

Л. Й. НАЗАР-ШЕВЧУК, А. Р. ПРИШЛЯК

**ПОЕТИКАЛЬНІ ОБРІЇ ЖАНРУ КЛАРНЕТОВО-ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО
ФОРТЕПІАННОГО ТРІО Є. СТАНКОВИЧА
«КВІТУЧИЙ САД ... І ЯБЛУКА, ЩО ПАДАЮТЬ У ВОДУ»**

У статті розглянуто один з найцікавіших та досі маловивчених жанрів кларнетового тріо, зокрема, його підвиду – кларнетово-віолончельно-фортепіанного тріо. Розглянуто історіографічний аспект становлення і розвитку жанру (Л. ван Бетховен, Й. Брамс, О. Цемлінський, В. д'Енді та ін.) з локалізацією на детальному аналізі тріо українського композитора Є. Станковича з програмною назвою «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» з присвятою «Моїй Матері». Охарактеризовано новий тип концептуальної програмності та сучасні засоби її втілення, що дозволяють окреслити цю композицію як нове вагоме слово у розвитку жанру, який виходить на рівень гносеологічного синтетичного узагальнення, адаптуючи та втілюючи закономірності питома національного вияву у сфері кіномистецтва – «поетичного кіно», відкриваючи тим самим нові обрії перед розвитком камерно-інструментальної музики ХХІ ст., в тому числі перед жанром кларнетово-віолончельного фортепіанного тріо.

Ключові слова: кларнетово-віолончельне фортепіанне тріо, історія розвитку кларнетового тріо, Є. Станкович, концептуальна програмність, закономірності «поетичного кіно» і музика.

Л. И. НАЗАР-ШЕВЧУК, А. Р. ПРИШЛЯК

**ПОЭТИКАЛЬНЫЕ ГОРИЗОНТЫ ЖАНРА
КЛАРНЕТОВО-ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАННОГО ТРИО Е. СТАНКОВИЧА
«ЦВЕТУЩИЙ САД... И ЯБЛОКИ, ЧТО ПАДАЮТ В ВОДУ»**

В статье рассмотрен один из самых интересных и до сих пор малоизученных жанров кларнетового трио, в частности его подвида – кларнетово-виолончельного фортепианного трио. Рассмотрены историографический аспект становления и развития жанра в творчестве Л. ван Бетховена, Й. Брамса, О. Цемлинского, В. д'Энди и др. с локализацией на детальном анализе трио украинского композитора Е. Станковича с программным названием «Цветущий сад... и яблоки, что падают в воду» с посвящением «Моей Матери». Охарактеризованы новый тип концептуальной программности и современные средства ее воплощения, позволяющие определить данную композицию как новое веское слово в развитии жанра, который выходит на уровень гносеологического синтетического обобщения, адаптируя и воплощая закономерности истинно национального проявления в сфере киноискусства – «поэтического кино», открывая тем самым новые горизонты перед развитием камерно-инструментальной музыки ХХІ века, в том числе перед жанром кларнетово-виолончельного фортепианного трио.

Ключевые слова: жанр кларнетово-виолончельное фортепианное трио, история развития кларнетового трио, Е. Станкович, концептуальная программность, закономерности «поэтического кино» и музыка.

L. J. NAZAR-SHEVCHUK, A. R. PRYSHLYAK

**POETIC HORIZONS GENRE CLARINETE-CELLO-PIANO TRIO IN COMPOSITION
E. STANKOVYCH «BLOOMING GARDEN... AND APPLES FALLING INTO THE WATER»**

The article is bringing up an actual issue of research problem of little-studied chamber-instrumental ensembles with participation of clarinet, particularly, one of the subtypes: clarinet-cello-

piano trio. *Historiographical course of formation and genre development starts from the works of Ludwig van Beethoven, who used ensemble combination of clarinet, cello and piano for the first time in his Youthful «Gesellschaft-trio» (1787). Almost within 100 years after Beethoven, J. Brahms used such combination for one of momentous compositions in chamber ensemble genre – famous Trio op.114 (1891), having actually renewed traditions of chamber music in European culture. Immediately after J. Brahms, this combination was used by V. d'Indi, O. Tsemliński and in XX century by: J. Amberg, W. Berger, F. Brooks, R. Kahn, M. Bruch, B. Frank, E. Hartmann. Same combination was used by Ukrainian composer Y. Stankovych in one of his concept-meditative compositions with symbolic and poetic name «Blooming garden... and apples falling into the water» with expressive subtitle «To My Mother» (1996). Poetic name of composition forms an association with one of momentous masterpieces of cinematographic art of XX century. – «A well for the thirsty» by V. Illienko (scenario by I. Drach), who develops the deepest loneliness drama of abandoned parents in excessive emotionality of allegorical form. Name of composition seems literally taken from the most tragic film frame, where an old man is carrying through the blooming garden an apple-tree, pulled up from earth by the roots, dotted with fully ripen fruits, falling into the water. Symbolic and allegorical idea of I. Drach was brilliantly realized by Y. Illienko, expressing one of the national phenomena of cinematographic art of Ukraine – «poetic cinematography», representatives of which were O. Dovzhenko, S. Paradzhanov, Y. Illienko, and musical dimension of sound component was represented by M. Skoryk, L. Hrabovskiy, Y. Stankovych. The author appeals to a specific genre solution of instrumental Trio – parable story, confession-prayer. Based on detailed structural «frame-by-frame» analysis of composition, use of new conceptual type of program is seen with a foundation of Ukrainian «poetic cinematography» features, particularly the combination of real figurative, generalized personal and allegoric-metaphorical poetic cinematography view. Thus, in Y. Stankovych's Trio, delicate psychological reflexions and allusions are combined with literal sound representations; frame-kaleidoscopic course of events with through dramaturgical line; static meditative contemplative zones with dynamics of desperate dramatic collision; picturesqueness sonorous-aleatory timbre planes with the graphic of complex polyphonic interlacings; serial type of intonation complex organization with distinct firstborns of melogenic type; philosophic conceptual contemplation with undisguised deep and sincere, open and emotional heartiness, having subordinated dramaturgical development rules to cinematographic canons (flow-pouring of musical substance is analogous to change of perspectives upon meditative contemplation-reflexion, «delayed» in consciousness, memory or even literal and visual perception of image of «blooming garden»). Dipping into depth of human existence, the author opens and plunges into volcanic power of human heart magma, reaching truly poetic reactivity and maximum concentration of conciseness frames' energetic flow. Such a synthetic sound image of this Trio allows not only making a comparison with «poetic cinematography», but defining this composition as a sample of conceptual «poetic cinematography in sounds». At the same time, widening of ensemble genre specific limits take place, the universality of idea and image complex of which symptomatically causes individually unique complex synthesis of different type and monologueness as well as dialogueness, obviously expressing the most inspiring models of polylogue (quadricity, sound magma) on different levels of musical totality. Likewise, clarinet-cello piano trio of Y. Stankovych «Blooming garden... and apples, falling into the water» is appearing as deeply innovatory and momentous canvas on the way of genre development, having assured a significant renewal and broadening of poetical boundaries on the whole for ensemble music.*

Keywords: *Clarinet-Cello-Piano trio, the history of clarinet-trio, E. Stankovich, conceptual program, regularity of «poetic cinematography» and music.*

Духові інструменти впродовж свого існування становили суттєву ланку у розвитку ансамблевої музики. Не є винятком і кларнет, який у сучасному технічному вигляді є відносно молодим інструментом, проте його попередники (шалмеї) багато представлені в ансамблевих складах давніх епох середньовіччя, Ренесансу, доби бароко. З XVII ст. кларнет починає свою карколомну кар'єру в якості сольного, оркестрового та ансамблевого інструмента. Розглядаючи типи ансамблів з використанням кларнета, які склалися в процесі його активної експлуатації,

слід зазначити, що серед монодичних, духових та мішаних ансамблів кларнет чи не найбільше з усіх духових «прижився» у камерній ансамблевій музиці. Особливою популярністю користувався жанр кларнетового фортепіанного тріо. Велетенська кількість творів та популярність цього жанру серед багатьох композиторів до сьогодні засвідчують «життєспроможність» кларнета як провідного ансамблевого інструмента¹. Нижче наведені імена композиторів, що зверталися до кларнетового тріо само собою засвідчують і популярність цього жанру, і його активну апробацію у музичній культурі різних епох і країн, що у зв'язку з активізацією виконавської ансамблевої практики актуалізує осмислення, узагальнення та введення в науковий обіг цієї проблеми.

Симптоматично дослідження означеної теми викликає наукову інспірацію, оскільки ні у вітчизняному, ні у зарубіжному музикознавстві наразі тема кларнетової ансамблевої музики не піднімалася, хоча у роботах з органології, інструментології, тембрології (Д. Рогаль-Левицький, А. Модр, М. Нюрнберг, М. Карс, У. Пістон, Е. Денісов, Л. Грабовський, Ф. Караєв), історії розвитку духових інструментів та музики для духових інструментів (К. Закс, Ю. Усов, С. Левін, В. Апатський, В. Благодатов, В. Громченко, П. Круль), науково-дидактичної та методологічної літератури (К. Мюльберг, В. Богданов, В. Носов, М. Вовк, О. Кролль, М. Бріксель, З. Буркацький) кларнетові тріо присутні у якості яскравих зразків як видатні музичні твори у сфері ансамблевої камералістики. Зазначимо, що і в українській музиці кларнетове тріо знайшло своє втілення, зокрема в творчості Л. Колодуба, Є. Станковича, І. Мацієвського, К. Цепколенко, В. Рунчака, Б. Фроляк, С. Азарової та ін.

Мета статті полягає у проведенні історичного дискурсу розвитку кларнетово-віолончельних фортепіанних тріо (як найбільш численної групи) та художній інтерпретації цього жанру українськими митцями, зокрема програмним твором Є. Станковича «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду».

Так, одним з перших авторів кларнетового тріо для власне сучасної конструкції кларнета справедливо можна вважати В. А. Моцарта, оскільки саме для цього складу написано одне з перших в історії музики знамените «Kegelstatt-trio» (K.498), відоме як Тріо для кларнета, альту і фортепіано Es-dur. Однак нову сторінку у розвитку жанру становлять кларнетово-віолончельні фортепіанні тріо, зокрема Молодече Тріо op.11. Л. ван Бетховена (1887). Це один з ранніх камерних творів за участю дерев'яних духових інструментів. Зазначимо, що відкриваючи нову еру в музичному мистецтві, Бетховен по-новому висвітлив і роль духових інструментів, адже в ансамблевих і симфонічних жанрах його музику неможливо уявити без духових². Молодече Тріо було відоме як «Gassenhauer-Trio», адже у 3-й частині композитор використав популярний віденський оперетковий шлягер, а «Gassenhauer» і означає в сучасному розумінні «хіт». У цьому творі вперше в камерних жанрах єднаються кларнет, віолончель і фортепіано. У такому складі всі інструменти виграють від близького сусідства, але і достатньо контрастують за тембральними якостями, відповідаючи при тім висотно-діапазонній тріадній теситурі (верх – кларнет, середина – віолончель, низ – басы фортепіано). Контраст, навіть конфлікт як категорії композиторського стилю стають визначальними щодо вибору

¹ Серед кларнетово-фортепіанних тріо утворилася певна система жанрових підвидів, оскільки вражаюче число цих ансамблевих творів передбачає виявлення окремих структурних моделей за типами складів: духові кларнетово-фортепіанні тріо (М. Глінка, К. Сен-Санс, Р. Штраус, П. Дессау, Е. Блох, Е. Вілла-Лобос, А. Руссель, В. Лютославський, Б. Фроляк, К. Цепколенко), струнні кларнетово-фортепіанні тріо, які у свою чергу діляться на скрипкові (А. Хачатурян, Б. Барток, Ч. Айвз, Д. Мійо, Е. Кршенек, О. Арутюнян, І. Мацієвський), альтові (В. А. Моцарт, Р. Шуман, М. Брух, Х. Ляxenманн) та віолончельні (Л. ван Бетховен, Ф. Ріс, Й. Брамс, В. д'Енді, О. Цемлінський, Б. Франкл, Е. Хартман, Є. Станкович) кларнетово-фортепіанні тріо, інноваційні мікстові склади, що передбачають поєднання нетипових інструментів (челеста, арфа, гітара тощо) з кларнетово-фортепіанною основою (Я. Ксенакіс, А. Казелла, Л. Беріо) чи тріо з використанням людського голосу і кларнета (Ф. Шуберт, Л. Шпор, Г. Зірітц, В. Рунчак).

² Так, два кларнети присутні в октеті, йому належать три дуети для кларнета і фаготу, присутній цей інструмент і в пізніших ансамблях: Квінтет Es-dur op. 16 з кларнетом, Тріо B-dur op. 11, для ф-но, кларнета і віолончелі, септет Es-dur op. 20.

інструментального складу; не випадково І ч. – стрімке, з імперативною акордиком, *Allegro con Brio* в розгорненій сонатній формі бетховенського типу – з об'ємною насиченою розробкою, інтенсивними хвилями наростання, динамічною репризою та розгорненою кодою. Споглядальне та сповнене теплих ліричних почуттів, з ознаками речитативного інтонування *Adagio* – II частина, після якої йдуть Бравурні варіації, насичені блиском, життєрадісністю, поступальною енергетикою.

Майже через сто років у контексті відродження традицій камерного музикування, дещо отіненого в епоху романтизму більш експансивними (концертними, симфонічними та театральними) жанрами, до такого складу тріо звертається Й. Брамс. Його творча співпраця зі знаменитим кларнетистом Р. Мюльфельдом подарувала світові неперевершені шедеври камералістики: Тріо для кларнета, віолончелі і ф-но a-moll op.114 та Кларнетовий квінтет h-moll op.115, написані у 1891 р. Так, у 4-частинному Тріо синтезуються неокласичні тенденції та пізнььоромантична виразова сфера естетичного світогляду композитора в останній період творчості. Шляхетність, стримана лірика та філософське споглядання однак не позбавляють в цьому творі високої брамсівської психологічно-емоційної напруги. Варто зауважити, що саме ці твори стали, як зазначали сучасники [3, с. 12], поворотним пунктом в розвитку камерних жанрів, здобувши тривку і заслужену популярність до наших днів. Власне для цього складу пише своє в стилі неокласичної сюїти Тріо B-dur op.29 Венсан д'Енді (1897). Продовжувачем традицій Й. Брамса був австрійський композитор О. Цемлінський, перу якого належить кларнетово-віолончельне фортепіанне Тріо d-moll op.3. Музична мова твору насичена, відзначається тісним переплетенням хроматизованих та альтерованих гармоній, густим поліфонічним голосоведенням, що тягє до експресіоністичної манери вислову.

У XX столітті такий тип тріо приваблює багатьох композиторів. Серед них: Тріо op.11, *Fantasiestücke* Op.12 Й. Амберга; Тріо Op.94 in G (1905) В. Бергера; Тріо Op.12 (1906) Ф. Брукса; Тріо op. 45 in G (1906) Р. Кана. М. Брух свій цикл «8 п'єс для кларнета, альту і фортепіано» перекладає і для віолончелі замість альту. Можливості кларнетово-віолончельного фортепіанного тріо знайшли своє втілення впродовж XX ст. в творчості Б. Франкла (Тріо op.10), Е. Хартмана («Серенада» A-dur op.24), українська композиторка С. Азарова використовує цей склад у авангардовій композиції «Вісь всякого Карасса...». До цього ж складу звертається і Є. Станкович в одній зі своїх концептуально-медитативних композицій з символічно-поетичною назвою «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду».

Євген Станкович – один з небагатьох українських композиторів, у чийй творчості кларнет посідає вагоме місце. В різноманітній жанровій палітрі композитора музика для кларнета представлена кількома сольними творами, камерно-ансамблевими композиціями, рівно ж і оркестровими¹. До кларнетового року (1996) належить також Тріо «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» для кларнета in B, віолончелі і фортепіано з красномовним підзаголовком «Моїй Матері»...

Безперечно, що ця програмна назва підштовхує до конкретного визначення певного кола ідей та їхнього образно-художнього втілення. Важливо вже те, що таку найсокровеннішу тему композитор втілює у жанрі тріо з відповідним тембральним вибором інструментів: кларнет, віолончель та фортепіано. Характерна для Є. Станковича експресивно-лірична манера висловлювання, глибинно-грудний, контральний тембр його «звукового образу – фоніки музичної мови» – неначе виводять, «уявляють» внутрішньо-психологічні константи сонорики композиторського почерку.

Поетична назва твору продиктована, ймовірно, асоціаціями з одним зі знакових художніх шедеврів кіномистецтва XX століття – «Криницею для спраглих» Ю. Ілленка, яка

¹ Назвемо провідні композиції Є. Станковича: «Монолог» та «Соната для кларнета соло Є. Станковича» (1996), «Гра над прірвою» – концерт для кларнета соло (1996), яким передують Камерна симфонія №5 для кларнета і струнних (1995). В ансамблевих творах кларнет знайшов своє яскраве втілення у творах 1993 року – Мікросимфоніях «Музика для небесних музикантів» для квінтету духових (1993) та у творі «Що сталося в тиші після відлуння» для шести виконавців (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні) (1993).

невблаганно гостро ставить болючі питання батьківства-материнства, у високій патетиці алегоричної форми розгортає найглибшу драму самотніх батьків, які переживають своїх дітей, і безнадійного чекання, безоглядної віри на зустріч з ними. Кадри найвищого відчаю людини – батька, що не йме віри загибелі свого сина, відчужденості «міських» дітей, живучи в уявному світі нездійсненого теперішнього та минулого-майбутнього, який крізь буйний квітучий сад несе видерту з землі з корінням, всіяну досягними плодами яблуню, з якої по дорозі – дорозі в нікуди, повз розквітаючі тисячі нових життів, по хресній дорозі надлюдських страждань самотності – осипаються достиглі яблука у воду... Мимоволі здригнеться кожна людина і думкою полине, де б вона не була, до найдорожчих, до батьків. Символічно-алегорична ідея Івана Драча була геніально втілена Юрієм Ілленком, закарбовуючись назавжди у пам'ять тих, хто хоч раз переглянув цей фільм. Є. Станкович обирає це мотто для свого твору, апелюючи до специфічного жанрового вирішення – розповіді-притчі, сповіді-молитви, торкаючись глибинної екзистенції людської душі та серця¹.

Так, Тріо починається неначе з вібруюче-пульсуючої звукової матерії на *ppp* у партії фортепіано, яку композитор вибудовує за допомогою специфічної алеаторної площини: рівномірні вісімки в лівій руці коливаються на двох інтервальних послідовностях: м.7 (fis-e) та в.2 (h-cis), періодичність повторень яких визначається варіабельними метричними вимірними одиницями (тактами при загальному розмірі 4/4), вибудовуючи наступний числовий ряд: 13-15-17-19-20-18-16-14-15-17 звуків на кожен фразу, перемежуючи парні та непарні числові послідовності у зворотних напрямках (ефект стабільності та нестабільності, роздування та затихання), який у правій руці рухається шістнадцятими по звуках g-d-(ч.5)-b-f-(ч.5)-a-d-(ч.4), диспонує квінто-квартову інтервальну послідовність, що має наступний вигляд: 22-24-26-28-29-27-25-23-21-20 ритмічні одиниці-удари. Якщо накласти ці дві метрично-ритмічні пульсації, то отримаємо наступну картину:

Такти:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
права рука	22	24	26	28	29	27	25	23	21	20
ліва рука	13	15	17	19	20	18	16	14	15	17
сума чисел	35	39	43	47	49	45	41	39	36	35

Як бачимо, найбільша згущеність звуків-доторків до клавіатури припадає на 5-й такт, після якого у 10-тактовому розділі (*1 Розділ А*) настає поступова розрідженість. Враховуючи майже утриману педаль у партії фортепіано, цей пульсуючий фоновий тематизм творить звукообраз легкого мерехтіння (партія фортепіано обіймає 1-3-ю октави) чи шелестіння

¹ Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа уособлює найкращі надбання кіномистецтва України. Це кіно, у якому панує художній образний світ, вибудований на *метафорах, гіперболах, паралелях і асоціаціях*. Твори поетичного кіно формуються під знаком української поезії та поетичної прози. Часто вони супроводжуються музичними образами народної пісенності і разом з тим використовують новітню авангардову музику. Саме явище поетичного кіно частково співвідносне з фольк-модернізмом, що зародився в українській культурі на початку ХХ ст. Художньо самобутнє, колоритне, наповнене символікою і фольклором, українське поетичне кіно представляє традиції національної культури. Воно апелює до почуття прекрасного, людської душі та розуму, звертається до загадкової сфери міфів, яскравих образів, ідей, народних уявлень і мотивів. Л. Брюховецька глибоко розкриває саму специфіку поетичного кінобачення, яке зосереджує у собі вміння зображати події образно, узагальнено та метафорично. Поетичне світобачення притаманне авторському кіно Федеріко Фелліні, Інгмара Бергмана, Луїса Бунюеля, Андрія Тарковського та ін. Непроминальні шедеври кінематографу створили й українські майстри: Олександр Довженко, Сергій Параджанов, Юрій Ілленко, Леонід Осика, Іван Миколайчук. Ці видатні особистості заклали традиції та створили унікальний напрям кінематографу – українське поетичне кіно [1, с. 5]. Композитори-шістдесятники, до покоління яких належить і Є. Станкович, були активними співучасниками процесу становлення та творення цього своєрідно-неповторного кінонапрямку.

листоків-пелюсток. На його фоні у четвертому такті вступають віолончель та кларнет, які експонують «розріджену» 14-звучну серію, чергуючи звук за звуком наступну послідовність, кожна нота якої знаходиться на відстані 3-х октав, творячи єдине просторове ціле, разом з тим являючи собою два паралельні ряди, які творять кларнет і віолончель¹:

Cl	f	as	d	f	c	b	g	d	g	c	f	des	b	c	ges	
Vc	gis	h	es	a	e	c	f	a	e	g	d	f	h	g	d	fis

При проведенні цієї «розширеної» теми дуже важлива роль належить виконавським штрихам: половинні ноти кларнет і віолончель виконують *molto trillo*, *molto legato*. Так 10 тактів пульсування специфічної тремолоуючо-вібруючої тканини і творять образ квітучого саду.

У наступних 10 тактах (**2 Розділ B**), дотримуючись попередніх штрихів та динаміки, однак з додатком ремарок *dolcissimo* і *molto espressivo*, композитор нарощує динаміку образу за рахунок скорочення сегментів – у фортепіано переважають секстольні послідовності, а також трель, а кларнет та віолончель розшаровуються на дві рівноправні поліфонічні стрічки з більш інтенсифікованим рухом (четвертинками), кожна з яких хроматично ускладнюється, однак у висхідному чи низхідному спрямуванні руху згортається в динамічному плані від *p* до *ppp*. Підкреслимо ще раз чотири ремарки, які композитор в рукописі випишує чи не в кожному рядку партитури стовпчиком: *molto dolcissimo*, *molto trillo*, *molto legato*, *molto espressivo*. Якщо додати тотальну педаль у фортепіано, то отримаємо все той же алеаторний образ ледь чутного (постійні дімінуендо до *ppp*) шелестіння з майже невловимою диференціацією кларнетово-віолончельних тембральних стрічок.

У 20–30 тактах (**3 Розділ C**) на тлі все більшої індивідуалізації партій кларнета та віолончелі, які немов хроматично нюансуються, тремолоуючи буквально кожен звук, у партії фортепіано з'являється імітація челести – саме такого *quasi Celesta* звучання добивається автор, міняючи штрихи на стакато та переносючи партію фортепіано на висоту 3–4-ї октави. Загалом сонорна техніка є однією з видових рис музики ХХ ст., а у творчій манері Є. Станковича посідає одне з чільних місць.

Та кришталеве казково-челестове звучання невбавом переміщається в іншу сферу (**4 Розділ D**), де автор за допомогою форшлагів рівномірних вісімок (причому різних за інтервалами) на арпеджіюваному коливальному контурі «високого басу» – зауважимо, що теситурно фортепіанна партія знаходиться вище від партії кларнета та віолончелі тепер видзвонюють дзвіночки – *quasi campanelli* (ремарка автора). На цьому «небесному» фоні імітаційно переплітаються дві тремолоуючі натхненні мелодії. Причому починає цей дует партія кларнета, за якою інверсією теми вступає віолончель. Цей співучий канон зливається в кульмінаційному підйомі у просвітленій в.б – «d-h» другої октави (надвисока теситура для віолончелі), яка набирає з огляду на внутрішню регістрово-теситурну напругу порівняно з кларнетом сольної виразності. Зростає і динаміка, яка доходить все ж до певної межі – *mf*, яке проте одразу ж тамується дімінуендо. В останніх тактах розділу (37–39 тт.) на тлі кульмінаційного підйому «дуєту» кларнета і віолончелі композитор диференціює і партію фортепіано на дві площини, неначе підкоряючи загальний стан матерії принципу дуєтності.

У наступному – **5 Розділі E** (40-60 тт.) створюються відчуття репрізності, радше рефлексії щодо мерехтіння шістнадцяток у фортепіанній партії, проте новий штриховий прийом у партії віолончелі – мікроскопічне глісандо – заповільнений рух половинними нотами

¹ а) повний ряд (14-звучна серія): *gis - f - h - as - es - d - a - f - e - c - c - b - f - g - f - des - h - b - g - c - d - ges - fis*;

б) два паралельні ряди: Віолончель має 10-звучну серію, Кларнет – 8-звучну, які накладаються на партію фортепіано з провідними устоями *fis-e-h-cis* (+ c) // *g-d-b-f-a*, а спільними звуками стають 8 звуків: *e-h-c-g-d-b-f-a*, що у зведеному ладі дає семиступеневу вертикаль натурального та міксолідійського мажору (від «с»).

по малих секундах (*molto lento glissando*) надає цій тихій вібруючій звуковій матерії нового відтінку. Врешті після трьох тактів глісандування секундами у партії віолончелі починається соло. Все тим же тремолоючим голосом розгойдані терцієві ходи (висхідні та низхідні терції) розв'язуються в спадний малосекундовий хід, що нагадує специфічні контури колискових пісень («Котику сіренький») з вузьким амбітусом, рівномірним рухом, внутрішньо статичною мелогенічного типу архаїчною звуковисотною лінією. Знову імітаційно кларнет підхоплює цю звукову первісну тематично-образну ідею і починає власне соло знову ж таки з відчуттям видозміненої теми в інверсії, чим досягається своєрідний ефект віддзеркалення, відгомону в повітряній аерофонній площині, яка невдовзі перебирає на себе солуючу функцію – на тон вище кларнет точно повторює колискову тему віолончелі. Це заворожуюче переплетення заколисуючих голосів поглинає і фортепіанну партію (т. 49–51), яка на *p* делікатними трелями в два голоси вторить колисковим поспівкам. Так Є. Станкович досягає вже не лише триєдиності-трію, а квартетного «на-усі-сторони-світнього» (на всі чотири сторони) розчинення цієї надделікатної, надніжної, неначебто здалека, з глибин пам'яті, колискової. На *ppp* сходяться у великій терції «es-g» кларнет і віолончель, витримуючи-розчиняючись у здавалось би безкінечній вібрації (штрих *trillo* утримується постійно), на фоні якої у партії фортепіано відгомонами пролітають (по одному такту – паузи через один такт) фрагменти пульсуючого шелестіння, що етимологічно у фактурному викладі виходить зі знаменитого «дихаючого повітряного простору» шопенівського Етюду As-dur, моцартівської кришталевої «челестової» делікатної фактури та шубертівських зоряно-блимаючих експромтів. Так закінчує Є. Станкович **Першу частину** «Квітучого саду».

60 такт знаменує початок **Другої частини** Тріо, нового відліку, імпульсом якого стають глибокі басы фортепіано – утриманий звук «d» субконтроктави, остинатно пульсуючи на *ppp* триває 33! такти, причому впродовж 15 тактів піаніст грає лише цей один звук лівою рукою. Відчуття набату (авторська ремарка *sonore*) знову ж таки безмежно віддаленого та нерегулярність, збивність його пульсу вносить тривогу, неспокій, неясні передчуття. На фоні цього віддаленого набату віолончель починає пристрасне (*molto espressivo*) соло, початковий мотив якого нагадує знамениту «Французьку пісеньку» з «Дитячого альбому» П. Чайковського, проте дещо видозмінену (замість початкової ч.4 – зм.4 останні два звуки мотиву переносяться на в.7 догори тощо). Цю тему підхоплює на *pp* кларнет, виражальна сфера якого залишається у межах *dolcissimo ma cantabile*. Партія віолончелі набирає функції підголоску, проводячи в аугментації (цілими нотами на кожний такт) сегменти теми *molto sul ponticello*. Ця фраза вигасає, і їй на зміну приходить новий елемент підспівування-підігрування кларнетовій мелодичній лінії: флажолетні зблиски відривчастих послідовностей чистих, далі зменшених кварт, які віддзвонюють окремими стакатними звуками у фортепіано в піднебесці 4–5-ї октав (76–81 тт.) на все тому ж незмінному органному фоні «d». З 82 такту віолончель починає новий виток соло, в якому видозмінені елементи колискової динамізуються: з'являється крещендууюча динаміка, *accelerando* «працює» на прискорення, все більше немовби захлинаючись, промовляючи кожну наступну фразу, розширюється їхній амбітус, сягаючи діапазону двох октав, стрімко розганяючись у висхідних послідовностях віолончель до відкритого інтенсивного маркантного форте, в той час, як партія фортепіано лишається в зоні незмінного *pp*, миготіння та остинатного «розрідженого» пульсу (продовжені заліговані цілі ноти). Кларнет вторить на *p* віолончелі, поволі «заражаючись», набираючи під її впливом експресивності, яка виливається врешті в рівноправний дует двох пристрасних мелодизованих речитативів, що створюють враження схвильованого діалогу, радше навіть проведення однаково інтенсивних паритетних ліній. Згущення емоційної напруги зростає, доходячи до навперебій промовляння окремих розгонистих мелодичних фраз. На цьому тлі напруженого дуєту у партії фортепіано з'являються нові звукообрази – спочатку трельна полідовність у правій руці, далі легатні і кришталево-стакатні перебори, але найважливіше – бас. Ламаною децимою відлунює далекий набат, розщипляючи «d» в «с-е» (9 раз Є. Станкович ударяє цією децимою в глибоченних басах – 94–104 тт.), поім з'являються удари децим на «fis-a» (їх також 9). Буквально в останніх тактах пристасних речитативів у правій руці фортепіано зароджується нова – гостра стакатна остинатна фігурка, немов голкою вколених двох шістнадцятків, які ознаменують новий виток

форми у 120 такті. Ще сім разів глухо на *pp* «гупнуть» яблука в траву, залиту водою на «fis-a», в той час, як, вичерпавшись до знемоги, віолончель та кларнет «зависнуть», розгойдуючись в трелях, аж зойк кларнета зривним висхідним пасажем перерве уже всякий супокій (125 т.).

Різко і несподівано починається **Третя частина Тріо**. З цього моменту накопичені почуття у партії фортепіано на *ff* безстримно, наче водоспад (швидше сплески води догори) прориваються розбитими поламаними пасажами, які своїм об'ємом сягають 4-х октав!, що гальмуються невеликим маркованим пунктирним кластером, який знаменує соло спочатку кларнета, далі віолончелі. До невпізнанності, зривності, до стану глибокого душевного потрясіння доходить «Котику сіренький». Драматичними шляхами себезабуття розпинається тема, розчленовується і механістичною урбаністичного характеру навалюю маркантних технократичних ритмів (тт. 147–152), які безоглядно рубають звуковий простір, неначе страшна машина перемелюють все існуюче, захоплюючи і партію кларнета, і віолончелі, які намагаються неймовірними зусиллями вирватися з цього коловороту, починаючи врешті новий «дуєт» на разуючому *ff*, в який третьою особою підключається фортепіано. Так триває на все більшому драматичному тонусі до 170 такту, коли врешті захриплі до знемоги голоси інструментів вичерпують впродовж 55 тактів свій енергетичний потенціал у дикому вихорі тотального маркатисимо і фортисимо.

На найвищому піку напруги з'являється трель. Трель, яка так довго бриніла у першому розділі «Квітучого саду», тепер стає болючим, пекучим відлунням у серці. Три інструменти в чотири голоси (на всі чотири сторони світу) по велетенському звуковому просторі на все більшому *ff* тремолоють врзнобій (кларнет – тріолями, віолончель – квінтолями, фортепіано – права рука сикоповано-пунктирними послідовностями, ліва рука – басы в контроктаві – рівномірними половинними нотами) інтонації «сіренького котика» – колискової – маминої пісні. Це дивовижне плетиво стрічок-суголося немовби волає і вічним докором сумління, і вічним браком-полічимістю часу, і вічною невідворотністю кічності людського існування, і вічним непроминальним вогнем пам'яті, і обпеченими пелюстками життя кожної людини, і бринінням квітучого саду далекого дитинства, в який неможливо повернутися, в якому падають і падають яблука у воду... І в кожного своїх подостатком... У різних комбінаціях, у різних фактурних вирішеннях, у різних фігуративних моделях композитор «розкручує», розбалансовує трель, яка уже в алеаторних комплексах на фортисимо та маркатисимо відчайдушно пробує, долаючи генеральні паузи, відшукати свій «згублений квітучий сад» (крізь суцільну звукову магму прозирають ремінісценсії початку твору – трель, фігурації шістнадцятками, секстолі, тріолі, групи по 27, 13, 17 звукових послідовностей, в яких повторюються звуки початкових серій). Ці 17 тактів (171–186 тт.) стають трагедійною кульмінацією твору, який за своєю глибинною гносеологічною концептуальністю возводиться в ранг вселюдської значимості. Є. Станкович піднімає у цьому тріо вічні проблеми і питання, бо ніколи не вичерпається криниця для спраглих, і завжди падатимуть яблука в квітучому саду.

Післямовою Largo (186–202 тт.) автор тамує розпачливий біль, вертаючись у звуковий простір *ppp, dolcissimo*, аугментуючи в найповільніший темп (чвертка=44), прагнучи затримати довгий погляд, зупинити кадр, сфотографувати в пам'яті, хоч би в згадках наблизитися до свого квітучого саду. І в трьох останніх тактах три інструменти знову здалеку бринять, немов квітучий сад...

Отже, підсумовуючи вищесказане, відзначимо, що майже через 100 років після Й. Брамса український композитор Є. Станкович дає один чи не з найкращих художніх зразків кларнетно-віолончельного фортепіанного тріо. В ньому зливаються тонкі психологічні рефлексії та алюзії з елементами майже буквальної звукозображальності; кадрово-калейдоскопічний перебіг подій з вишуканою і водночас експресивною наскрізною драматургічною лінією; статичні зони медитативно-споглядального типу з динамікою гостродраматичної колізії; барвистість сонорно-алеаторних тембральних площин з графікою складних поліфонічних переплетень драматургічних ліній; серійний тип організації інтонаційного комплексу з інтонаційно рельєфними первістками мелогенічного типу; філософська концептуальна споглядальність з відвертою глибоко душевною відкритою емоційною сердечністю. Це новий тип програмності, в якому вчуваються і певні закономірності

питомо національного бачення кіномистецтва – унікального «поетичного кіно»¹. А. Луніна в одній зі своїх статей, присвячених творчості Є. Станковича, використовує наступну модель стильової парадигми композитора, визначаючи її «на перехресті «картинно-пейзажної візуальності», «кінозображальності» й «нової простоти» [6], проводячи рівночасно цікаві аналогії з мистецько-естетичними аспектами творчості таких метрів «поетичного кіно», як С. Параджанов та А. Тарковський. З першим – музику композитора поєднують «відтворення «звукової симфонії» універсуму, почуттів, барв, вібрацій і обертонів життя Природи» [5, с. 44], з другим – метафоричний тип висловлювання, заповільнений час в стилі «рапідної зйомки», у «режимі крайньої медитативності, у магматично в'язкій часовій аурі» [5, с. 45]. І дійсно, драматургічні закономірності Тріо відповідають певним кінематографічним канонам, наприклад, рух-перетікання музичної матерії у 1-й частині п'ять разів змінює ракурси-кадри щодесять тактів, утримуючись в зоні медитативного споглядання-рефлексії, «затриманого» в свідомості, пам'яті, або й буквального візуального відчуття образу «квітучого саду». Наступна фаза – 2 частина – розгортається за принципом психологічно-емоційного динамічного нагнітання за рахунок густих поліфонічних переплетень поліплощинних співвідношень багатопланової перспективи. У 3-й частині автор, доходячи до драматичних згущень, застосовує повномасштабну «звуково-емоційну магму», замішану на болі, розпачі, втраті. При цьому композитор використовує глибоко-метафоричні асоціації, наприклад, майже буквально звуковідтворення-візуалізацію ламаних децим – «падіння яблук у воду», при цьому остинатність в партії фортепіано, незмінність стану речей символізує набат, дзвони, які б'ють на сполох людській душі. Зануренням в глибини людської екзистенції не лише методом абстрагованого споглядання-медитації, але емоційно-пристрасно з величезною патетикою і «відкритими» почуттями автор поринає у вулканічну силу магми людського серця, досягаючи воістину поетичної реактивності та максимальної концентрації енергетичного потоку кадрів свідомості. Такий синестетичний звукообраз цього Тріо дозволяє не лише провести аналогії з «поетичним кіно», але визначити цей твір як зразок концептуального поетичного кіно у звуках.

Ще однією фундаментальною ознакою «поетичного кіно» як українського феномена є його етнологічно-етнографічна, ментально-національна визначеність, що проявилось у Є. Станковича на рівні використання мелогенічних етнічних ідіом-примітивів (елементів народної колискової «Котику сіренький») чи інших символічних звукових кодів (дитячої пісеньки, радше асоціативного відтворення пісеньки з дитинства – «Французької пісеньки» з «Дитячого альбому П. Чайковського»). Так, ремінісценсії, сугестивне навіювання, тонкі, на грані підсвідомого, перебіги синестетичного рівня досягаються синтезом, методом вільного моделювання метафор, гіпербол, асоціацій та паралелей, відтворюючи програмний задум яскраво образно, і на рівні узагальнення, і крізь складний інтуїтивно-екзистенційний простір поезики обраної теми.

Разом з тим втілення складного психо-емоційного та філософсько-концептуального типу проблем, які піднімає художник у цьому жанрі, та їхня реалізація відбувається через вибір саме такого інструментального складу (кларнет, віолончель і фортепіано), очевидно, спричинений естетичним концептом знаково-семантичної якості їхньої сонорно-тембральної природи. І «грудний» віолончельний звук глибин людського серця, і універсальність та особлива духовна мобільність кларнета не лише у відображенні реального звукового світу, але

¹ Тут доцільно використати тезу Л. Кияновської про втілення нового типу програмності, великою мірою співвідносній з мистецтвом кіно. Тут присутня більша підпорядкованість зоровому ряду, стрімкіша зміна епізодів тощо. Картинність, щільність і «монтажність» драматургії – умови **кінематографічної програмності**. Характерними ознаками для кіномузики є: 1) мелодичний чи фактурний стереотип, мелодична лінія якого є ніби уособленням «колективної емоції»; 2) щільність музичного часу відповідає швидкості змін дії на екрані; 3) темброво-гармонічний фактор, покликаний співвідноситись з «кольоровою гамою» (за Л. Кияновською) режисера, а, отже, донести до глядача глибинний зміст кінематографічного полотна. Програмність в ХХ ст. не лише диктує певну образно-емоційну сферу, на яку повинна налаштувати слухача, але й проектується на формотворчому та драматургічному рівні, визначаючи при цьому адекватні лише їй засоби виразовості [2].

й певна «потойбічність», можливість вести діалог також з ірреальною стороною буття¹, і оркестральність, масштабність та велетенська виразова спроможність фортепіано творять у Станковича одну з найсокровенніших екзистенційних мистецьких рефлексій, змістове та духовне спрямування яких криється в присвяті автора – «Моїй Матері». Щодо вибору ансамблевого типу, Є. Станкович зупиняється саме на тріо, спираючись на глибинні етимологічні первні жанру. Як зазначає І. Польська, «загальний вектор історичної еволюції європейських ансамблевих жанрів уявляється наступним чином: від недиференційованої хаотичної багатоваріантності – через «троїчні» моделі – до моделей діалогічних («дуєт») і «квадричних» (квартет), синтезуючи риси дуальності та тріадності, – і далі до багатозначних полілогічних моделей ХХ століття» [8, с. 185]. Отже, тріадні поєднання стояли біля витоків втілення етимології поняття ансамблевості, виявляючи її комунікативну та естетичну суть співіснування різних художніх компонентів: узгодженої взаємодії, гармонійного співіснування всіх елементів музичного цілого, осягнення комплементарної єдності семантично-тембральних індивідуальностей. Для композитора ж при втіленні такої багатозначної теми стає характерним розширення видових меж ансамблевого жанру, оскільки в творі спостерігаються і яскраво виражена сольна монологічність, специфічні типи дуєтності (часто імітаційно-поліфонічних), і індивідуалізований тип (поліплощинність) висловлювання всіх трьох інструментів. Разом з тим Є. Станкович осягає і рівень квадричності за рахунок повної автономії партій правої і лівої руки у фортепіано, створюючи ефект квартетності. А в драматичних динамічно напружених епізодах тріо у Є. Станковича здатне до відтворення ефекту оркестральної звукової магми, набираючи симультанного тутійного уже позакамерного значення. Універсальність ідейно-образного комплексу цього твору симптоматично викликає індивідуально-неповторний комплекс синтезу різного типу і монологічності, і діалогічності, очевидно, виявляючи найбільш інспіруючі моделі полілогу на різних рівнях музичного цілого.

Все це дозволяє визначити тріо Є. Станковича «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» як глибоко новаторське та знакове полотно не лише на шляху розвитку жанру, але і засвідчує значне оновлення його поетикальних меж.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борецький В. Національні джерела сучасного естетичного концепту української кларнетової музики / В. Борецький // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : мистецтвознавство. – № 2. – 2011. – С. 45–50.
2. Брюховецька Л. Кіно часів своєї юності : зб. ст. / Л. Брюховецька. – К. : Задруга, 2008. – 174 с.
3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
4. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ століття / Любов Кияновська // Українська музика. Традиції та сучасність: Збірка статей / [ред. кол. Ю. Булка, Л. Кияновська, Б. Луканюк, Я. Якуб'як]. – Львів, 1993. – С. 33–45.
5. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно: [монографія] / Й. Левицька ; [пер. з польск. Л. Горбенко]. – К. : Задруга, 2011. – 123 с.
6. Луніна А. Нова форматність музики Є. Станковича / Анна Луніна // Часопис НМАУ ім. П. Чайковського. – №4 (17), 2012. – С. 38–55.
7. Луніна А. Камерний формат творчості Євгена Станковича. На перехресті «картинно-пейзажної візуальності», «кінозображальності» й «нової простоти» / Анна Луніна //

¹ Зазначимо, що однією з найдосконаліших кларнетових композицій до сьогодні залишається Концерт для кларнета з оркестром В. А. Моцарта, написаний як рефлексія, як діалог (особливо II частина) на смерть батька, тобто саме кларнет стає тим універсальним інструментом, здатним до осмислення та втілення в звуковій матерії однієї з найсокровенніших тем людської душі. Саме таку складову семантично-тембральних характеристик кларнета підкреслює в дослідженні естетичного концепту інструмента В. Борецький [1].

- Музичний спектр. – К., 2012. – С. 141–147 с.
8. Польська І. Камерний ансамбль в системі музично-виконавських жанрів (історичні та систематичні аспекти визначення) / Ірина Польська // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського : Музичне виконавство / [ред.-упор. М. Давидов, В. Сумарокова]. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – Вип. 18, кн. 7. – С. 179–190.
 9. Раабен Л. Камерно-інструментальна музика / Л. Раабен. // Музыка XX века: очерки. В 2-х ч. / [ред. Л. Н. Раабен]. – Ч. 2, Кн. 3. – М. : Музыка, 1980. – С. 346–406.
 10. Усов Ю. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Ю. А. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки. – Вып. 4. – Москва : Музыка, 1976. – С. 196–223.
 11. Brixel E. Klarinette – Bibliographie. – 1. Aufl. / E. Brixel. – Locarno–Amsterdam : Wilhelmshaven : Heinrichshofen Verlag, 1977. – 493 s.
 12. Erhardt L. Brahms / L. Erhardt. – Krakow : PWM, 1969 – 404 s.
 13. Marek Georg R. Beethoven. Biografia geniusza / Georg R.Marek; tl. z ang. Ewa Zycienska. – PIW, 1976. – 679 s.
 14. Schaffer B. Leksykon kompozytorow XX wieku. Cz.1:A-L / Boguslav Schaffer. – PWM, Krakow, 1963. – 326 s.
 15. Schaffer B. Lexykon kompozytorow XX wieku. Cz. 2: M–Z / Boguslav Schaffer. – PWM, Krakow, 1965. – 360 s.

УДК 78.471;78.2У;78.472

О. Г. ЛЕВИЦКИЙ

ДІЯЛЬНІСТЬ ПОЛЬСЬКИХ ДИРИГЕНТІВ У ЛЬВОВІ ВПРОДОВЖ ХІХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ГАЛИЦЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ

У статті досліджено шляхи становлення та розвитку оперно-симфонічного диригування у Львові в контексті проблематики міжкультурної комунікації. Розглянуто діяльність польських диригентів впродовж ХІХ ст., серед яких імена видатних музикантів свого часу: Г. Ельснер, К. Курпінський, К. Ліпінський, С. Сервачинський, С. Монюшко, Г. Ярецький, М. Солтис, Г. Мельцер. Охарактеризовано їхній творчий внесок у розвиток диригентського мистецтва та музичного життя Львова, що набуло не лише локального, але європейського та світового значення.

Ключові слова: оперно-симфонічне диригування, польські диригенти, музична культура Львова ХІХ століття.

А. Г. ЛЕВИЦКИЙ

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛЬСКИХ ДИРИЖЕРОВ ВО ЛЬВОВЕ НА ПРОТЯЖЕНИИ ХІХ ВЕКА В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ГАЛИЦКОЙ ДИРИЖЕРСКОЙ ШКОЛЫ

В статье исследовано пути становления и развития оперно-симфонического дирижирования во Львове в контексте проблематики межкультурной коммуникации. Рассмотрено деятельность польских дирижеров на протяжении ХІХ в., среди которых имена выдающихся музыкантов своего времени: Г. Ельснер, К. Курпинский, К. Липинский, С. Сервачинский, С. Монюшко, Г. Ярецкий, М. Солтыс, Г. Мельцер. Охарактеризовано их творческий вклад в развитие дирижерского искусства и музыкальной жизни Львова, что приобрело не только локальное, но европейское и мировое значение.