, які передбачають імпровізаційне виконання. Каденція першої частини концерту як складова форми сонатного алегро традиційно була місцем показу виконавської та імпровізаційної майстерності солістів.

У добу джазу на місці каденції (у формі *ABA*вар межа *B* та *A*вар) зазвичай звучить велике імпровізаційне соло ударних. Беручи до уваги важливість останніх, з точки зору динаміки звучання колективу (ансамблю, оркестру) на всіх рівнях, логічно було б порівняти це місце у формі зі своєрідним емоційним виплеском. Аналогія з джазом доречна ще й тому, що відомий дослідник джазу В. Сарджент вважав феномен *break*'ів (невеличкі сольні побудови в джазових композиціях) різновидом сольної каденції [4].

Ритмічні закономірності каденцій творів, що належать Стаміцу, Таушу, Плезелю та Кожелуху, об'єднуються авторським походженням, створенням спеціально для цієї форми. Тому, наприклад, не брався до уваги концерт В. А. Моцарта, у якому запозичена з моцартового квінтену для кларнета *in A* мелодія нині використовується у вигляді каденції.

Розглянемо каденцію (12 тактів) до першої частини кларнетового Концерту *B dur* Карела Стаміца (1745–1801) — скрипаля, виконавця на віолі *d'amur*, диригента та композитора, творчість якого базувалася на досягненнях Мангеймської школи. Дещо більша (21 такт) каденція першої частини кларнетового концерту *Es dur* Франца Тауша (1762–1817) — композитора, відомого у свій час педагога, у якого вчився К. Берман (один з найпомітніших виконавців на кларнеті середини XIX століття),

демонструє вже більш довершену ритмічну роботу автора, як і каденція першої частини Концерту для кларнету з оркестром B dur (33 такти) Ігнаца П्लеея (1757–1831) — композитора, що свого часу навчався у Гайдна, музичного видавця та капельмейстера. Важливою щодо теми дослідження видається каденція (36 тактів) першої частини кларнетового Концерту Es-dur Леопольда Кожелуха (1747–1818) — капельмейстера, композитора (також придворного), якому належить багато інструментальних творів, серед яких симфонії, концерти та камерні ансамблі.

Каденція з концерту Стаміца, як зазначалося вище, є невеличкою за тривалістю мелодією. Схоже, що автор мислив її радше як короточасний епізод довільної швидкості виконання. Зрідка трапляються фермати (в першому і четвертому тактах), які є обов'язковим елементом «темпової організації каденції», і підкресленням характерного в каденціях темпу *rubato*. Метрика відповідно до структури (перший розділ — 3 такти, другий розділ — 6 тактів, третій розділ — 2,5 такти), також є однотипною. Розподіл на такти є досить умовним: тактові риси позначені пунктиром, що передбачає гру *senza misura*, тобто у довільних метроритмічних пропорціях; кожна фраза починається із сильної долі (першим пеоном), оскільки, незважаючи на умовний тактовий розподіл, існує фіксація чотиридольності в кожному такті, отже, можна говорити про найбільш природний поділ на стопи в межах чотиридольного метра.

Слід особливо відзначити метроритмічну роль артикуляційних ліг та зміну штрихів (*legato* на *staccato* і навпаки), які Стаміц ставить на початку другого розділу (артикуляційні ліги) — розташувавши їх на слабких долях, зроблено спробу видозмінити стопи (приклад 1). Отриманий результат можна назвати квазіпеоном першого розряду (цей термін будемо вживати у схожих ситуаціях, що виникають у каденціях інших авторів).



Приклад 1. Такт 4 з каденції першої частини концерту для кларнету з оркестром К. Стаміца B-dur

Незмінність стопи-пеона першого розряду сприяє цілеспрямованості, визначеності спрямованого безперервного руху. Найбільш цікавим у побудові каденції є ритмічний малюнок. Автор вживає різні тривалості — від цілих нот до вісімок, що змінюються від фрази до фрази. Починаючи з половинок та чверток (в першій фразі), К. Стаміц поступово розставляє їх послідовно за принципом демінуції, дроблення; натомість друга та третя фрази — регулярна пульсація вісімками. Насамкінець четверта фраза демонструє перехід до цілих нот (приклад 2).



Приклад 2. Ритмічна схема каденції там само

Послідовності типів ритмічних малюнків зорієнтовані на поступове зростання інтенсивності руху з явним гальмуванням наприкінці.

Каденція концерту Es dur Тауша має схожість з попередньою традиційною трьохчастинністю, однак значно більшого масштабу (21 такт), і, на відміну від каденції до концерту К. Стаміца, темпова специфіка каденції — гра *ad libitum*. Окрім того, епізодично з'являються фермати наприкінці мотивів (перший, другий, дев'ятий, тринадцятий такти), що підкреслює манеру звучання *tempo rubato*. Проте тут автор пропонує досить жорстку «тактову сітку», що дає однозначно зрозуміти характер того чи іншого типу стопи.

У першому розділі постійно використовується один і той же тип стопи — пеон першого розряду. Цьому допомагають не тільки зупинки наприкінці перших двох мотивів, але й зміна типу мелодичного руху, штрихів мелодики, а в заключній фразі — стабільність пульсації ритмічного малюнку в кожному такті. В середньому розділі (8 тактів) більша різноманітність досягається завдяки співставленню першого та другого пеонів (співставлення повторюється двічі); виникає своєрідний «конфлікт» поміж стопами, що вказує на певне емоційне напруження в межах цього розділу.

У наступному розділі можна говорити про репризність у метричному сенсі, бо кожен мотив (тривалістю в один такт) починається з сильної долі. Певне різноманіття вносить прийом, що трапився нам у попередньому творі — чергування штрихів *legato* та *staccato*, але без зміни метру.

У першому розділі панує тільки один метр, — тут зіставляються два різні типи ритмічних малюнків: тріолі вісімками та квартолі шістнадцятками. Кожному з них автор відводить свою функцію мотиву. В середньому розділі більш детальна робота з типами ритмічних малюнків пояснюється ідентичністю з тематичним матеріалом (використання тем вступу та головної партії); в основі розробки — два засадничі мотиви: перший, майже тиратного типу, протистоїть другому — з пунктирним ритмом (приклади 3, 4).



Приклад 3. Такти 12, 13 каденції першої частини концерту для кларнету з оркестром Ф. Тауша



Приклад 4. Такти 14, 15 там само

У третьому розділі (6 тактів), автор повертається до ідеї одноманітного, досить тривалого руху шістнадцятками, завершуючи все традиційним для ритму кадансу уповільненням, що сприймається як певний висновок-ідея.

Єдиною каденцією, в якій немає і натяку на *ad libitum*'ний характер виконання, тобто жодних словесних позначок чи фермат, є каденція з кларнетового концерту В dur I. Плеселя. Проте у виконавській версії, яку зроблено наприкінці ХХ століття (автор невідомий) вони з'являються і припадають на місця, що є типовими в таких структурах (зазвичай це закінчення побудов). У першому розділі метрична схема побудована на чергуванні, як правило, нерегулярному, першого та другого пеонів. Лише наприкінці розділу (восьмий, дев'ятий такти) з'являються квазіпеони.

У наступному розділі пеон першого розряду зникає, натомість домінує пеон другого розряду. Таким чином автор надає додаткового імпульсу для розгортання метроритмічного процесу. З 19-го такту знову актуалізується перший пеон, який домінує у репрізі.

У першому розділі ритмічний малюнок (РМ) досить різноманітний, тут стикаємось із нагадуванням ритмічних мотивів основної частини. Тенденція поступового відходу від половинок до чверток, вісімок (зокрема, тріольних та пунктирних) до шістнадцятків представлена тут досить рельєфно; складається враження певного прискорення темпу.

У наступному середньому розділі автор спочатку схиляється до варіантного повторення ритмоформул першого розділу. Сенс подальшого руху шістнадцятими полягає у поєднанні «старту» з «гальмуванням». Починаючи з 19-го такту в дію входить *perpetuum mobile* (рівномірний рух шістнадцятками). Такі типи ритмічного малюнку досить часто трапляються у творах цього періоду і є типовими для середнього розділу каденцій.

Реприза демонструє майже точну послідовність ритмоформул першого розділу каденції, проте наприкінці каденції з'являється рівномірний рух шістнадцятками. Це свідчить про ознаки динамізації в репрізі та прагнення природного переходу до коди.

Найбільш складною, у порівнянні з попереднім музичним матеріалом, є структура каденції першої частини Концерту для кларнету з оркестром Es-dur Л. Кожелуха. З одного боку, вона має риси тричастинності (перша

частина — 8 або 12 тактів (відповідно до умовного поділу, друга частина — 15 тактів; третя частина — 10 тактів); з іншого, їй властиві риси двочастинності (перша частина — 8 або 12 тактів і друга частина — 25 тактів). За традицією жанру, темповий розвиток каденції має таку схему: 4 такти — *in tempo*, 3 — *molto ritenuto*, *accelerando* в наступному такті й уповільнення наприкінці першого речення; схожа схема є і у другому періоді. У першому розділі у перших трьох тактах пропонується послідовність другого пеона, quasi третього та третього пеона, а далі знов повертається ритмічна структура першого пеона. У другому розділі ритміка першого пеона повторюється 12 разів (з 13-го по 24-й такти). В третьому ж — при збереженні провідної ролі цього пеона з 25-го по 28-й такти відбувається тимчасова зміна-оновлення: артикуляційні ліги виконують важливу місію слабких долей.

Початок каденції є найбільш цікавим з точки зору ритмічного малюнка: з п'ятого такту спостерігається тенденція поступового переходу від більш крупних тривалостей до дрібних, які закріплюються упродовж певного фрагменту як провідна тривалість. Створення відчуття ритмічної монотонії у каденції забезпечує саме цей довготривалий рух шістнадцятками.

Висновки. Спільним для усіх проаналізованих каденцій, на нашу думку, є своєрідна автономність ритмічної організації, тісно пов'язана з ролю тричастинності у структурі каденції. Цим забезпечується поширення в ній типових ритмічних малюнків, що використовувалися перед тим у розробці концерту, та «рельєфний» тип розгортання метроритмічного процесу (від його раптового «спалаху» до поступового «згасання» наприкінці каденції).

Ідея автономності ритму, його провідної структурної ролі у каденціях концерту, на наш погляд, вказує на драматургічну роль ритму в організації класичної концертної форми; вона «співпрацює» з іншими мовними рівнями, зокрема, з мелодичним, ладово-тональним, що відкриває певні перспективи для подальшої дослідницької роботи у напрямі вивчення характерності каденцій в концертах для кларнету з оркестром кінця ХVIII — початку ХІХ століття.

Література

1. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века): Учебное пособие. Москва: ГМПИ им. Гнесина, 1984. 92 с.
2. Берни Ч. Музыкальные путешествия — дневник путешествий 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / ред. С. Гинзбург. Москва: Музыка, 1967. 290 с.
3. Вахромеев В. А. Мордент // Музыкальная энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия. Т. 3. 1976. С. 663–664.
4. Вахромеев В. А. Форшлаг // Музыкальная энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия. Т. 5. 1981. С. 913–916.
5. Петров В. В. Концерт для кларнета с оркестром Моцарта // Методика обучения игре на духовых инструментах. Сб. ст. Москва: Музыка, 1976. Вып. IV. С. 150–187.
6. Сарджент У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с.
7. Эйштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / под ред. Е. Черной. Москва: Музыка. 1977. 454 с.

References

1. Alekseev A. Interpretatsiya muzyikalnykh proizvedeniy (na osnove analiza iskusstva vyidayuschihsy pianistov XX veka): Uchebnoe posobie. Moskva: GMPI im. Gnesina, 1984. 92 s.
2. Berni Ch. Muzyikalnyie puteshestviya — dnevnik puteshestviy 1772 g. po Belgii, Avstrii, Chehii, Germanii i Gollandii / red. S. Ginzburg. Moskva: Muzyika, 1967. 290 s.
3. Vahromeev V. A. Mordent // Muzyikalnaya entsiklopediya. Moskva: Sov. Entsiklopediya. T. 3. 1976. S. 663–664.
4. Vahromeev V. A. Forshlag // Muzyikalnaya entsiklopediya. Moskva: Sov. Entsiklopediya. T. 5. 1981. S. 913–916.
5. Petrov V. V. Kontsert dlya klarнета s orkestrom Motsarta // Metodika obucheniya igre na duhovyyih instrumentah. Sb. st. Moskva: Muzyika, 1976. Vyip. IV. S. 150–187.
6. Sardzhent U. Dzhaz. Moskva: Muzyka, 1987. 216 s.
7. Eynshyeyn A. Motsart. Lichnost. Tvorchestvo / pod red. E. Chernoy. Moskva: Muzyika. 1977. 454 s.

Gdanskyy S.

Rhythmical role in the classical concert's for clarinet and orchestra cadency

Abstract. Analysis of the rhythmical features in cadency discovered the genre roots and traditions, which influenced the development of characteristic traits of European instrumental music. Analytical methodology of the study helped to illustrate expressive properties of rhythm in the wind music of the classical period. Metro-rhythmical patterns in improvisational forms of cadence are important for developing improvisation skills, being a necessary stage of a performing musician's development.

Keywords: rhythm, clarinet, concerto, cadency, European instrumental music, improvisation.

Гданский С.

О ритмической организации каденций в концертах для кларнета с оркестром

Аннотация. Ритмика как одно из наиболее важных выразительных и жанрово-стилевых средств музыки в каденциях концертов для кларнета, созданных в классический период, имеет определенную выразительную и драматургическую функцию. Анализ ритмических особенностей каденций классических концертов призван выявить жанровые истоки и традиции, повлиявшие на становление характерных черт европейского инструментализма. Благодаря выработке определенного типа аналитической методики для исследования выразительных свойств ритма в духовой музыке классического периода была проиллюстрирована связь методологических основ исследования с историческим, жанрово-стилевым, теоретическим и методическим аспектами, что позволяет более определенно судить о метроритмических закономерностях в импровизационных формах в каденционных построениях, сделать заключение о ритмических возможностях каденционных форм, что важно для выработки навыков импровизации как необходимых форм саморазвития музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: ритмика, кларнет, концерт, каденции, европейский инструментализм, импровизация.