

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

БОЙКО Павло Андрійович

УДК [78.036]:781.62:781.1(470) Шостакович

ДИСЕРТАЦІЯ

**КЛАРНЕТ В ОРКЕСТРОВОМУ МИСЛЕННІ ДМИТРА
ШОСТАКОВИЧА**

Спеціальність 025 – музичне мистецтво

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ П. А. Бойко

Науковий керівник: **Качмарчик Володимир Петрович** – доктор
мистецтвознавства, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Бойко П.А. Кларнет в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 - Музичне мистецтво (02 – «Культура і мистецтво»), – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

Дисертацію присвячено вивченню ролі кларнета в оркестровій музиці Д. Шостаковича. Зазначений напрям теми має комплексний характер і торкається як теоретичних проблем музикознавства, так і практичних завдань виконавської діяльності кларнетистів. Констатовано, що у значному корпусі наукової літератури з різних аспектів творчості видатного симфоніста ХХ століття проблематика оркестрового мислення Д. Шостаковича і роль кларнета в цьому процесі залишаються майже не дослідженими.

Науковим завданням дисертації є характеристика ролі кларнета відповідно до основних принципів оркестрового мислення Дмитра Шостаковича у творах різних жанрів, яке вирішується музикознавчою методологією, методами цілісного аналізу та компаративістики. У центрі уваги – темброво-акустичні і семантичні особливості кларнета – одного з ключових інструментів дерев'яної духової групи у Д. Шостаковича.

У дисертації здійснено огляд наукових праць, які торкаються відповідної проблематики. Зазначено, що на сьогоднішній день в українській та зарубіжній науці відсутні спеціальні праці щодо ролі кларнета в оркестровому мисленні Д. Шостаковича.

На основі комплексного аналізу партії кларнета в партитурах різножанрових творів доведено визначальну роль тембру кларнета у виявленні принципів оркестрового мислення Д. Шостаковича. Крізь тембровий вектор зазначено деякі базові настанови та досліджено напрямки

його еволюції. Залучено ключові поняття наукових концепцій про музичне мислення В. Москаленка, О. Самойленко, С. Бородавкіна, особливо – про взаємозв'язок оркестрового мислення з типом фактури.

Охарактеризовано індивідуальні аспекти оркестрового мислення Д. Шостаковича у ранній період творчого становлення. Зазначено, що використання тембрів сімейства кларнетів у партитурі опери «Ніс» підпорядковано конструктивним ідеям створення темброво-звукової моделі абсурдистського світу гоголівського Петербургу. Окреслено акустичну та колористичну функції тембрів кларнета-пікколо та бас-кларнета у горизонтальних побудовах оркестрової фактури. У проєкціях творчого мислення нами зазначено, що принцип лінеарності оркестрової фактури превалює. Він виявляється в музиці оркестрових партій у кількісній перевазі *самостійних* мотивів, у типі «алогічного тематизму», як у відкритих соло кларнетів, так і соло у складі групі дерев'яних духових інструментів. Доведено, що тембр кларнета у двох оперних опусах Д. Шостаковича у відповідності різним принципам театральної естетики є декларантом індивідуальних особливостей оперно-театрального мислення композитора. На відміну від функцій кларнета у партитурі «Ніс», де наявна платформа «театру уяви» опера «Катерина Ізмайлова» наближена до естетичних принципів «театру переживання». Їх виявляють розлогі кантиленні соло кларнета монологічного характеру, що коментують вокальні сцени Катерини. Зазначені соло послідовно проводять та трансформують певний лейттембровий комплекс, використовуючи прийом тембрової інверсії.

Зазначено певні зміни при порівнянні функцій сімейства кларнетів у партитурах першої (1932 року) та другої (1963 року) редакцій опери. У першій редакції у прийомах оркестрової динамізації образу Катерини тембр кларнета-пікколо використовується Д. Шостаковичем доволі інтенсивно: він виразно втілює оголено-екстатичні стани героїні. У другій редакції моменти навмисного порушення акустичного балансу звучання сімейства кларнетів було змінено Д. Шостаковичем. Завдячуючи цьому, інструментальна

проекція образу Катерини якісно інша: у другій редакції вона постає більш зрілою, мудрою, страждаючою особистістю, та, навіть, у своєму страшному злочині викликає співчуття. Зазначено, що тематизм партії кларнетів у I та II редакціях не змінюється, автором варіюються лише деталі інструментовки, що стосуються використання, чи виключення з партитури кларнета-пікколо, бас-кларнета. Виявлено стале трактування тембру бас-кларнета у сольних побудовах як зловісного звукового символу у функції «тембрового резюме» злочинних дій Катерини. Констатовано, що темброва колористика підкріплюється поглибленою семантизацією його сольного тематизму використанням риторичних фігур. Визначена взаємозамінність тембрів бас-кларнета та кларнета-пікколо в атематичних побудовах у тембровій характеристиці негативних персонажів.

Охарактеризовано роль кларнетів в оркестрових темброво-інструментальних проекціях вузлових сцен драматургії. Відмічена загальна динаміка використання кларнетів у партитурах I та II редакцій: їх активізація у перших трьох картинах; переважання трагічного колориту з радикальним трактуванням виразності кларнетів у четвертій та п'ятій картинах; комічне трактування кларнета-пікколо у шостій та сьомій картинах. У музиці дев'ятої картини роль кларнетів відчутно мінімізується і зводиться до окремих висловлювань, сольне звучання тембру щезає. Символічним є закінчення опери: хоровий спів каторжан дублюється звучанням ансамблю кларнетів. Образ каторжан втілений жанром протяжної слов'янської пісенності (у звучанні хорових акордів без слів) та м'якого, задушевного, лагідного та, водночас, – трагічного, звучання тембрів дерев'яної групи.

У принципах використання кларнетів в оркестрових партитурах 20-х та 30-х років вказано на жанрову та стильову паралель між операми та симфоніями. Лінійне мислення та втілення його принципів на усіх рівнях музичної мови веде до висування категорії «тембр» на першій план композиційної уваги Д. Шостаковича у симфонічних творах раннього періоду. Так, у партитурах симфоній декларовано: у Першій – темброву

єдність основних тем в експозиційному та репризному розділах при підвищеному інтонаційному контрасті тематизму; у Другій – формується звукообраз хаосу («ультраполіфонія» тембрів з 27 голосів); у Третій – жодна тема принципово не повторюється, а ідеї та образи симфонії втілюються пластикою тембрового висловлювання.

Зазначено, що на наступному творчому етапі в партитурах симфоній 30-х років трактуванню тембрів сімейства кларнетів притаманно більш значне драматургічне навантаження. Партитура *Четвертої симфонії* неоднорідна: у перших двох частинах кларнети беруть участь у колосальних розділах динамічного наростання. З III частини втілюється нова звукова та темброва якість кларнетів, де переважає трагічний нахил трактування. В їх оркестровій партії тематизм виявляє щільну інтонаційну та темброву єдність. Відбиваючи якості діалогічного принципу мислення, кларнет у партитурі *П'ятої симфонії* задіяний переважно у тематичних ланках канонічних імітацій у складі дерев'яної групи. Зазначена оркестрова група у цілому відрізняється підвищеною тембровою гомогенністю і «діалогізує» з іншими групами. Цей факт зазначений нами як певний принцип оркестрового мислення, притаманний розробковим розділам симфонії. Індивідуалізація тембру кларнета відбувається за рахунок численних соло у симфонії саме у перехідних розділах форми (на межі головної та побічної тем, розділів сонатної форми).

З'ясовано, що тембр кларнета у *Шостій симфонії* інтерпретується у трьох напрямках: як невід'ємний представник недиференційованої групи дерев'яних; як транслятор музично-риторичних мотивів семантизованого змістового шару; як наслідувач характерних рис колористики оркестрових опусів романтичного стилю (наприклад, скерцозних творів Ф. Мендельсона).

Доведено, що кларнет у *воєнних симфоніях* Д. Шостаковича сорокових років відбиває принципи функціональної оркестровки, роль цього інструменту витікає з програмного задуму та підпорядкована індивідуальним реаліям формотворення творів. Крізь розгляд ролі кларнета нами

аргументовано деякі полістилістичні концепції В. Холопової щодо «Ленінградської» симфонії Д. Шостаковича, зокрема, – принципи використання алюзивного тематизму у партіях кларнетів (бахівської риторики та мелосу сонати № 14 Бетховена у Симфонії № 7). Викрито прийоми узагальнення через жанр (жанрові ознаки польки, канкану та маршу у партіях кларнета пародіюють сферу тоталітарного зла у Симфонії № 8). Відзначена трактовка кларнета в аспекті ігрової логіки концертуючого тематизму у симфонії № 9.

Кларнет у симфоніях №№ 10 – 12, тобто – 1950-х та 1960-х років, підпорядкований змістовим колізіям узагальненого філософського-трагедійного або програмного сюжету. Зазначено увагу Д. Шостаковича до акустичної виразності тембру кларнета та його участь в інтонаційній та образно-емоційній центрованості важливого тематизму симфоній. У програмній симфонії № 13 партіям сімейства кларнетів доручено акцентування «тембровими мотивами» станів скорботи, плачу, трауру або реалізація змістових принципів поетичних рядків симфонії у надмірно втілених параметрах скерцозності, гротеску, сарказму. Скомороше награвання кларнетів за рахунок їх яскравої акустичної природи трактується як шаблон сміхового музичного тексту, який декларативно не відповідає ситуації страти, смерті. У партитурі Симфонії № 15 кожна оркестрова група набуває неповторної стильової індивідуальності, але саме тематизмом партії кларнетів відтворюється полістилістична енциклопедія принципово різних композиційних технік та музичних стилів.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в дисертації вперше детально проаналізовано усі кларнетові партії оперних та симфонічних творів Д. Шостаковича. Крізь багатомірність трактовки зазначеного тембру здійснено розгляд принципів оркестрового мислення Д. Шостаковича у різні періоди творчості. В еволюційній тягlosti з'ясовані роль та місце кларнета у формотворенні, у виразно-художніх аспектах симфоній та ранньої опери. Зазначена роль цього дерев'яного духового інструмента в процесах

симфонізації та тембрової драматургії другої опери. Також вперше систематизовано оркестрові труднощі в оперних партитурах Д. Шостаковича за участі кларнета.

Практичне значення дисертації зумовлене можливістю використання її здобутків та матеріалів додатків у навчальних курсах вищих та середніх мистецьких закладів освіти: історії музики, інструментознавства, теорії та історії оркестрових стилів, методики гри на кларнеті, навчальної дисципліни «Вивчення оркестрових партій та читання з листа» (на матеріалі музики Д. Шостаковича).

Ключові слова: оркестр, партитура, кларнет, тембр, оркестрове мислення, темброва драматургія, симфонічна драматургія, поліфонічна фактура, темброва інверсія.

SUMMARY

Boiko Pavlo. Clarinet's tembr on Dmytro Shostakovich's orchestral type of thinking – Qualified academic paper. Manuscript copyright.

Thesis for a Ph.D. (Candidate's Degree) by specialty 025 - Music Art (02 – Culture and Art), - Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The dissertation is devoted to the study of the role of the clarinet in the orchestral music of D. Shostakovich. This direction of the topic is complex and concerns both theoretical problems of musicology and practical tasks of clarinetists. It is stated that in a significant body of scientific literature on various aspects of the work of the outstanding symphonist of the twentieth century, the problems of orchestral thinking of D. Shostakovich and the role of the clarinet in this process remained unexplored.

The purpose of the dissertation is to characterize the role of the clarinet in accordance with the basic principles of orchestral thinking of Dmitry Shostakovich in the scores of works of various genres. It is solved by musicological methodology and, specifically, by methods of holistic analysis and comparative studies. The focus is on the timbre-acoustic and semantic-semantic features of the clarinet – one of the key instruments of the woodwind group in D. Shostakovich.

In the dissertation the review of scientific works concerning the corresponding problems is carried out. It is noted that today in Ukrainian and foreign science there are no special works on the role of the clarinet in the orchestral thinking of D. Shostakovich.

On the basis of a comprehensive analysis of the clarinet part in the scores of works of various genres, the decisive role of the clarinet timbre in revealing the principles of D. Shostakovich's orchestral thinking is proved. Through the timbre vector, some basic guidelines are indicated and the directions of its evolution in different periods of the composer's work are studied. The key concepts of scientific concepts about musical thinking of V. Moskalenko, O. Samoilenko, S. Borodavkin are involved, especially about the interrelation of orchestral thinking with the type of texture.

Individual aspects of D. Shostakovich's creative thinking in the early period of its formation are characterized. It is noted that the use of clarinet family timbres in the score of the opera «Nose» is subordinated to the constructive ideas of creating a timbre-sound model of the absurdist world of Gogol's St. Petersburg. The coloristic function of clarinet-piccorno and bass-clarinet timbres in horizontal constructions of orchestral texture is outlined. In the projections of creative thinking we noted that the principle of linearity of the orchestral texture prevails. It is manifested in the music of orchestral parts in the quantitative predominance of independent motifs, both in open со́ло clarinets and со́ло in a group of wooden wind instruments. The thematics of clarinet motifs is usually subordinated to the mental category of «illogical» (in the words of M. Aranovsky), which reflects the principles of the composer's thinking, aimed at the timbre of the «split world» and

its absurdist model in the opera «Nose». As a result, it is proved that the timbre of the clarinet in D. Shostakovich's opera scores is a declarant of the peculiarities of the composer's opera and theatrical thinking in accordance with different principles of theatrical aesthetics. In the score of the opera «Nose» there is an aesthetic platform of the theater of imagination (Russian «theater of performance»). The function of the clarinet in the score of the opera «Katerina Izmailova» is indicated. It is close to the expressive principles of the «theater of experience» (expansive cantignations of соло monologue character, commenting on Catherine's vocal scenes; consistent holding of the leittembre complex and its transformation; revealed intonation drama).

The use of the timbres of the clarinet group reveals a certain dynamics in accordance with the directions of the evolution of orchestral thinking, which is reflected in the comparison of the scores of the first (1932) and second (1963) editions of the opera. In the first edition, in the techniques of orchestral dynamization of Katherine's image, the timbre of the clarinet-piccorno is used by D. Shostakovich quite intensively: he clearly embodies the naked-ecstatic states of the heroine. The author reinforces the corresponding mise-en-scène with sharp sounds of a clarinet-piccorno in ultra-high register in supersonic dynamics. In the second edition, similar moments of deliberate disturbance of the acoustic balance of the sound of a group of clarinets were changed by D. Shostakovich. Thanks to this, the instrumental projection of the image of Katherine is qualitatively different: in the second edition she appears as a more mature, wise, suffering person, and even in her terrible crime evokes sympathy. It is noted that the theme of the clarinet part in the first and second editions does not change, the author varies only the details of the instrumentation concerning the use or exclusion of the clarinet-piccorno, bass-clarinet. The interpretation of the bass clarinet timbre in соло constructions as an ominous sound symbol in the function of a «timbre summary», a tragic prediction of the consequences of Kateryna's criminal actions, was revealed. It is stated that the timbre color is supported by an in-depth semanticization of its соло theme using rhetorical figures. The interchangeability

of bass-clarinet and piccolo clarinets in athematic, «unmotivated» constructions in the timbre characteristic of negative characters is determined.

The role of clarinets in orchestral timbre-instrumental projections of nodal scenes of drama and their vocal component is characterized. Numerous aspects of genre-thematic, stylistic transformation due to the reception of timbre-motive inversion in the group of clarinets as a direct reflection of the new quality of the image of the main character are revealed. The rebirth of Katherine in Lady Macbeth, instrumentally emphasized by D. Shostakovich numerous examples of changes in the register of thematic constructions of the clarinet: from *clarino* to *shalyumo*; genre transformation (change of cantilena melody with scherzo theme; activation of clarinet-piccolo timbre). The parameters of the grotesque in the interpretation of the clarinet timbre are determined, such as in the scenes of Katherine's lament over the corpse of Boris Timofeevich, or in the sentences of the Holy Father about death. The general dynamics of clarinet use in scores of I and II editions is noted: their active use with various functions in the first three pictures; the predominance of tragic color with a radical interpretation of the expressiveness of clarinets in the fourth and fifth paintings; comic interpretation of the clarinet-piccolo in the sixth and seventh paintings. In the music of the ninth picture, the role of clarinets is significantly minimized and reduced to individual utterances, the solo sound of the timbre disappears. The end of the opera is symbolic: the choral singing of the convicts is duplicated by the sound of the clarinet ensemble. The image of convicts is embodied in the genre of Slavic songs (in the sound of choral chords without words) and soft, heartfelt, gentle and, at the same time, tragic, sound of timbres of a wooden group. The principles of using clarinets in orchestral scores of the 1920s and 1930s indicate a genre and style parallel between operas and symphonies. Linear thinking and the implementation of its principles at all levels of musical language leads to the promotion of the category of «timbre» to the forefront of the compositional attention of D. Shostakovich in the symphonic works of the early period. Thus, in the scores of symphonies it is declared: in the First - timbre unity of the main themes in expositional and reprise sections at the

increased intonation contrast of thematics; in the Second – a sound image of chaos is formed, a unique polyphonic texture («ultrapolyphony» of 27 voices), where each of its voices is not melodically individualized and the function of the theme as a carrier of musical content takes on timbre; in the Third, no theme is fundamentally repeated, and the ideas and images of the symphony are reflected through the movement and motor plasticity of the timbre utterance. That is, the comprehension of the very essence of the image through motor visual-plastic landmarks are characteristic of the opuses of the early period of the composer's work. It is noted that in the next stage of evolution in the scores of symphonies of the 1930-s, the interpretation of the timbres of a group of clarinets is characterized by a more significant dramatic load. The score of the Fourth Symphony is heterogeneous: the first two parts of the work are connected with the participation of clarinets in colossal sections of dynamic growth. From the third part there is a break in the style of the symphony and the embodiment of a new sound and timbre quality of clarinets, where the tragic interpretation of their timbres prevails; the theme of the symphony reveals a dense intonation and timbre unity in the clarinet group. Reflecting the qualities of the dialogical principle of thinking, in the score of the Fifth Symphony the clarinet participates mainly in thematic links of canonical imitations as a part of a wooden group which differs in the increased timbre homogeneity found by us in developmental sections of the symphony. The individualization of the clarinet timbre occurs due to the numerous *colos* in the symphony in the transitional sections of the form (on the border of the main and side themes, sections of the sonata form).

It has been found that the timbre of the clarinet in the Sixth Symphony is interpreted in three directions: as an integral representative of the undifferentiated group of wood; as a translator of musical-rhetorical motives of the semanticized semantic layer and in the spirit of F. Mendelssohn's scherzo orchestral works.

It is proved that the clarinet in D. Shostakovich's military symphonies of the forties reflects the principles of functional orchestration, the role of the instrument derives from the program idea and is subordinated to the individual realities of

formation. The embodiment of motives of tragic content, high semantic load and themes of grotesque character is due to the timbres of the clarinet family. The principles of allusive themes in clarinet parts are emphasized (Beethoven's sonata in Symphony № 7, generalization techniques through genre and genre features of polka, cancan and march, which in clarinet parts parody the sphere of totalitarian evil in Symphony № 8). The interpretation of the clarinet in the aspect of the game logic of the concert theme in the symphony № 9 is noted.

The clarinet in the symphonies №№ 10 – 12, the fifties, sixties and early seventies is subject to the semantic collisions of the generalized philosophical-tragic or program plot. D. Shostakovich's attention to the acoustic expressiveness of the clarinet timbre and his participation in the intonation and image-emotional centering of an important thematics of symphonies are noted. In the program symphony № 13, the score consists of five clarinets (3 clarinets, clarinet-piccorno, bass clarinet). It is emphasized that in the music of the symphony the parts of the clarinet family are instructed to accentuate with «timbre motives» the states of grief, crying, mourning or realization of the semantic principles of the symphony's poetic lines in excessive scherzo, grotesque, sarcasm. Foolish clarinet warming due to their bright acoustic nature is skillfully embodied as a template of a funny musical text, which declaratively does not correspond to the situation of execution, death. In the score of Symphony № 15, it is the clarinets that reproduce the polystylistic encyclopedia of various compositional techniques and musical styles.

The scientific novelty of the research is that in the dissertation for the first time all clarinet parts of D. Shostakovich's scores are analyzed in detail. The role of the clarinet and the functions of its timbre in the space of orchestral and timbre drama of major works of the composer are considered. Through the timbre of the clarinet, the principles of D. Shostakovich's orchestral thinking in different periods of his work are considered. The evolutionary length clarifies the role and place of the clarinet in the formation and expressive-artistic aspects of symphonies, in the process of symphony of the opera. Also, for the first time, the orchestral difficulties in D. Shostakovich's opera scores with the participation of the clarinet

were systematized and a significant body of examples was given in the musical appendix.

Practical value of the dissertation is due to the possibility of using its achievements and application materials in the courses of higher and secondary art institutions: history of music, instrumentation, theory and history of orchestral styles, clarinet methods, discipline «Studying orchestral parts and reading from a letter» based on the music of D. Shostakovich.

Key words: orchestra, score, clarinet, timbre, orchestral thinking, timbre drama, symphonic drama, polyphonic texture, timbre inversion.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Статті у наукових іноземних виданнях

1. Boiko Pavlo. Clarinet's tembr in the Dmytro Shostakovich's orchestral thinking (on the example early symphonic scores of composer). *Spheres of culture*. Journal of Philological, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies / Ed. by Ihor Nabytovych, 2019, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (UMC'S), Vol. VI. Pp.332–340.

*Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові**за напрямом «мистецтвознавство»*

2. Бойко П. Роль кларнета у тембровому втіленні образу головної героїні опери Дмитра Шостаковича «Катерина Ізмайлова». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Т. 1 Випуск № 30/2020. С.60–70. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212198>
3. Бойко П. Роль кларнета в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича (на прикладі партитури опери «Ніс»). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Т. 1. Випуск № 31/2020. С 85–90. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213739>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Бойко П.А. Темброво-динамічні особливості кларнета у художньому світі музики Дмитра Шостаковича // Тези XIX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура

- сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» 9–11 січня 2019 року. Київ : КІМ ім. Глієра. С.24–25
2. Бойко П.А. Кларнет в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича // Тези Сьомої Міжнародної науково-творчої конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність», 21 листопада 2018 р. Київ : НАККІМ, с.179–180.
 3. Бойко П.А. Кларнет в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича (симфонічні та оперні партитури раннього періоду творчості) //Третя Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», 7-8 листопада 2019 р., НМАУ/ Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. С. 17–20.
 4. Бойко П.А. Тембр кларнета у партитурі опери «Ніс» Дмитра Шостаковича //Тези XX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» 8–10 січня 2020 року. Київ : КМAM ім. Глієра. С.20–22.
 5. Бойко П.А. Кларнет у симфоніях Дмитра Шостаковича в аспекті особливостей оркестрового мислення. *Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку* : Міжнародна науково-практична конференція з культурології та мистецтвознавства м. Венеція: Венеціанський університет Ка' Фоскарі, Італія 27–28 листопада 2020 року. С. 49–53. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-80>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	7
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	13
ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ I. ТЕМБР КЛАРНЕТА ТА ФЕНОМЕН ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ У ПРОЕКЦІЯХ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧИХ ПРИНЦИПІВ Д. ШОСТАКОВИЧА.....	27
1.1. Виразальні можливості сімества кларнетів в оркестровій музиці Д. Шостаковича.....	27
1.2. Поняття «оркестрове мислення Д. Шостаковича» у науковому дискурсі.....	50
<i>Висновки до I розділу.....</i>	<i>69</i>
РОЗДІЛ II. СПЕЦИФІКА ТЕМБРУ КЛАРНЕТА В ОПЕРНИХ ПАРТИТУРАХ Д. ШОСТАКОВИЧА	73
2.1. Категорія «алогічного» та її вияв у партії кларнета раннього періоду творчості композитора (на прикладі театру тембрів опери «Ніс»)	73
2.2. Кларнет у двох редакціях опери «Катерина Ізмайлова»: тембровий аспект у площині оркестрового мислення.....	80
<i>Висновки до II розділу.....</i>	<i>111</i>
РОЗДІЛ III. КЛАРNET В СИМФОНІЯХ Д. ШОСТАКОВИЧА: АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ.....	122
3.1. Тембр кларнета – складова партитурної поліфонії симфоній двадцятих років.....	128
3.2. Інтонаційна єдність партії кларнета як додатковий засіб симфонізації в опусах тридцятих років	150

3.3. Роль кларнета як інтерпретатора етичної та естетичної позицій Д. Шостаковича у симфоніях сорокових років.....	163
3.4. Семантичні проекції акустичного простору кларнета у партитурах програмних симфонії 50-х – початку 70-х років.....	173
<i>Висновки до III розділу.....</i>	185
ВИСНОВКИ.....	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	197
ДОДАТКИ.....	218
Додаток А.	218
Додаток Б.	278
Додаток В.	315
Додаток С.	316

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Оркестрова музика Дмитра Шостаковича, беззаперечно, є унікальним явищем сучасної музичної культури. Не дивлячись на значний об'єм проведених наукових розвідок авторитетних вчених, творчість композитора все ще містить багато таємниць. Зокрема, розгляд принципів оркестрового мислення крізь призму використання тембру кларнета все ще складає не розв'язану актуальну наукову задачу. Відмітимо – особливо значущу, оскільки мова йде про досить визначну фігуру майстра оркестрової музики.

Всебічно обдарований музикант трагічної долі, Д. Шостакович є видатним симфоністом ХХ сторіччя. За висловом О. Зінкевич, цей композитор – «культурний герой, що бореться з силами зла і хаосу, що творить космос з хаосу, створює нову гармонію» [59, с. 300]. Складні обставини мистецького життя Д. Шостаковича були обумовлені моральною тиранією влади нищівної тоталітарної епохи. Численні дослідники вказують, що вже у ранній період творчості композитор усвідомлює суспільні трагічні передумови свого творчого буття у радянському часі. Саме темброво-оркестровий параметр симфонічної музики стає основним композиційним прийомом таємного закодованого висловлювання на цю тему, особливим засобом сповідальної інтонації композитора. В одному з найбільш відомих творів тоталітарної епохи Інна Барсова виокремлює його неймовірну оркестрову майстерність і зазначає: «Перший план фіналу П'ятої симфонії Шостаковича становить семантика «героїчної ходи» і подальшого апофеозу, які й визначили сприйняття музики буквально з другого такту. Тембр труб і квартові ходи литавр діяли безпомилково. Але у фіналі П'ятої Шостаковича дійсно існує другий семантичний план, який заперечує вищеназвані думки. Причому, не бажаючи, щоб його цитати і натяки були впізнані «чужими», композитор звертається до тонких контекстних зв'язків – відтворення

оркестрової фактури («фактурного образу»), до деталей оркестрового письма [Густава Малера]» [17, с. 144].

У своєрідному *театрі тембрів* оперної або симфонічної партитури, майже в усіх оркестрових творах, саме крізь призму усвідомлення принципів оркестрового мислення можна зазирнути у таємні куточки душі композитора, зірвати *маску митця*, яка зрослася з його творчою сутністю у мороці трагічної епохи.

Тембр кларнета задіяний активно в операх, майже в усіх симфоніях та оркестрових творах Д. Шостаковича, окрім Симфонії № 14. Трактовка цього інструмента в творчості Дмитра Шостаковича на той час дуже сучасна. Саме через використання новаторських барв інструментальних тембрів та акустичного радикалізму, що супроводжував цей процес у 20-ті роки творчості, композитор зумів відмежуватися від консервативних (але професійно-грунтовних) традицій школи Петербургської консерваторії та увійти у простір радикальних новацій, зокрема, у галузі тембрових пошуків ХХ сторіччя.

Відомо, що особливістю творчості Шостаковича-композитора є увага до симфонізації твору будь-якого жанру, зокрема, ретельно вибудована темброва та оркестрова драматургії твору. Його творчий процес був прямо пов'язаний з наступним феноменом мислення: у свідомості звук відразу ж народжувався в оркестровій барві. Про це пише Едісон Денисов: «Д. Шостакович – композитор із високо розвиненою *оркестровою манерою мислення*, та інструментування є однією з найбільш невід'ємних характеристик його творчого почерку. Шостакович *мислив оркестрово* вже на самому початковому етапі створення опусу, й можна стверджувати, що *усі музичні ідеї у нього народжувалися вже в тембровому вигляді*. У багатьох випадках виразність тембру набуває для нього набагато більшого значення, ніж інші компоненти (інтонація, ритміка, динаміка і т. п.)» [50, с.439 – курсив мій, П.Б.]. Таким чином, в його композиторський свідомості міцно

зкомпоновані декілька базових параметрів звукової матерії: фарба (farben = тембр) та метро-ритм, мелодико-гармонійний рель'єф.

Можна відмітити співпадіння з музичними тенденціями епохи, виявлені крізь неймовірну увагу до тембрової структури музичного матеріалу, та підкреслити особливість Шостаковича-композитора, для якого властивим є перевага саме оркестрового мислення. Саме це сприяло радикальній спробі композитора долучитися до театру тембрів через експерименти з акустичним звучанням інструментів у ранніх партитурах.

Творча постать митця привертала увагу дослідників різних галузей знань. Відмітимо роботи вчених різної спрямованості. Широкого кола проблематики творчості торкалися ґрунтовні дослідження видатних науковців, серед яких О. Зінкевич, М. Арановський, Л. Акопян, В. Вишинський, Н. Лісняк, В. Данилевич, М. Сабініна, Л. Мазель, С. Хєнтова, Г. Орлов, О. Тараканова, Є. Тараканов та ін. Окремо вкажемо на роботи О. Самойленко та С. Волошко, присвячені вектору творчого мислення Д. Шостаковича. Але спеціальних робіт щодо обраної теми (принципів оркестрового мислення композитора та ролі кларнета у ньому) все іще не існує і зазначені аспекти нашого дослідження до сьогодні залишаються актуальними для музикознавства та виконавської практики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського на 2015–2020 роки, зокрема темі № 11 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти».

Об'єкт дослідження – оперно-симфонічна творчість Дмитра Шостаковича.

Предмет дослідження – кларнет в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича.

Мета дослідження – виявити роль тембру кларнета та його виразових особливостей в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича.

Означена мета передбачає вирішення **завдань**, серед яких видається важливим:

- віднайти методологічні підходи до розгляду акустично-тембральних та художньо-змістових особливостей кларнета в аспекті оркестрового мислення Д. Шостаковича;
- дослідити основні критерії визначення поняття «оркестрове мислення Д. Шостаковича»;
- визначити особливості трактовки тембру кларнета відповідно до принципів оркестрового мислення Д. Шостаковича у жанровій площині опер, концертів та симфоній;
- з'ясувати роль кларнета в принципах оркестрового мислення опери «Ніс» та у прийомах тембрової драматургії двох редакцій опери «Катерина Ізмайлова»;
- розглянути партії кларнета в симфоніях та означити їх функції відповідно до еволюції оркестрового мислення Д. Шостаковича;
- створити у додатку дисертації систематизований огляд нотних прикладів (оркестрових труднощів) для кларнета в оперній та симфонічній музиці Д. Шостаковича з наданням варіантів власної аплікатури.

Матеріалом наукового пошуку дисертації слугували наступні партитури творів Шостаковича: концертів №№1,2 для скрипки з оркестром; концертів №№1,2 для віолончелі з оркестром; концерта №2 для фортепіано з оркестром; опер «Ніс» та двох редакцій опери «Катерина Ізмайлова»; Симфоній №№1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15; оркестровки власних камерно-вокальних опусів та творів інших композиторів. Також залучаються: спогади диригентів; власні висловлювання Шостаковича, запозичені з мемуарної літератури, листів та деяких інтерв'ю.

Методи дослідження. У дослідженні були задіяні загально-наукові (дедуктивний, індуктивний, емпіричний, компаративний) та спеціальні музикознавчі методи. *Дедуктивний метод* використано в процесі конкретизації окремих властивостей оркестрового письма; *індуктивний* – в процесі виявлення спільних рис оркестрових труднощів за участі кларнета у різних партитурах; *компаративний* – в процесі порівняння стилістичних особливостей партитур музичних творів за участі кларнета у творах різних жанрів різних періодів творчості; *емпіричний* – при залученні власного виконавського досвіду автора дисертації в дослідженні різних проблем оркестрового виконавства. Зі спеціальних музикознавчих – задіяний *системний* метод цілісного аналізу музичних творів, цінними є також надбання методології історичного та теоретичного музикознавства, інструментознавства, музичної інтерпретації. Автор дисертації доповнює здобутки практично-виконавського підходу підсумками власного досвіду виконання оркестрових творів Д. Шостаковича.

Теоретична база дослідження включає наукові напрацювання сучасних вітчизняних та зарубіжних музикознавців. Це роботи, які висвітлюють проблеми інструментування, оркестровки, музичного стилю, композиції та драматургії творів Д. Шостаковича, акустичні розвідки та праці дослідників історії та теорії виконавства на кларнеті.

Нами залучені здобутки вчених у наступних галузях:

- *історії та теорії виконавства на кларнеті* (З. Буркацький [24], О. Веприк [26], В. Громченко [44; 45; 46], Р. Вовк [30; 31; 32; 33; 34], Б. Диков [51], І. Мозговенко [96; 97; 98; 99], К. Мюльберг [104], О. Федотов [155], Альтенбург В. [185], Браймер Дж. [191], Бірсак К. [190], Берк В. [189], Балк Дж. [187], Бакофен Дж. Та Хейнріч Дж. [186], Хаккер А. [202], Бурмейстер К. [192] та ін.);

- *творчості Д. Шостаковича* (О. Зінькевич [60], М. Арановський [8; 9; 10;], Л. Акопян [2; 3], В. Вишинський [29], В. Данилевич [48], Сабініна М.

[135], Мазель Л. [82], Хєнтова С. [160; 161; 162; 163], Орлов Г. [116; 117], Тараканова О. М. [147], Тараканов Є. [146] та ін.);

-проблематики музичного мислення: оркестрового мислення, музичного мислення та принципів оркестровки Д. Шостаковича (Москаленко В. [100], Бер М. [18], Бонфельд М. [22], Денисов Е. [50], Пясковський І. [122; 123], Горюхіна Н. [43], Шнітке А. Г. [172; 173], Є. Назайкінський [105; 106; 107], Карих В. В. та Агєєва А. А. [64], Копцева Н. та Лозинська В. [74]; оркестрового мислення – Бородавкін С.В. [23]; музичного мислення Д. Шостаковича – Волошко С. В. [39] та ін.);

-історії музики радянської епохи (Л. Акопян [2], М. Арановський [11], Г. Шнеєрсон [53], Р. Лаул [77], Г. Орлов [116; 117], К. Мейєр [90], В. Данилевич [48], Л. Мазель [82], М. Сабініна [135], С. Хєнтова [160], І. Барсова [16], Л. Фей [197], Д. Фєннінг [159] та ін.);

-історії оркестрових стилів та оркестровки (Банщіков Г. [15], Г. Берліоз [19; 20], Вітачек Ф. [28], Кожухар В. [70], Г. Дмітрієв [52; 53], Е. Денисов [50], Карс А. [65], Крейн Ю. [75], Пистон У. [119], Манафова М. [85], Ю. А. Фортунатов [158], Арнонкур Н. [12], Адлер С. [183] та ін.);

-праць з інструментування та тембрики (В. Апатський [7], Г. Дмітрієв [52], Вітачек Ф. [28], Г. Дарваш [47], К. Караєв [63], Клебанов Д. [67], Назайкінський Є. В. [107], Рагс Ю.В. [125], Дальвабі М.-А. [194], Хєрберт Бр. [200] та ін.);

- інтерпретації (Н. Корихалова [73], В. Москаленко [100], О. Руч'євська [133], Є. Раппопорт [126], та ін.);

- структурного аналізу музичних творів (Б. Асаф'єв [13; 14], В. Медушевський [89], В. Михайлов [94; 95], С. Скребков [139], Ю. Тюлін [101], В. Цуккерман [166], Холопов Ю. [102], Кириліна Л. [102], Кюрегян Т. [102], Лижов Г. [102], Поспєлова Р. [102], Цєнова В. [102], Адорно Т. [184], та ін.);

-особливості акустики духових інструментів (Алдошина І. та Притс Р. [4], Войтович О. [37; 219], Гарбузов М. [41], Оголевець О. [111], Дональд Х.

[206], Альтенбург В. [185], Баккофен Й. та Георг Г. [186], Балк Г. [187], Берк В. [188], Бірсак К. [190] та ін.).

Наукова новизна полягає у тому, що у дослідженні

вперше:

- детально проаналізовані усі кларнетові партії в опері «Ніс» Д. Шостаковича;
- окреслено специфіку використання сімейства кларнетів в двох редакціях опери «Катерина Ізмайлова»;
- з'ясована роль кларнета в оркестровому мисленні на прикладі оперних партитур композитора;
- визначено зміст, розглянуто музично-акустичні особливості усіх кларнетових партій у симфонічній музиці Д. Шостаковича;
- з'ясовано роль кларнетів у процесі симфонізації оркестрових творів композитора;
- віднайдені зразки використання тембру кларнетів у відтворенні шаблону сміхового тексту;
- систематизовано оркестрові труднощі в оперних та симфонічних партитурах Д. Шостаковича за участі кларнета.

В дисертації *уточнено:*

- функції кларнета у тембровій драматургії оркестрових творів Д. Шостаковича;
- значення кларнета у принципах діалогічного та монологічного типів мислення Д. Шостаковича;
- роль кларнета у різних типах оркестрової фактури Д. Шостаковича;

У дисертації *набули подальшого розвитку:*

- осмислення принципів театральної естетики, тембрової драматургії в оперних партитурах Д. Шостаковича;
- концептуалізація тембрових прийомів симфонізації оркестрової музики композитора за участі кларнета.

Практичне значення дисертації зумовлене можливістю використання її здобутків та матеріалів додатків у навчальних курсах вищих та середніх мистецьких закладів освіти: історії музики XX ст., інструментознавства, теорії та історії оркестрових стилів, методики гри на кларнеті, навчальної дисципліни «Вивчення оркестрових партій та читання з листа» (на матеріалі музики Д. Шостаковича).

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Окремі розділи дисертацій було викладено у лекційних курсах «Методика викладання фахових дисциплін у вищій школі», «Історія виконавства на духових інструментах».

Основні положення дисертації були представлені:

на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: *XIX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» 9–11 січня 2019 року, Київ : КІМ ім. Глієра. С.24-25; Сьомої Міжнародної науково-творчої конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність», 21 листопада 2018 р. Київ : НАККІМ; Третьої Міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», 7-8 листопада 2019 р., НМАУ/ Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; *XX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» 8–10 січня 2020 року, Київ : КІМ ім. Глієра, а також на конференції *Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку : Міжнародна науково-практична конференція з культурології та мистецтвознавства, м. Венеція: Венеціанський університет Ка' Фоскарі, Італія 27–28 листопада 2020 року.***

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 8 публікаціях, 2 з них – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, 1– у закордонному спеціалізованому фаховому виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків та додатків. Обсяг тексту дисертації становить 219 сторінок (без урахування додатків), у списку використаних джерел – 219 позицій, з них 36 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ І. ТЕМБР КЛАРНЕТА ТА ФЕНОМЕН ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ У ПРОЕКЦІЯХ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧИХ ПРИНЦИПІВ Д. ШОСТАКОВИЧА

1.1. Виразальні можливості сімейства кларнетів в оркестровій музиці Д. Шостаковича

Знані дослідники-органологи ХХ століття визначають універсальність, акустичну вправність, художню батагогранність та безмежні ресурси виразності кларнета, що розкрилися в оркестрах різних епох та стилів. Авторитетні вчені доводять важливість розгляду проблем походження інструмента та розуміння впливів на сучасну конструкцію давних прототипів кларнета. Саме тому велика кількість розвідок присвячена пошуку європейських попередників кларнета. Вчений з Литви Р. Апанавичюс знаходить спільність конструкції та, відповідно, виразальних властивостей з акустичними якістьми кларнета у його прямих предків: латвійського *ганурагса*, литовського *бірбіне* [6, с. 6]. На думку інших (В. Апатський [7], Р. Карс [65], О. Веприк [26], Г. Благодатов [17, J. Brymer [191], Halfpenny Eric [204, с. 42] та ін.), – пращурами кларнета також були італійська *лаунеда*, іспанська *альбогейя*, англійський *пібгорн*¹. В. Громченко доказово пропонує доповнити цей список українським народним інструментом – *ріжком*. Дослідник зазначає: «Він представляв собою дерев'яну або комишеву трубку з одинарним язичком та розтрубом з коров'ячого рогу. Ріжок мав від трьох до семи [звукових] отворів, за допомогою яких утворювався діатонічний звукоряд. Це був переважно пастуший інструмент, на якому виконувались різноманітні народні мелодії» [45, с. 135]. Важливим висновком є теза про зв'язок історичної глибини інструмента, що виявляється у доволі органічному звучанні мелодій пасторального характеру або стилізованих на вдосконаленому пізніше кларнеті.

¹ Відповідно: *launedda* (італійською), *alboguea* (іспанською), *ribcorn* (англійською).

Р. Вовк повідомляє, що «терміном *chalumeau* (*шалюмо*) у Франції називали взагалі всі духові інструменти з тростиною, незважаючи на суттєві конструктивні розбіжності між ними» [30, с. 41].

Дослідники Лейтерар С. (Leitherer C.) [210], Шеклтон Н. (Shackleton N.) [215] стверджують, що старовинний інструмент *шалюмо*² був «<...>найвизначним попередником на шляху становлення кларнета як професійного інструмента: він мав сім [звукових] отворів, та його діапазон складав октаву» [215, с. 111]. Інструментознавець О. Черних повідомляє про інструменти з двома й трьома звуковими отворами подібної конструкції; за його відомостями «різновид шалюмо – *евніка*, зовсім не [мав звукових] отворів» [169, с. 86].

Каліо Мюльберг констатує: «Старовинний духовий інструмент *шалюмо* мав тільки нижній регістр, а новий, що з'явився на його основі, набув верхній, світлий регістр – (італ.) *clarino*. Ця можливість і постала коренем для назви нового інструмента – кларнет» [104, с. 10 – 11].

Становлення кларнета відбувається у XVIII ст. Перші застосування новоствореного Йоганном Христофом Деннером інструмента у складі симфонічного оркестру зафіксовано у 1720 році у Бельгії в партитурі композитора та музикознавця Ф. Геварта – стверджує Еберст А. (Eberst A.) [196, с. 37]. Г. Берліоз уточнює, що Ж. Рамо з успіхом задіяв кларнет в опері «*Acanthe et Cephise*» в Парижі у 1751 році [20, с. 317]. Чотирьома роками пізніше кларнет вкорінюється у якості дублюючого інструмента для партій гобоїв у симфоніях Стаміців – Яна, Вацлава та Антоніна; ці відомості наводить у монографії німецький дослідник Дуллат Гюнтер (Dullat Günter) [195, с. 63]. Взагалі, кларнет у класичну епоху досліджений достатньо повно

² Назвою прародича кларнета є шалюмо, термін походить від старовинного французького слова *chalumeau*. Це слово, у свою чергу, пов'язано з латинським терміном *calamellus*, що значить «невеликий очерет», а також від грецького *salamaulos* – „трубка з очерета”. Він мав широке розповсюдження у Європі періоду середньовіччя – стверджує Маслов Р [87, с. 129]. Шалюмо представляв собою дерев'яну трубку циліндричної форми, без розтруба, з одинарним надрізним язичком (тростиною), вміщеним у спеціальній камері.

(див, наприклад, роботи В. Громченко [44; 45; 46], Rice A. [211] та ін). Композитори К. Глюк, В. А. Моцарт були вражені звучанням кларнета; останній використав інструмент у симфонії 1778 року [130, с. 340].

Більш системне використання кларнета як повноцінного учасника симфонічного оркестру починається із XIX століття. Цей етап пов'язаний – на думку М. Фіготіна, – із впровадженням в його механіку системи Бьома, що призвело до повного вдосконалення конструкції інструмента [156, с. 30]. На даний факт вказують численні дослідники творчого та органологічного доробку Т. Бьома, наприклад, В. П. Качмарчик [66], Halfpenny Eric [204, с. 7]. Вдосконалення конструкції у зазначений період призводить до стрімкого росту параметрів віртуозності кларнетових партій, як сольних, так і оркестрових. Наприклад у творчості К. М. Вебера виникає цілий арсенал моторної кларнетової техніки, який наділений унікальними художніми якостями – вказує З. Буркацький [24, с.107].

У праці «Оркестровка» У. Пістон наводить типологію сучасного сімейства кларнетів, яке налічує 14 діючих різновидів, що використовуються в абсолютно різних музичних сферах та напрямленнях у музиці [119]. Набільш системною є інформація щодо сімейства кларнетів в англomовному джерелі: автор словникової статті в *Енциклопедії Гроува* Н. Шеклтон (Shackleton N.) [216, с. 429-442] зазначає наступні різновиди: октобас-кларнет *in Es*; контрбас-кларнет *in B*; контральт-кларнет *in Es*; бас-кларнет *in B*; альтовий кларнет або «бассетгорн» *in F*; альтовий кларнет *in Es*. Кларнети *in A* мають два типи: *перший тип* має розширений нижній регістр з повним діапазоном малої октави; другий – його оркестровий варіант, що має неповний діапазон малої октави; він представляє собою «пару» до кларнета *in B*. Наявні також: кларнет *in B*, кларнет *in C*, кларнет-пікколо *in D*, кларнет-пікколо *in Es* та кларнет-пікколо *in As*. Також в етнічній музиці Туреччини задіяний кларнет *in G*, переважно німецької системи, що має назву Clarinet d'amore [217, с. 442].

Повертаючись до питання історичних витоків інструмента вкажемо, що першими та основними різновидами групи кларнетів у складі симфонічного оркестру були кларнети строїв *in C*, *in B*, *in H* та *in A*. В перших конструкціях інструментів значно відрізнялися два регістри: темний та густий «шалюмо», тембр попередника кларнета, та світлого «кларіно», що походить від назви однойменного інструмента. Через даний недолік майстри того часу направили усі зусилля для їх усунення. Композитори часів історичного становлення та поступового введення кларнета у склад симфонічного оркестру іноді позначали перший та другий кларнети як *clarion* та *chaluveau* відповідно. Першочергова функція вказаних різновидів полягала в полегшенні виконання партій в тональностях з великою кількістю знаків при ключі, тому кларнетисту було необхідно лише змінювати інструменти відповідно до позначок й тональності у партії. Першим різновидом, яким перестали користуватися, був кларнет *in H*, але В. А. Моцарт встиг використати його у двох творах: хор та арія Ідоменей з однойменної опери та в арії опери-буффа «Cosi fan tutte» [19, с. 340]. Проаналізувавши партії кларнетів у партитурах опер, слід зазначити, що в їх сучасних надрукованих варіантах застосовані лише актуальні строї групи кларнетів: *in C*, *B*, *A*, оскільки використання строю *in H* повністю виключається.

З часом кларнет *in C* також перестав бути діючим різновидом. Його верхній регістр за звучанням наближений до сучасного кларнета-пікколо, нижній, у свою чергу, безбарвний та пустий у порівнянні із тембром кларнета *in B*. За цими критеріями композиторами відзначається, що даний різновид тембрально не досконалий. В сучасній практиці кларнетисти виконують партії з позначкою *in C*, транспонуючи їх на кларнеті *in B*. Транспонування у стрій *in C* є одним з основним критерієм професіоналізму кларнетиста-оркестранта³. Такі позначки у партіях можна зустріти у партитурах Дж. Верді, в операх: «Травіата», «Ріголетто» та інших; у Д. Россіні:

³ Таким методом почали користуватися кларнетисти після механічного вдосконалення інструментів *in B* та *in A*.

«Севільський цирульник», «Пробний камінь», «Італійка в Алжирі»; також у творчості Л. Бетховена: симфонії №№1, 5, 9, та концертах для фортепіано з оркестром №№1, 2; в романтичній музиці Г. Берліоза: «Фантастична симфонія», «Засудження Фауста»; Ф. Шопена – Концерт для ф-но з оркестром №1 і т. д. Фактично, протягом XVIII століття кларнетом *in C* композитори часто використовували його замість гобою, оскільки тембр останнього характеризувався як різкий та крикливий. Тому на початку XIX століття відомі на той час майстри звернули увагу на два різновиди, це кларнети *in B* та *in A* – тембрально більш барвисті та насичені⁴. Власне вони й закріпилися у житті кларнетистів та симфонічному оркестрі.

Кларнет-пікколо, який за життя Д. Шостаковича іменувався як «малий кларнет», був винайдений на межі XVIII-XIX століть – стверджує Х. Клозе *Klosé H.* [209]. Основний стрій даного інструмента – *in Es*. Його найближчий різновид – на пів тона нижчий, кларнет-пікколо *in D*. Перша вагома його поява у симфонічному оркестрі датується 1830 роком. У «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза, у п'ятій частині присутнє відкрите *соло* кларнета-пікколо *in Es*. Слід зазначити, що музичний матеріал кларнета-пікколо вказаний у партії першого кларнета. Кларнет *in D* відрізняється від найближчого родича глибиною тембру та конструктивно трохи довшим розміром. Позначка *in D* вказана переважно у партіях кларнетів, суміжних з іншими основними різновидами. Вперше інструментом даного строю скористався Р. Вагнер в опері «Валькірія» в останній дії. Позначка *in D* присутня у партії третього кларнета. Окрім Р. Вагнера кларнетом-пікколо *in D* в оркестрі користувалися композитори І. Стравінський, Р. Штраус, Г. Малер. Наприклад, у партитурі балету «Весна священна» І. Стравінського партія кларнета-пікколо повноцінна, переважно записана у строї *in Es*, але у деяких її фрагментах (у *соло* зі вступу) записана у строї *in D*. Зазвичай в

⁴ Нами наведені лише базові приклади оркестрового використання кларнетів. Більш розлого панорама міститься у численних статтях, переважно – зарубіжних авторів, див., наприклад Дж. Піс-Девіс [128].

сучасній оркестровій практиці кларнетист виконує увесь матеріал на кларнеті-пікколо *in Es*, транспонуючи на півтона нижче, а деякі користуються парою кларнетів-пікколо. Відмітимо симфонію №5 Г. Малера, тут позначку *in D* можна зустріти у третій партії, яка, переважно бас-кларнетова, але, окрім двох різновидів, також присутні позначки *in B*, *A*. Тому музикант-кларнетист повинен мати у своєму арсеналі для виконання нотного матеріалу усі чотири різновиди. Фрагменти із позначкою *in D* за масштабом незначні, тому музикант виконує їх переважно на кларнеті *in A*, транспонуючи матеріал на кварту уверх. У творі «Till Eulenspiegels» Р. Штрауса партія кларнета-пікколо існує у двох варіантах виконання для вказаних різновидів. Першочергово партія кларнета-пікколо вказана у партитурі та повністю записана у строї *in D*, але згодом був створений варіант, що перенесений автором у стрій *in Es*. В сучасному оркестрі кларнетист виконує партію на інструменті *in Es*.

В історії розвитку інструмента також існували своєрідні різновиди пікколо. В Італії були винайдені кларнети-пікколо *in B* та *in C*, але вони швидко вийшли з експлуатації через занадто маленький розмір та надзвичайно коротку відстань між звуковими отворами. Також існували різновиди строю *in E*, *F* та *As*. Усі вони не були учасниками симфонічного оркестру, але використовувались для виконання народної музики [130, с. 375].

Останній з перелічених різновидів (стрій *in As*) зберігся до наших часів; кларнет є найвищим за своїм діапазоном серед діючих різновидів та використовується переважно в сучасній музиці. Слід відмітити, що у 2018 році кларнет *in As* звучав на Україні, у складі ансамбля сучасної музики «UKHO ensemble», під керівництвом диригента Л. Гаджеро. Цей сенсаційний факт використання рідкісного різновиду зафіксовано у творі композитора С. Андрєєва «Iridescent Notation»; виконавець партії кларнета-пікколо *in As* - соліст-артист Київського симфонічного оркестру Д. Пашинський.

Бас-кларнет вперше був яскраво використаний в оперному оркестрі в 1836 році («Гугеноти» Д. Мейєрбера) [212, с. 254]. Композитори XIX століття завзято користувалися даним інструментом, наділяючи його тембр відкритими *соло* або підсилюючи низьку групу інструментів. Партії бас-кларнета записувались аналогічно більш вищим різновидам у строї *in B*, *A* та *C*. Відповідно до кларнетів *in C*, *B*, *A*, бас-кларнет мав свої власні найближчі різновиди, але в оркестровій практиці залишився у використанні лише бас-кларнет *in B*. Інструмент у 1921 році вдосконалив Г. Молленхауер, наділивши його додатковими звуками нижнього регістру (*до*, *до-дієз/ре-бемоль*, *ре* та *ре-дієз/мі-бемоль*). У перших варіантів конструкції бас-кларнета діапазон сягав звука *мі* великої октави. Також, бас-кларнети 20-х років XX ст. були наділені ще одним додатковим звуком *мі-бемоль*⁵.

Слід зазначити, що були започатковані варіанти запису нотного матеріалу в партії бас-кларнета у двох ключах: скрипковому та басовому. Перший варіант – це французький, звичний для кларнетистів, і він не відрізняється від принципів запису вищих за діапазоном різновидів кларнета. Другий варіант – німецький, більш незручний через транспонування в басовому ключі. Йому властива графіка у високих октавах з багатьма додатковими нотними лініями. *Саме останнім з двох варіантів користувався Д. Шостакович.* Деякі композитори користувалися двома варіантами одночасно, у якості прикладів вкажемо партитури С. Рахманінова «Симфонічні танці»; П. Дюка «Учень чародія» [212, с. 255].

Інший різновид кларнета – альтовий кларнет або басетгорн; на думку Д. Рогаль-Левицького це два різновиди одного і того самого інструмента, які відрізнялися між собою конструктивно [130, с. 388], але автор словникової статті Shackleton N. притримується еволюційної теорії [213, с. 260]. Л. Бетховен використав цей інструмент у партитурі балету «Die Geschöpfe des Prometheus». Альтовому кларнету композитор доручив цілий номер з

⁵ Але подібні інструменти у сьогоденні називають «не повними».

каденцією та в дуеті з гобоєм *соло*. На подібний факт активного використання басетгорна в партитурах Бетховена вказує В. Каменський [62]. Окрім Бетховена, інструмент активно використовував В. А. Моцарт, наприклад, в опері «Милосердя Тіта». Окрім опери, по два басетгорни у складі оркестру присутні у «Серенаді для духових інструментів К.361 "Gran partita"». Також можна відмітити залучення цього інструмента Р. Штраусом в опері «Електра» та у К. Сен-Санса в опері «Анрі VIII». В творчості Б. Лятошинського також присутній даний інструмент, у його Другій симфонії у партитурі виписано *соло* басетгорну на початку другої частини. Але дане *соло* в сучасній практиці виконує кларнет *in B* або англійський ріжок.

Октобас-кларнет, Контрбас-кларнет та Контральт-кларнет – найнижчі за діапазоном різновиди. Наразі майже не використовується Октобас, але останні два поширені в духових оркестрах, особливо яскраво – у творчості американського композитора Д. Масланки. В історії музики існує поодинокий приклад застосування Контрбас-кларнета в партитурі симфонічного оркестру: у 1890 році він використаний у трилогії «Фервааль» композитора В. д'Єнді [130].

Відмітимо й кларнет *in A* з розширеним нижнім регістром в діапазоні від звука до малої октави за написанням. Його механіка наближена до структури повного бас-кларнета Г. Молленхауера. Зазначений різновид використовується виключно для сольного виконавства спеціальних оригінальних редакцій «Концерта для кларнета з оркестром A-Dug» та «Квінтета для кларнета зі струнним квартетом» В. А. Моцарта. Провідними виконавцями на даному інструменті є сучасні яскраві кларнетисти Фрьост М., С. Мейер, Н. Бальдеру, К. Джіфредді, А. Карбонаре, Ю. Блісс.

Сімейство кларнетів у першій половині XX-го століття яскраво презентовано в оркестрах різних композиторів, у тому числі, доволі вишукано та індивідуально – у Дмитра Шостаковича. У переважній більшості партитур композитора група кларнетів виконує важливу роль. Вона

представлена у складі від двох до чотирьох (або більше) музикантів. Композитор у своїх партитурах користувався тільки чотирьома основними різновидами, затвердженими практикою оркестрового складу симфонічного оркестру: кларнетами строїв *in A/B*, кларнетом-пікколо *in Es* та бас-кларнетом.

Структура та звучання кларнетів часів Д. Шостаковича та сучасності значно відрізняється. В першій половині XX-го століття кларнетисти користувалися інструментами *німецької системи*, які значно відрізняються за механічною структурою, формою тростин та мундштука, й навіть тембром. На Україні інструменти *німецької системи* йшли нанівець досить довго, із 50-х років та майже до кінця XX-го століття.

Конструкції сучасних кларнетів *французької системи in B/in A* та кларнета-пікколо *in Es* мають однакову механічну структуру: кільцеві звукові отвори, по чотири клапани на лівому та правому мізинцях, а у деяких сучасних – по п'ять, за наявності додаткового дублюючого клапану звуків *мі-бемоль/ре-дієз/ля-бемоль/соль-дієз*; також у кларнета-пікколо *in Es* цілісне коліно.

Устрій бас-кларнета *in B* – клапанний, через великий розмір отворів та відстань між ними, та «есом» замість бочечки, подібно саксофону⁶. Як і в інших різновидів кларнета, аплікатура тут переважно ідентична, окрім деяких відмінностей: звуки вищого регістра мають зовсім інші варіанти. Інструменту в сучасних моделях властива наявність трьох або чотирьох клапанів, для гри великим пальцем правої руки.

Наразі існує достатньо фірм, що презентують досконалі моделі бас-кларнетів у повному діапазоні великої октави, особливо *Selmer Paris*, *Yamaha*, *Buffet Crampon*, *Royal Global*, *Ubell*. Відмінності структури присутні у нижньому коліні, якими керують мізинці та великий палець правої руки. Старі моделі фірм наділені невеликою кількістю клапанів, за принципом

⁶ творець саксофону А. Сакс надав бас-кларнету сучасного вигляду.

«один клапан на один звук», тобто в мізинця правої руки 5 клапанів, у великого – 3. Нові моделі Selmer Paris, Buffet Crampon мають вже більшу кількість клапанів, які дублюють звуки *мі-бемоль/ре-дієз*, *ре та ре-бемоль/до-дієз*. Клапани на повному бас-кларнеті⁷ старих та нових моделей відрізняються у своїх конструкціях. Нові наділені спеціальними коліщатками, що дозволяють великому пальцю вільно «ковзати» між клапанами. В конструкціях старих моделей вони відсутні, тому при виконанні доводиться перестрибувати між клапанами великим пальцем.

За твердженням Г. Благодатова [17], М. Чулакi [170], Д. Рогаль-Левицького [130], сучасний звукоряд кларнетів обіймає майже п'ять октав, це: мала, перша, друга, третя та частково четверта. Робочий оркестровий діапазон: від *мі* малої октави до *ля* третьої. Назви регістрів «*chalmereau*» та «*clairon*» у сучасному розумінні набувають більш метафоричного значення. У сьогоденні вони поділяються на нижній, середній, високий та вищий регістри.

За основу для аналізу партій групи кларнетів береться до уваги класичний розподіл регістрів, означений в роботі Д. Рогаль-Левицького.

Нижній регістр охоплює діапазон від *мі* малої до *мі* першої октави, має густий та драматичний тембр. Яскравим прикладом використання нижнього регістра є вступ до П'ятої симфонії П. Чайковського, в якому два кларнети строю *in A* виконують тему в унісон задля густого тембрального багатства.

Середній регістр через «квінтуючу» складову⁸, простягається лише в діапазоні кварта від звука *фа* до *сі-бемоль* першої октави. Даний регістр можна назвати *проміжним* або *перехідним* між двома різними за тембром регістрами «*chalmereau*» та «*clairon*» – нижнім та верхнім регістрами. Серед яскравих оркестрових прикладів – знову ж таки П'ята симфонія П. Чайковського, у 1-ій частині якої кларнет в октавному ансамблі з фаготом

⁷ які керуються великим пальцем правої руки.

⁸ на відміну від кларнета, інші дерев'яні духові інструменти є октавуючими.

виконують головну тему; Перша симфонія Д. Шостаковича, головна тема 1-ої частини у кларнета проводиться в середньому та у верхівці нижнього регістрів.

Високий регістр кларнета, він же «clairon», за звучанням характеризується як світлий та блискучий. Його діапазон сягає від *сі* першої октави – до *до-дієз*, інколи *ре* третьої октави. Високий регістр кларнета є улюбленим у творчості цих композиторів. Яскравими прикладами такого *соло* є треті частини симфоній: симфонії №39 В. А. Моцарта; симфонії №2 С. Рахманінова⁹; *соло* кларнета з 3-ої частини симфонії № 8 Л. Бетховена навіть охоплює звук вищого регістру – *соль* третьої октави.

Зазначений регістр (вищий) композиторами XIX-XX століть використовувався лише як тутійний, оскільки характеризувався як крикливий [130, с. 350]. Саме у такому аспекті користувався вищим регістром і Д. Шостакович, переважно у симфоніях. Слід відмітити що у партитурі другої частини його Десятої симфонії навіть присутній звук *ля-бемоль* третьої октави, який є самим крайнім у робочому діапазоні усього інструмента. Даний регістр використовується й у технічному аспекті. Композитор вправно застосовував технічні можливості кларнета у вищому регістрі у тутійних епізодах.

Наразі у наші часи, завдячуючи конструктивному вдосконаленню, даний тембр значно пом'якшений. Кожен звук вищого регістра має від 2-ох до 19-ти варіантів аплікатури, кожен з яких відповідає за інтонацію й техніку під час віртуозного або кантиленного виконання. Сучасні українські композитори надають кларнету виразні відкриті *соло* у третій октаві вищого регістра, можна виділити наступні твори: І. Карабиць Концерт для оркестру, А. Мерхель «Стагнація», А. Барсов «Комбінація 2», Р. Сокачик «Зустріч», С. Леонтьєв симфонічна поема «Паперові птахи», Г. Гаврилець «Знаки» і т. п. Оркестрові приклади даного технічного характеру можна віднайти у

⁹ Соло кларнета з симфонії №2, друга частина С. Рахманінова є обов'язковим для виконання на конкурсах працевлаштування у симфонічні оркестру України та світу.

творчості В. Рунчака, Є. Станковича, В. Сільвестрова, М. Скорика. Частково у вищому регістрі можна вказати на *соло* кларнета з третьої частини симфонії №5 Д. Шостаковича.

Альтернативний погляд на розподіл регістрів кларнета спостерігаємо у дисертаційному дослідженні Р. Вовка: «Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета» [33]. На його погляд нижній регістр охоплює перехідні звуки між тембрами «*chalmereau*» та «*clairon*», тобто від найнижчого *мі* малої октави до *сі-бемоль* першої; середній регістр починається з натискання передувного або дуодецимового клапану, від звука *сі* першої октави до звука *до* третьої; високий регістр – від *до-дієз* до *соль* третьої октави; вищий – від звука *соль* третьої октави до звука *до* четвертої; надвисокий – усі можливі звуки четвертої октави після *до* [33, с. 52 – 57].

Регістри кларнетів-пікколо та бас-кларнета вважаються більш стабільними, особливо перехідний середній регістр, звуки якого дуже добре тембрально з'єднують два різних (нижній та високий). Поняття регістрів «*chalmereau*» та «*clairon*» не відповідні зазначеним різновидам. Високий регістр кларнета-пікколо різкий, крикливий, що характерно для нього. Щодо бас-кларнета, високий регістр якого використовується вкрай нечасто: він вважається своєрідним та малозвучним особливо відносно звучання густого та насиченого нижнього. Саме тому Д. Шостакович використовував переважно основний, нижній регістр бас-кларнета у принципах оркестровки своїх творів, фіксуючи у партитурній нотації партію типом німецького запису» [130, с. 375].

Таким чином, кларнетам в оркестрових складах творів різних епох відведено значне місце. Через осмислення драматургічних особливостей їх партій в історичній перспективі кожен композитор вибудовує власну стратегію виразності. Але й дослідник в змозі намітити аналітичну стратегію розгляду принципів оркестрового мислення композиторів крізь призму знання особливостей інструментів та їх різновидів, особливостей функціонування в оркестрах різних епох. На наш погляд, первинною процедурою на шляху

більш ґрунтовного розгляду творчих та світоглядних ментальних фундаментів творчого мислення видається аналіз оркестрового складу різних творів особливо у тісному зв'язку із жанром.

При розгляді принципів оркестрового мислення композитора важливим моментом видається усвідомлення того факту, що відбір індивідуального оркестрового складу для кожного твору – це також вияв певної творчої позиції. Саме творчими потоками оркестрового мислення керується та створюється уявна віртуальна партитура майбутнього твору в свідомості митця та «<...> здійснюється функція відбору оркестрово-виразних засобів та їхня координаційно-стильова організація: визначається процес утворення оркестрового стилю в цілому та, водночас, обумовлюється конкретний “вигляд” стильових деталей (вибір складу оркестру, принципи оркестрування, тембро-фактурна організація тощо), тобто процес специфікації оркестрового стилю» [72, с.25 – курсив мій – П.Б.].

З вказаних позицій зробимо спробу оглянути значний масив тих оркестрових творів Д. Шостаковича, де у партитурі присутні основні оркестрові різновиди сімейства кларнетів.

В оперному жанрі кларнет використовується Дм. Шостаковичем в оркестрах різних складів: від камерних – до повних.

Опера «Ніс», ор.15 в 3-х діях, за оповіданням М. Гоголя. У партитурі активно задіяний механізм *послідовної гри одного кларнетиста*, якому доручені тематично змістовні або, навпаки, *атематичні соло* кларнета *in B* та *in A*, кларнета-пікколо *in Es*, бас-кларнета (див. розділ 2.1).

«Гравці» опера-буффа, незавершений твір 40-х років за п'єсою М. Гоголя, яка наслідує творчий експеримент М. Мусогського покласти на музику повністю прозовий текст п'єси «Женітьба». Кларнети у партитурі задіяні у повній мірі, вони виступають у ролі акустичного підтексту сценічної дії гротескних ситуацій.

Опери «Леді Макбет Мценського повіту», ор.29, та «Катерина Ізмайлова», ор.114, відповідно, включають повний склад кларнетів. Цим

інструментам надано значне темброво-драматургічне навантаження (див. розділ 2.2.).

«Казка про дурне мишеня», ор.56 для двох сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, двох басів, читця і оркестру використовує два типових кларнета: *in A*, *in B*, а також набір колористичних інструментів (дзвіночки, ксилофон, челеста, арфа та ін.), що відповідає жанровому забарвленню (дитяча опера).

Симфонії. В усіх симфоніях Д. Шостаковича, окрім Симфонії № 14, задіяний кларнет. Розглядаючи принципи оркестрового мислення композитора крізь призму ролі кларнета у симфонічному жанрі, відмітимо, що ми враховуємо вкорінену періодизацію симфонічної творчості й солідаризуємось із принципом більш детальної періодизації творчості Д. Шостаковича для ретельного розгляду еволюції принципів використання дерев'яних духових в інструментовці. Оскільки функція партій кларнетів та їх драматургічне навантаження у симфонічних партитурах композитора змінюється відповідно напряму оркестрового мислення, зокрема відбитому в певному індивідуальному оркестровому складі симфонічних творів, то детальна, майже за десятиріччями, наша власна періодизація слугує дороговказом при розгляді ролі кларнета у партитурах симфонічних творів.

Таким чином, ми систематизуємо виражальні, динамічні, темброво-акустичні та драматургічні особливості партій кларнетів у симфоніях, враховуючи інтенсивне звернення до жанру симфонії у певні періоди, або взагалі відсутність симфонічних творів (як, наприклад, у період 1945-1952 років, коли масштабні оркестрові твори композитора містили хор у своєму складі, що, безумовно впливало на зниження самостійній виразності партій дерев'яних духових у партитурах таких творів саме в опусах післявоєнної доби).

Усі твори для солістів, хору і оркестру мають у складі кларнет, це: Симфонія № 2 «Присвята Жовтню» сі мажор, ор.14, Симфонія № 3 «Першотравнева» мі-бемоль мажор, ор.20, Симфонія № 13 сі-бемоль мінор,

ор.113 для соліста (баса), хору басів і оркестру на вірші Є. Євтушенко¹⁰. Також твори кантатно-ораторіальних жанрів, серед яких: кантата для хору хлопчиків, змішаного хору і оркестру на вірші Є. Долматовського «Над Батьківщиною нашої сонце сяє», ор.90 та поема для соліста (баса), змішаного хору і оркестру на вірші Є. Євтушенко «Страта Степана Разіна», ор.119. Вкажемо на традиційне оркестрове трактування тембрів сімейства кларнета, оскільки сам кантатно-ораторіальний жанр висуває свої специфічні темброві вимоги до оркестру, виходячи із виконавського складу. Але й є особливості у трактуванні тембрів (група мідних духових) в ораторії для солістів (тенора і баса), хору хлопчиків, мішаного хору і оркестру «Пісня про ліси», ор.81, яка відрізняється особливою інструментовкою, бо має додатково по 6 труб і 6 тромбонів в частині № 7.

Твори для голосу з оркестром

Характеристичність тембру кларнета та його здатність кольорувати орієнтальну лінію, відтворюючи східну, японську або клезмерську традицію використовується в оркестрових партитурах Д. Шостаковича наступних вокальних творів: «З єврейської народної поезії», ор.79, вокальний цикл для сопрано, контральто і тенора з оркестром. Оркестровий склад:

2 флейти, 2 гобої, 3 кларнети, 3 фаготи;
--

4 валторни

литаври, бубон, тарілки, великий барабан, тамтам, ксилофон;

2 арфи

струнний квінтет

«Шість романсів на вірші японських поетів», ор.21, для тенора у супроводі оркестру. Оркестровий склад:

3 флейти, 2 гобої, 4 кларнети, 2 фаготи;
--

¹⁰ Використання кларнета у симфоніях буде детально розглянуто у розділі 3 дисертації.

4 валторни, 3 труби, 3 тромбони та туба
литаври, тарілки, тамтам, дзвіночки; 2 арфи, ксилофон;
струнний квінтет

Саме тут оркестрові барви поєднуються композитором із специфічною ладовою складовою музики і невід'ємною складовою **оркестрового мислення Д. Шостаковича**, відображеного у партитурах творів **орієнтального нахилу (або етнічного спрямування)** є детальний синтез *тембру* з комплексом *лад+тембр+фактура*. У даному випадку кларнетові лінії партитури реалізовано або у двічігармонічному мінорі, або індивідуальних ладах композитора, особливо відчутні вони при зануренні у стан східної медитативності. Нерідко використовується монодійна фактура.

Характеристичність кларнета (штрихова, регістрова) реалізована у поспівкому принципі коротких тематичних награвань у трьох циклах: 1) «Дві байки І. Крилова, ор.4, для голосу меццо-сопрано або хору з оркестром, оркестровий склад:

3 флейти (пікколо), 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, контрфагот; 4 валторни, 3 труби, 3 тромбони та туба;
литаври, трикутник, тарілки;
арфа, челеста;
струнний квінтет

2) «Сім обробок фінських народних пісень» для солістів (сопрано і тенора) і камерного ансамблю (1939 рік); оркестровий склад:

1 флейта, 1 гобой, 1 кларнет; 1 труба
трикутник, бубон, малий барабан;
Фортепіано;

струнний квінтет

3) «Вісім англійських і американських народних пісень», що інструментувані для сопрано і баса з оркестром Д. Шостаковичем у наступному складі:

2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи;
--

4 валторни, 1 труба

литаври, трикутник, бубон, дзвіночки;

арфа,

струнний квінтет

У підсумку зазначимо, що тембр кларнета трактується доволі традиційно, а моменти оригінальності у партії кларнета виявлено Д. Шостаковичем через відповідне ладове забарвлення.

Лише в камерній оркестровій версії віршів для баса та фортепіано твору «Три романси на слова О. Пушкіна», ор.46-а виникає оригінальна оркестровка (кларнет, арфа, струнний оркестр), а особливі темброві комплекси за участі кларнета дозволяють зробити деякі висновки щодо ролі кларнета у виявленні *принципів оркестрового мислення Д. Шостаковича*. В інструментовці другої частини кларнет та арфа на тлі бурхливих пасажів струнного оркестру вибудовують барвисто-колористичну звукову картину Бахчисарайського фонтану (№ 2 «Юнак та діва»). У середній частині цього номеру тембровими барвами за участі кларнета змалюється застигла картина засинання, спокою¹¹. До речі, подібний ансамблевий комплекс «кларнет+арфа+струнні», знайдений композитором у творах 30-х років, є *сталим* у оркестровому відображенні ситуації ірреальності, сну, зціпеніння, переходу між свідомими та позасвідомими фазами людини. Цей комплекс декілька разів повторюється в опері «Леді Макбет» та без змін

¹¹ Відповідно строкам О. Пушкіна: «К ней на плечо преклонен / Юноша вдруг задремал» (рос.).

інструментовки – у II редакції під назвою «Катерина Ізмайлова» (у 3 картині: у сцені, коли подвір'я Ізмайлових поринає у сон; у 8 картині: у мізансцені, коли п'яні гості засинають на весіллі Катерини та Сергія). На наш погляд, такий колористичний ефект поєднання тембрів кларнета та арфи на витриманих акордах струнних в оркестровому мисленні Д. Шостаковича означає фіксацію певних психічних станів зціпеніння, сну, відключення свідомості тощо.

Концерти для соло інструментів з оркестром.

Концерт для скрипки з оркестром № 1 ля мінор, ор.77, 1948 року написання. Склад оркестру:

2 флейти та флейта-пікколо, 2 гобої та англійський ріжок, 2 кларнети та бас-кларнет, 2 фаготи та контрфагот; 4 валторни, туба;
литаври, тамтам, ксилофон, челеста, 2 арфи;
Струнний квінтет

Одне з поширених *соло* бас-кларнета міститься у другій частині (нотний додаток А, приклад 1-а). Одночасно, у двох-октавному дублюванні звучать два абсолютно контрастних інструмента, до того ж бас-кларнетисту призначено виконувати абсолютно не характерний для свого інструмента віртуозний матеріал. Практично необхідно перейняти легку та повітряну манеру гри флейти, якій подібні музичні властивості більш характерні. Одна із складностей у партії бас-кларнета міститься у віртуозному епізоді з ламаним хроматизмом, в якому використання варіанту аплікатури звука *сі* (додаток В «Аплікатура»: мал .8.2-б) неможливе, доводиться чітко та спритно чергувати середній з вказівним пальцями.

Без сумніву, композитором тут використовується саме художній акцент виразної *акустичної* несумісності двох полярно-різних тембрів, які у підсумку малюють гостро-гротескную образну лінію. У швидкому темпі із

характерними штрихами звучить двоголосне *соло* низького та високого дерев'яних інструментів. Цей комплекс у проведенні теми в декілько-октавному дублюванні заповнює характерною скерцозною музикою та обертонами регістрові пустоти. Враховуючи конструктивні особливості інструмента того часу, Д. Шостакович замислив висунути на перший план саме акустично-макабричну якість його звучання у цьому дуєті. Проведення рефрену Скерцо доручено яскравому ансамблю флейти та бас-кларнета, який викладає тему зловісну, демонічну із семантикою «диявольського реготіння», щедро оздоблену контрастними штрихами у значній гучності. В той же час солююча скрипка проводить доволі скромну у мелодійному змісті, але досить значущу тему, що нагадує «тему хреста» (нотний додаток А, приклад 1-а). Л. Акопян вважає її варіантом музичної монограми Д. Шостаковича [2, с. 285]. Таким чином, трагічне сприйняття епохи та автобіографічність твору змістово посилюються композитором. Акустично несумісні тембри (високий металевий звук флейти та бас-кларнета) складають дивний ансамбль. Зазначені регістрові пустоти, сприймаючись спочатку легко, капризно, скерцозно, з часом, завдячуючи тембровій та регістровій розшарованості, сповнюються зловісними інтонаціями. Механістично-скерцозний тематизм рефрену (нотний Додаток А, нотний приклад 1, блок І) завдає тематичний, тембровий та метроритмічний контраст епізодам рондо та накладає певний змістовий відтінок, який ми трактуємо як гротеск макабричних танців гегемонів епохи з'їздів КППС. На подібний ракурс існування даного комплексу вказує дослідник О. Сафронов [138]. На політичному тлі розгулу реакції Д. Шостаковича припинювала необхідність змушеного каяття у «лівих гріхах», як і інших видатних музикантів того часу. У листах до І. Глікмана періоду написання цього твору (січень 1948 року) композитор з відчаєм зазначає: «ввечері, коли закінчувалися ганебні мерзенні дебати, я повертався додому та писав третю частину Скрипкового концерту» [120, с.78]. Саме у подібних моральних обставинах виникає цей темброво-змістовий комплекс.

На наш погляд, в оркестровому мисленні Д. Шостаковича у цьому творі виникає та акустично формується різкий, гротескний образ Гамельнського щуролова, реалізований у зловісному комплексі скерцозного тематизму за участі бас-кларнета, якій у швидкому русі дублює мелодію флейти.

Концерт для скрипки з оркестром № 2 до-дієз мінор, ор.129 (1948).

Склад оркестру:

2 флейти (пікколо), 2 гобої, 2 кларнети, 2 фагота;
4 валторни,
литаври, Том-том
струнний квінтет

Д. Шостакович використовує два кларнета *in A*, *in B*, які мають досить самостійну та розвинену партію. Як і у Першому скрипковому концерті, зазвичай супроводжують на доволі скромному оркестровому тлі лінію солюючої скрипки. У *соло* кларнета у цифрі 13, в дуеті з солістом-скрипалем, або в унісонному дуеті кларнета з гобоєм у цифрі 90, після скрипкової каденції, особлива увага прикута до інтонації, обидва фрагменти проводяться у високому світлому регістрі. Їх функція зводиться до викладення виразної контрапунктичної лінії, яка є інтонаційно спорідненою і, водночас, жанрово контрастною партії солюючої скрипки (див. *нотні приклади №№ 2-5, блок I, Додаток*).

У Першому фортепіанному концерті тембровий акцент падає на мідний духовий інструмент (солюючу трубу), а ось *Другий концерт для фортепіано з оркестром № 2 фа мажор, ор.102* має у складі оркестру два кларнета. Він підпорядкований образам юнацтва та присвячений синові Максиму. Склад оркестру:

2 флейти (пікколо), 2 гобої, 2 кларнети (<i>in B</i>), 2 фаготи;
2 валторни

литаври, малий барабан
струнний квінтет

Концерт в Україні виконувався 5 листопада 2020 року Національним симфонічним оркестром України під орудою Алліна Власенка, солістка – Марія Пухлянко. У партитурі концерту кларнети приймають участь безпосередньо у I та III частинах, а друга частина оркестрована струнними та валторною. Увесь матеріал кларнетів майже повністю виконується штрихом *staccato*, тому головний аспект виконання – це якісне володіння штрихом *staccato* та чіткою артикуляцією. Фактично Д. Шостакович використовував матеріал групи кларнетів для загального збагачення оркестрового тембру: це тутійні епізоди в унісон з флейтами та гобоями у вищому та високому регістрах; взаємодія із басовими інструментами в тутійних фрагментах в ансамблі з фаготами у нижньому регістрі. Тутійний епізод третьої частини поєднує у собі дві виконавські проблеми: якісний штрих *staccato* у вищому регістрі та зручність аплікатури. Звуки *фа-дієз* та *соль* третьої октави слід видобувати варіантами аплікатури: мал. 39.1-а) та 40.1 -а), відповідно. Надані варіанти є стабільними інтонаційно та зручними у взаємодії із сусідніми звуками згідно нотного тексту твору.

Концерт для віолончелі з оркестром № 1 мі-бемоль мажор, ор.107.
склад оркестру:

2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи; 1 валторна
Литаври челеста
струнний квінтет

У першому віолончельному концерті, написаному після творчої кризи у 1959 році, *тембр кларнета у численних соло супроводжує партію солюючої*

віолончелі, У I частині (див. нотний Додаток А, нотний приклад 6, блок I) тема кларнета заснована на повторенні яскравої теми другої побічної партії, спочатку експонованої у партії солюючої віолончелі у цифрі 12 (див. нотний Додаток А, нотний приклад 7, блок I, Додаток) яку необхідно виконати в яскравому високому регістрі за допомогою роботи опори дихання. Можна виділити технічний епізод штрихом *staccato* у вищому регістрі, в якому особливо прискіпливо слід підібрати аплікатуру звуків, для яких є безліч варіантів. У II частині пісенна тема проведена у партії солюючої віолончелі у цифрі 41 (див. нотний Додаток А, нотний приклад 7, блок I, Додаток), надалі вона звучить у солюючого кларнета (нотний Додаток А, нотний приклад 8, блок I.). При цьому віолончель контрапунктом веде самостійну тему розробкового характеру. Мелодія кларнета охоплює високий, середній та нижній регістр. Особлива увага – до звуків середнього регістра, які за особливості будови механіки інструмента інтонаційно вищі. Для них слід підбирати аплікатурні варіанти для пониження інтонації: *сі-бемоль* – мал.19.2; *ля-бемоль* – мал.17.2; *соль* – мал.16.2. (Додаток В – аплікатура). Головна задача у виконанні даного *соло* – грамотна побудова фрази.

Концерт № 2 для віолончелі з оркестром соль мажор, ор.126. Склад оркестру:

2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи; 2 валторни
литаври, бубон, малий барабан, том-том, дерев'яна коробочка, бич, великий барабан, ксилофон; арфа;
струнний квінтет

Автор концерта користується кларнетами переважно у загальних масових епізодах. У цифрі 18 можна відмітити незалежний від групи дерев'яних духових епізод, у якому свою лінію проводять два кларнети в

унісон у нижньому регістрі. Слід звернути увагу на звук *сі малої октави*, для видобування якого потрібно використати варіант аплікатури мал.8.2-б) для більш зручної взаємодії із сусідніми звуками за хроматизмом. Але попри тутійні епізоди, у III-ій частині присутнє велике мелодійне *соло* кларнета у цифрі 80. Музична лінія кларнета нерозривно пов'язана темою дуету з солістом-віолончелістом, її діапазон простягається від вищого до середнього регістра. Одним з головних виконавських аспектів є робота опори дихання, особливо у вищому регістрі, та грамотна побудова фраз. Аплікатуру для звуків вищого регістра слід обирати задля стабільної інтонації: *фа* – малюнок 38.1-а)¹²; *мі-бемоль* – мал. 36.2-б); *сі-бемоль* – мал. 34.1-а) – (Додаток В. «Аплікатура»). У першому такті цифрі 80 проглядається між-октавний перехід між звуками *фа* третьої та *сі-бемоль* другої октави. Для полегшеного переходу слід використати варіант мал. 31.3-в) для звука *сі-бемоль*, але й можливе використання основного варіанту мал.31.1-а). Подібні переходи між регістрами, але вже між середнім та високим присутні й надалі, для інтонаційно якісного виконання достатньо роботи дихання.

Прийом діалогу з солістами за участі кларнета трактується нами як прояв особливості оркестрового мислення Дмитра Шостаковича у концертному жанрі: кларнет виступає як яскравий тембровий засіб діалогу з основним солюючим інструментом у концерті. Цей прийом було апробовано ще у Першому скрипковому концерті у 1948 році і пізніше розвинений у двох віолончельних концертах.

Таким чином, кларнет присутній в оркестровому складі визначних творів Д. Шостаковича різних жанрів. Відповідно, трактування його тембру підпорядковано драматургічним нормам та композиційно-структурним закономірностям кожного з них.

¹² Малюнки у додатку В надають власний варіант аплкатури, тут і надалі у роботі скороченням «мал.» позначається слово «малюнок», що відсилає читача до Додатку В «Аплікатура».

2.2 Поняття «оркестрове мислення Д. Шостаковича» у науковому дискурсі

В центрі нашої дослідницької уваги – розгляд принципів оркестрового мислення композитора, який природою свого обдарування вдало вибудовує емоційно-образну картину світу за рахунок використання виразних ресурсів музичних інструментів, принципів тембрової драматургії та цементує логіку форми творів підвалинами функціональної інструментовки. Оркестрове мислення є провідним фактором організації композиторської свідомості митця. Цікавим є напрям міркувань щодо музичного тембрового мислення у процесі самоаналізу Д. Шостаковича: «Коли я слухаю оркестрову музику, я подумки роблю її фортепіанне перекладення. Я слухаю, і тим часом мої пальці намагаються зіграти, щоб зрозуміти, чи підходить це для рук. А коли я слухаю фортепіанну музику, то подумки програю її в оркестровій версії. Це хвороба, але приємна» – зазначає Д. Шостакович у бесідах з С. Волковим [38, с. 225].

Підґрунтям для розв’язання проблематики принципів оркестрового мислення композитора можуть слугувати надбання мистецтвознавства та суміжних наук. Як окрема наукова задача зазначений аспект ще й досі не знайшов вирішення у музикознавстві. Таким чином, певні наукові ідеї щодо оркестрового мислення можна знайти у найбільш широкому колі праць вчених суміжних наукових площин: від психофізіології творчих особистостей – до вивчення особливостей композиторської технології у галузі оркестрування.

Корисним видається екскурс у відповідну наукову проблематику, що торкається наступних аспектів:

- механізмів мислення та художнього мислення митця;
- розгляду принципів суто музичного мислення;
- феномену оркестрового мислення різних композиторів;
- принципів музичного мислення Д. Шостаковича;

– засад оркестровки Шостаковича.

В естетиці, культурології, філософії та, навіть у фізіології, досліджено **механізми мислення та художнього мислення** як такого процесу мислення образами, що видається плідним для розкриття деяких загальних механізмів художньо-творчого (та оркестрового) мислення. «Художнє мислення, як і власне мислення, є складним психічним процесом, який базується на більш простих процесах – *сприйнятті* (безпосереднє чуттєве відображення дійсності, дослідники – М. М. Бахтін, Л. С. Виготський, С.Л. Рубинштейн), *пам'яті* (здатність відтворювати колишні враження, досвід, дослідники – П. І. Зінченко, З.М. Істоміна, А.Н. Леонтьєв), *уяві* (психічна діяльність, яка полягає у створенні уявлень і мислетворчих ситуацій – Д.С. Брунер, Л.С. Виготський, Н.І. Киященко, О.В. Петровський), *мови* (А.Л. Погодіна, В.І. Харцієва, А.Горнфельда) та *інтуїції* (позасвідомість, невимушеність, вільність – С. Кьєркегор, А.Шопенгауер, М.Арнаудов, С.Грузенберг). В принципі неможливо створити умови, які дозволили б відокремити художнє мислення від сприйняття, уяви і т.д. Включеність усіх психічних процесів у конструювання художнього образу визначається міжфункціональними зв'язками, зумовленими створенням образами та оперування ними, як особливими самотійними процесами» [64, с.248].

Інший погляд торкається широкого кола питань щодо художнього мислення і зводиться до його означення як складного багаторівневого явища, що об'єднує у собі різні характеристики буття, перш за все – аксіологічну, образно-пізнавальну та емоційно-естетичну характеристику.

У різних гуманітарних науках існують різні погляди на феномен **художнього мислення**. Так, в естетиці воно розглядається як особливий різновид інтелектуальної діяльності, спрямованої на творення й сприйняття творів мистецтва, такий напрям мислення людини, що відрізняється за характером протікання, кінцевим цілям, соціальним функціям і засобам включення в суспільну практику [181, с. 220-222]. На думку М. Кагана,

художнє мислення – це особлива психологічна структура, яка передумовлена, водночас, і художньою творчістю, і художнім сприйняттям [61, с.102]. Художнє мислення в класичних дослідженнях (див., наприклад праці Л.С. Виготського, О.Н. Леонтьєва та ін.) розглядається не тільки як форма відображення дійсності, а й як форма «сутнісного осягнення світу», його «перетворення».

Таким чином, підсумовуючи висновки вчених, сконцентруємо важливі надбання для розкриття обраної теми дослідження. *Художнє мислення – це процес цілеспрямованого опосередкованого художнього пізнання світу, який реалізується за допомогою низки розумових художніх механізмів, таких як трансформації, реінтеграції, персеверації, мультиплікації; художнє мислення характеризується емоційно-чуттєвим забарвленням, образною наочністю і чим забезпечує розуміння художнього образу або його творче відтворення.*

Переходячи до розгляду принципів **суто музичного мислення** відмітимо, що у музикознавстві воно розглядається як продуктивне творче мислення, відображає різні аспекти людської діяльності (відображення, сприйняття, креативність и комунікація). Засновником теорії музичного мислення у російському музикознавстві був Б. В. Асаф'єв – мається на увазі його розгляд формотворчої процесуальності музики як підвалини інтонаційного процесу композитора, що відображена формулою *I:M:T*. Розвитком теорії слугує концепція А. М. Сохора про комунікативну функцію музики: основні закони музичного мислення розглядаються ним з позицій соціального феномену. Солідарна концепція належить М. Г. Арановському: музичне мислення має логічне спрямування, це різновид комунікативної позиції композитора. В.В. Медушевський вважає музичне мислення як вищу форму відображення духовного спрямування композитора задля осягнення філософських глибин світу, розглядаючи навіть нейропсихічні особливості музичного мислення [89, с 163-171].

У вітчизняному музикознавстві проблематикою музичного мислення займалися Н. Горюхіна [43], І. Пясковський [122; 123], В. Москаленко [100], та інші науковці.

В. Г. Москаленко відокремлює два аспекти тлумачення феномену музичного мислення: з позиції *спостерігача* та з позиції *творця* (тобто, композитора/виконавця). Перший спирається на «<...> критичну оцінку музики немов би “зі сторони”» і його можна охарактеризувати « “<...> як мислення (розмірковування) про музику”» [100, с. 63]. Найбільш суттєвим для розкриття нашої теми ми вважаємо другий підхід, який «<...> можна визначити як мислення самими музичними значеннями, або, інакше кажучи, як мислення музикою. Користуючись цим підходом, ми психологічно переміщуємося у внутрішній художній простір музичних творів і мислимо притаманною їм музичною мовою» [100, с. 63]. У цьому дослідник солідаризується з твердженням М. Михайлова: «У максимально короткому загальному формулюванні музичне мислення можна визначити як мислення музично-образними уявленнями, які засвоєні пам'яттю шляхом музично-інтонаційного слухового досвіду, що є результатом повторних музичних сприймань» [94, с. 117].

Надія Горюхіна звертає увагу на ті функції музичного мислення, що сформовані на основі естетичних узагальнень, пов'язаних з художнім образом, ідеями, концепціями твору, ставленням до дійсності композитора та виконавця [43, с. 51].

Ігор Пясковський розглядає в контексті феномена музичного мислення корелятивну пару «логічне і художнє», визначає сутність *художнього типу музичного мислення*. Тут його підходи дещо солідаризуються з напрямом розгляду зазначеного феномена у працях Віктора Москаленка: по-перше, особливо щодо значущості вербального шару для розуміння процесу музичного мислення; по-друге, щодо розгляду інтонаційних феноменів як семіотичних об'єктів. Саме про цей напрям міркування дослідник зазначає наступне: «<...> щодо специфіки виявлення у музичному мисленні

можливостей, співвідносних з реалізованими можливостями вербального мислення, що вимагає визнання правомірності категорій музичної мови і музично-мовленнєвого інтонування як семіотичних об'єктів з усією їх специфічністю на тлі вербальної мови й мовлення; – по-друге, обмеження поняття музичного мислення вербальними засобами опису музичних явищ, які розкривають різну глибину проникнення в усвідомлений зміст музичного інтонування. Безумовно, ці два підходи до визначення феномена музичного мислення тісно взаємодіють [123, с. 21].

Таким чином, у підсумку зазначимо, що *музичне мислення* пов'язане з широким колом факторів, що відображають взаємозв'язок логіки музичної композиції з психоемоційними процесами. Але є й відмінності між ними, оскільки феномен художнього мислення пов'язаний з реалізацією наслідків творчого процесу в звуках. Таким чином, сучасне означення зводиться до наступного: «Музичне мислення – вища форма аудіального мислення. У свою чергу аудіальне мислення є різновидом синтетичного мислення, в якому в діалектичній єдності представлене сполучення чуттєвості і раціональності» [74, б.с.].

Щодо здобутків дослідження різними музикознавцями **феномену оркестрового мислення різних композиторів**: від яскравого симфоніста П. Чайковського – до непересічного колориста оркестру К. Дебюссі, зазначимо, що ґрунтовні роботи щодо них – присутні. Проблематика оркестрового мислення авторами зводиться до розгляду функціональних взаємозв'язків наступних параметрів: оркестровки, оркестрового стилю та принципів драматургії творів. У цьому аспекті особливого значення набувають окремі розділи монографічних праць радянських авторів. Так, Житомирський (1945), Назайкінський (1995, 2003), Фортунатов (2003) писали про *оркестрове мислення П. Чайковського*; Цуккерман (1975), Бутір (1987) – вивчали *оркестр Н. Римського-Корсакова і робили корисні спостереження про мислення оркестровими барвами*; Цитович (1987) писав про *оркестрову музику С. Прокоф'єва*; Бер (1962), Раппопорт (1962), Денисов (1967),

Біберган (1987) вивчали *принципи оркестровки Д. Шостаковича*. Корисними видаються здобутки досліджень про оркестр та оркестровку теоретичного та загального характеру наступних авторів: Веприка (1961), Арановського (1979), Вітачека (1979), Сальникова (1984), Васильєва (1987), Агафонникова (1987), Немирівської (2004), Коробецької (2011).

Зазначені автори розглядають проблематику тембрової драматургії, взаємозв'язок форми та оркестровки у контексті історичних типів оркестрового стилю, стильових процесів епохи, засоби оркестрової колористики, техніки оркестровки, оркестрове письмо і т.д. Розмірковуючи про *оркестрове мислення*, автори нерідко використовують поняття «оркестрове мислення» та «оркестровий стиль» як синоніми. Подібна невідповідність термінології відмічена дослідницею С. Коробецькою, нею ж надається наступне *визначення оркестрового мислення*: «“Сполучною ланкою” між творчим задумом і втіленням конкретного оркестрового стилю в музичному творі є оркестрове мислення – поняття, яке, по суті, стає визначальним фактором по відношенню до оркестрового стилю. За його участі здійснюється функція відбору оркестрово-виразних засобів та їх координаційно-стильова організація: ним визначається процес утворення оркестрового стилю в цілому та, водночас, обумовлюється конкретний “вигляд” стильових деталей (вибір складу оркестру, принципів оркестрування, темброво-фактурна організація тощо), тобто процес специфікації оркестрового стилю» [72, с. 25 – курсив авторки].

Дослідниця також солідаризується із вченими у думці, що поняття художнього мислення та його особливого різновиду – *оркестрового мислення*, є комплексним. У системних зв'язках різних типів мислення (таких як музичного, художнього) та взагалі – мислення є спільна логіка. «Якщо розглядати *оркестрове мислення* у системних зв'язках з іншими рівнями, зокрема – філософським розумінням цього поняття, одразу стає зрозумілим, що їх об'єднує одне поняття – *процесуальність*, принцип розвитку та окремі логічні етапи цього процесу, набуття нових якостей, що витікають з

попередніх етапів. Знання цієї логіки дає можливість прогнозувати напрями процесів мислення як такого, й оркестрового зокрема» [72, с. 26 – курсив автора].

Дослідник принципів оркестрового мислення Й. С. Баха, Сергій Бородавкін надає наступне означення: «Під *оркестровим мисленням* ми вважаємо сукупність психічних актів, спрямованих на інтонаційно-художнє втілення художнього задуму композитора інструментально-тембровими засобами, що призначені для об'єднань виконавців. Оркестрове мислення спирається на типи оркестрових фактур, які склалися історично. Вони творчо формуються мисленням композитора, організуючись у наслідку в його оркестровий стиль» [23, с. 4 – курсив мій, П.Б.]. Дослідник цілком закономірно переключає свою увагу на проблему музичного стилю, оркестрового стилю, типів фактури – як на тісно взаємопов'язані аспекти мислення. Але констатуємо, що зазначена проблематика *оркестрового мислення* все ще є на сьогодні найменш розробленою в музикознавстві.

Наведемо підсумкове означення оркестрового мислення С. Коробецької, яке сумісне з аналогічним визначенням С. Бородавкіна, що наведене на початку розділу. «Оркестрове мислення в широкому розумінні – це психічний процес творчого втілення композиторського задуму оркестрово-виразними засобами, обумовлений світосприйняттям, естетичними принципами та тембровим чуттям особистості» [72, с. 26].

Важливим висновком для нашої роботи є наступне: оркестрове мислення пов'язано з оркестром, який одночасно існує в уяві композитора (*віртуальний оркестр*) та реальна, наявна у живому звучанні функціональна організована система тембрів, інструментів та виконавців. *Вкажемо, що відповідно до теми нашого дослідження, у роботі переважає звернення до віртуального, існуючого в уяві композитора, оркестру, як того, що найповніше відбиває принципи мислення тембрами на етапі задуму твору та його реалізації у Дмитра Шостаковича.*

Зазначимо, що з-понад тисячі назв різноаспектних видань щодо творчості Д. Шостаковича існує лише незначна кількість робіт, що присвячена **принципам музичного мислення Д. Шостаковича**. Одна з таких – дисертація С. Волошко на тему «Монологічна та діалогічна мова в структурі музичного мислення Д. Д. Шостаковича», що захищена у 1996 році. Авторка розглядає принципи *музичного мислення* композитора, виходячи зі спільної закономірності структурних та стильових реалізацій монологу та діалогу в музиці та у мовленні. Їй належать декілька оригінальних ідей, стосовно музичного мислення композитора, корисних для розкриття нашої теми. Так, С. Волошко підкреслює, що діалогічні і монологічні вияви в музиці відносяться до чинників, що допомагають виявити індивідуальні якості художнього мислення будь-якого композитора сучасності. Але при цьому можна припустити, що в художньому мисленні того чи іншого творця може домінувати або діалогічна, або монологічна позиція: «Різні плани діалогічності властиві, наприклад, музиці Е. Денисова або Г. Канчелі, в той час як монологічні тенденції більш типові для творів Б. Тищенко, А. Тертеряна, О. Локшина. Виходячи з результатів аналізу співвідношення монологічного та діалогічного у сучасній музиці, авторка схильна вважати, що рідше зустрічається їх поєднання, як, наприклад, у творчості Альфреда Шнітке. *«Гармонійне переплетення цих двох начал існує і в музиці Д. Шостаковича»* [39, с.17 – курсив мій, П.Б.].

Взагалі, монологічне висловлювання відображає домінування особистісного початку. А вже конкретні психологічні якості композитора (автора), що знаходиться у центрі монологічного мовлення, визначають особливості розгортання музичної тканини. Інтроективне пізнання творцем самого себе перетворюється в пізнання законів світу. Відображення процесу мислення у драматургії монологу проявляється як домінування процесуальності. Музично-драматичний процес втілює фази процесу мислення, в якому на противагу тезі виникає антитеза, потім звучить стадія розвитку-боротьби, потім – підсумок-висновок-синтез. Складається

послідовність кількох етапів, які в структурі твору можуть збігатися з розділами форми або частинами циклу.

Акцентуємо твердження С. Волошко: музика Дмитра Шостаковича як *монологічна* так і *діалогічна*. Монологічна, оскільки автор – сильна персона та рефлексуюча особистість. Діалогічна тому, що його музика природньо вступає в діалог зі світом, «спілкується, сперечається» з ним. У цьому діалозі взаємовідносини протилежностей (особистості і оточуючого світу, світла і мороку, добра і насильства), набувають характеру гострої полеміки, відкритої боротьби. Таким чином, авторка С. Волощук переконливо стверджує, що особливості *музичного мислення* композитора реалізуються в однаковому існуванні і монологу, і діалогу як принципів висловлювання митця, відбиваючих принципи його мислення.

Ці наукові позиції С. Волошко збігаються з дослідницькими надбаннями знаної української вченої Олександри Самойленко, що вивчає теоретичні проблеми діалогічності у музиці [136]. Більш конкретно проблематика діалогу та, ширше, – творчого мислення Д. Шостаковича розкрита у статті О. Самойленко про композитора, у якій розглядається творчість Шостаковича як феномен цілокупної музичної свідомості середини – другої половини ХХ ст. [137]. Авторка вказує на особливості трагічного світосприйняття митця, які підпорядковані загальним законам психології творчого мислення і розкриває аспекти *трагічності як напряду мислення* та форми пізнання світу, буття у Шостаковича-композитора [137, с. 17].

Досконалість виявлення його музичної логіки призводить до постійної взаємодії в його творах двох протилежних сфер музичного інтонування, як вказує О. Самойленко, – до крайньої межі: «До такої межі доводить Шостакович взаємодію *вокально-розмовну*, просякнуту живим диханням людини, як писав В. Бобровський, та *моторно-інструментальну*, об'єктивно-бездушну, механістичну сфери музичного інтонування, взаємодію, що базується на взаємопроникненні *різних конкретних жанрово-стилістичних*

фігур – логіко-семантичних прототипів музичних образів...» [137, с. 20 – курсив мій П.Б.].

Наближаючись до спроби визначення принципів оркестрового мислення Д. Шостаковича, відмітимо, що неможливо оминати здобутки вивчення ролі кларнета та **загальних принципів оркестровки Шостаковича у музикознавчому дискурсі**. Відмітимо, що творчість Шостаковича у літературі описана досить ретельно охоплює розлогу панораму наукового часопростору: від радянських монографій Софії Хентової [160; 161; 162; 163] – до робіт американських дослідників, наприклад, Дейвіда Фенінга [159]. Стосовно оркестрового мислення Д. Шостаковича спеціальних робіт не існує, але фрагментарно неповні, цінні спостереження в контексті розгляду *принципів його оркестровки* здійснено у працях Едісона Денісова, Віталія Вишинського, Михайла Бера, Євгенія Рапопорта, Дмитра Рогаль-Левицького, Аркадія Клімовицького, Альфреда Шнітке, Інни Барсової.

По-перше, відмітимо, що неймовірно цікаво про феномен дослідження принципів оркестровки та **оркестрового мислення** інших композиторів висловлюється **сам Д. Шостакович**. У 1961 році у передмові до другого видання книги Олександра Веприка «Трактування інструментів оркестру», що вийшла іще у 1948 році, Шостакович писав: «У своїй дослідницькій роботі він приділяв основну увагу *проблемі оркестрового мислення*. <...> Автор задумав її як доповнення до класичних праць по оркестровці, перш за все – до праць М. А. Римського-Корсакова і Г. Берліоза. <...> Розгляд біфункціональної природи тембру дозволяє з'ясувати складний зв'язок, який існує між виразною і композиційною сторонами тембру, простежити залежність тембрових закономірностей від історичного розвитку стилів, від змісту того чи іншого твору. Дана проблематика розвивається протягом всієї книги» [26, с.6].

Едісон Денісов відмічає високо розвинену темброву культуру мислення Д. Шостаковича, звідси, на його погляд, впливає індивідуальний

комплекс виразних засобів, притаманних оркестровці композитора. Цей комплекс поєднує: увагу до інструментального тембру, принципи тембрової драматургії та закони функціональної оркестровки. Для Д. Шостаковича властива особлива композиторська філософія, яка базується на уяві про тембр інструмента як базової категорії у розгортанні музичних образів. Е. Денисов вказує: «У багатьох випадках виразність тембру має для нього набагато більше значення, ніж інші компоненти (інтонація, ритміка, динаміка і т. д.)» [50, с. 439]. І далі: «Одна з найсильніших рис оркестровки Д. Шостаковича – скоординована взаємодія з формою» [50, с. 466]. Звідси – ретельна цементованість оркестровки відповідно законів формотворення. У якості прикладу Е. Денисов розглядає момент виникнення теми навали в першій частині Сьомої симфонії.

Аналітичні викладки Е. Денисова щодо тембрових особливостей експозиції першої частини Симфонії № 7 Д. Шостаковича будуються на прикладних категоріях художнього мислення, потрактованих у площині драматургії. Дослідником (та композитором-практиком) відмічається шлях *проникнення темброво-інтонаційної ідеї* у чужорідну музичну тканину музики епізоду Сьомої симфонії. Цей шлях – гостро конфліктний: відбувається *різке зіставлення антитез* через різні енергії струнної та духової груп, які використовуються у звичайній для Шостаковича манері. Е. Денисов вказує: «Якщо виключити неокласичні литаври, налаштовані в тоніку і домінанту, які виконують в октаву з низькими трубами, то група ударних в експозиції залишається практично невикористаною. Прикінцеві такти експозиції представляють собою красиве оркестрове *morendo*, що побудовано на поступовому зникненні широкого *divisi* струнної групи. Виникнення на тлі цього *moderato* дробу малого барабана являє приклад *зіставлення максимально далеких в тембровому відношенні оркестрових звучностей*, що й і є найбільшим тембровим контрастом у всій частині. Тембр малого барабана в свою чергу складає такий вплив на звучання групи струнних, що при викладі теми навали вона постає невідомо

деформованої (рідкісний для Шостаковича комплексний тембр *arco secco + col legno + pizzicato*). Крім зіставлення максимально далеких тембрів, в цьому епізоді зустрічається і найяскравіший приклад *підпорядкування оркестрової групи новому тембру* (звук малого барабана немов проникає всередину струнної групи, підпорядковуючи її собі і деформуючи)» [50, с. 439 – курсив мій, П.Б.]. Тобто, яскравість музичного образу, на думку Е. Денисова, твориться саме тембровими засобами в їх безперервній процесуальності (що вповні відображає напрям оркестрового мислення композитора). Увага слухача свідомо відключається від детального сприйняття окремих моментів, переміщуючись у сферу взаємодії великих розділів форми. Музика Д. Шостаковича впливає, насамперед, драматургічною напруженістю цілого. В цьому і сенс оркестровки Д. Шостаковича – вона постає перед нами як точно розрахований план *тембрової драматургії*, що знаходиться в самому нерозривній єдності із загальною драматургією форми. Тим самим оркестровка сама стає *функціональною*. «Мабуть, найбільш яскраво функціональна сутність оркестровки у Д. Шостаковича виявляється в партитурах П'ятої, Сьомої, Восьмої і Десятої симфоніях» – вказує Е. Денисов [там же].

Український дослідник **В. Вишинський**, що у 2012 році виконав дисертаційне дослідження на тему «Симфонізм Д. Шостаковича і Г. Малера: рух як структуруючий та музично-драматургічний фактор» звертається до розгляду музики Д. Шостаковича з різних позицій дослідження. Але постійно у колі його уваги – оркестрові тембри як основні чинники передачі музичних образів. Розглядаючи істотне значення ідей руху як змістових категорій музики, науковець зазначає що саме *рух темброво-оркестрових шарів* у музиці Другої симфонії є носієм художнього змісту. На думку дослідника Д. Шостаковичем свідомо стверджуються нові ***принципи оркестрової виразальності*** в атематичних музичних комплексах, які є темброво яскравими конфігураціями фону. В. Вишинський, посилаючись на дослідження В. Бобровського, акцентує наступне: «Так, після написаної в

1925 році Першої симфонії Шостакович спеціально, як на це вказує В. Бобровський, звернув свою увагу на відображення саме руху як основного художнього “інформатора”, так як “через малюнки руху та об’єктів зовнішнього світу, і самих людей <...> осягається істота, що відбувається”¹³» [29, с. 4]. Таким чином, слідом за В. Вишинським зробимо корисний для нашого дослідження підсумок щодо екстраполяції Шостаковичем малюнків фізичного руху в музику **суто тембровими оркестровими засобами**.

Корисними для нашої роботи виявилися дослідження принципів оркестрової динаміки та прийомів колорування окремих груп інструментів на прикладі симфоній Д. Шостаковича у працях **М. Бера** [18], **Л. Раппопорта** [126]. Особливого значення для цих дослідників другої половини ХХ ст. набувають класичні парадигми уявлення про оркестровий стиль, тому позиція цих авторів-дослідників оркестровки Шостаковича спрямована дещо «у минуле». Їх світогляд та науковий інструментарій ґрунтується навкруги методології Витачека, Карса та ін. дослідників напряму історико-стилістичного аналізу партитур російських та західноєвропейських композиторів – майстрів оркестру. Так, Ф. Витачек розглядає мистецтво оркестровки та вдається до історико-стилістичного аналізу партитур Г. Берліоза, М. Глінки, Р. Вагнера, П. Чайковського і М. Римського-Корсакова та робить важливі стильові висновки щодо ролі кларнета в оркестрах романтиків; він також підкреслює особливе значення підручника інструментовки М.А. Римського-Корсакова [28] – базового для консерваторських років Д. Шостаковича.

М. Бер [18] зазначає принципи оркестровки Шостаковича, виходячи з позицій застосування «чистих тембрів». В силу ідеології свого часу М. Бер свою ґрунтовну розвідку також спрямовує на оспівування традиції

¹³ Автор цитує сторінку 8 статті В. Бобровського за виданням: Бобровский В. Четвёртая симфония (истоки симфонизма Шостаковича) // Д. Шостакович. Проблемы стиля. : сб. статей / [сост. и ред. Т.Лейе]. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. Вып. 149. С. 6–29.

оркестровки М. Римського-Корсакова, не беручи до уваги яскраві новації у галузі оркестру Д. Шостаковича, новаторський напрям оркестрового мислення композитора. Але ним відмічені й дійсно значущі моменти у галузі інструментування новаторських партитур (зв'язок оркестровки з драматургією та формою твору). У своєму первісному підході до трактування оркестрових партій кларнета Шостакович перебуває у руслі фундаментальних основ партитур Петербургських композиторів Глазунова, Лядова, Римського-Корсакова. Дійсно, традиція Д. Шостаковича в оркестровому письмі звертатися саме до «чистих тембрів» (за виразом Римського-Корсакова), була вихована у період вивчення інструментознавства в студентські роки композитора – зазначає М. Бер [18, с. 195]. У двадцяті роки Максиміліаном Штейнбергом (вихованцем Римського-Корсакова), іншими консерваторськими викладачами у свідомість Шостаковича були закладені саме *традиційні принципи оркестрового мислення* школи Римського-Корсакова. В так званому *Петербурзькому оркестровому стилі* у свій час зафіксувалося певне трактування кларнета як інструмента особливих виражальних можливостей з теплим м'яким тембром, або, навпаки – скерцозного, легкого, жартівливого, іноді – гротескного. Глибоке знання Шостаковичем специфіки та технології інструмента та використання здобутків у відповідності до загальної драматургії твору, базувалося на академічних вимогах інструментального класу Петербургської консерваторії: оркестрування передбачало взаємозв'язок логіки та природності формотворення, яке й диктувало певний відбір засобів виразності, темброво-артикуляційних та динамічних параметрів у відповідності до характеру розкриття образу, особливостей експонування, розвитку, задля досягнення єдності тематизму високого порядку, що так властива *симфонічному мисленню* Шостаковича.

Л. Раппопорт відмічає тісний зв'язок оркестровки композитора з музично-драматургічним розвитком та загальним ідейним задумом композитора: «Характерні особливості композиції та музичної мови

природньо відображені на оркестровці його симфоній» [126, с. 255]. Вчений наводить роздуми інших музикознавців про особливості фактури творів Шостаковича і особливо значущим йому видається аргументований висновок **С. Скребкова** щодо *поліфонічності фактури оркестрових творів Шостаковича та контрастності самотійних контрапунктичних шарів* [126, с. 255]. Важливими видаються міркування дослідника щодо напрямку еволюції та *періодизації власне оркестрового стилю Шостаковича*: блискучі знахідки раннього періоду творчості 20-х років, зрілий оркестровий стиль що розпочинається з другої половини 30-х років ХХ ст. і охоплює період від Симфонії № 5 до Симфонії № 10. Стаття була написана у середній період життя Шостаковича й межі пізнього періоду не автором зазначені. Але визначення періодизації та хронології власне оркестрового стилю співпадає з періодизацією життя та творчості у музикознавців (див, наприклад, роботи М. Сабініної).

Цікаво, що Л. Рапопорт, дослідник радянських часів, з великою симпатією висловлюється про оркестрові знахідки молодого Шостаковича, на відміну, наприклад, від такого тонкого знавця оркестрового стилю, як **Д. Р. Рогаль-Левицький**. Останній висловлює незгоду з інструментальним радикалізмом партитури опери «Ніс» Дмитра Шостаковича. У 1961 році науковець писав (цитуюмо мовою оригіналу): «Прикрому, хоча і цілком закономірному “ударному гріхопадінню” піддав себе одного разу і Шостакович в ті дні юності, коли його творче світовідчуття не було ще стійким і бродило досить бурхливо. Цей випадок зустрічається у нього в “Антракті” до першої частини його “Носа” – твору невдалого, дивного і заслужено забутого» [129, с.189].

А. Шнітке найбільш фундаментально аналізує технологічні моменти оркестрових партитур Д. Шостаковича. Його висновки стосуються прийомів нетрадиційного індивідуального втілення оркестрової драматургії видатного майстра симфонічної музики. Спостереження А. Шнітке щодо сталого прийому «попереднього оголення головного тембру Шостаковичем» [172,

с. 530], знаходить глибинне обґрунтування. Автор статті вважає, що композитор при явному порушенні основних правил оркестрової драматургії керувався міркуваннями особливої єдності форми і досяг ефекту «тембрового зчеплення» різних розділів форми. І, врешті решт, втілює ідею симфонізму, ідею безперервності інтонаційного розвитку, суто тембровими засобами.

І. Барсова вивчає партитури Д. Шостаковича крізь призму впливу його кумира Г. Малера. Дослідниця ретельно розбирає приклади наслідування принципів оркестровки та вибудовує колосальний семантичний шар паралельних змістів в образному та у драматургічному їх навантаженні. Нам видаються ідеї І. Барсової дуже переконливими, особливо щодо намірів Д. Шостаковича апелювати до інтелектуального слухача своєї музики з подальшим розщепленням деталей рецепції малеровського симфонізму, особливо у плані трактовки духових інструментів [16].

Нові та оригінальні розвідки **А. Клімовицького** щодо порівняння оркестровок І. Стравінського та Д. Шостаковича двох *Пісень про блоху* на текст Гете (у Мусоргського та Бетховена) заслуговують на окрему увагу. Цікавого ракурсу проблематика оркестрового мислення набуває у змістовному аспекті вивчення особливостей інтерпретації твору. А. Клімовицький [68] вивчає принципи оркестровки двох пісень Мусоргського та Бетховена двома майстрами ХХ століття та зазначає: «Звернення до них [при аналізі інструментовки двох вокальних п'єс] пов'язане з безліччю складно співвіднесених між собою проблем. Найважливіші з них – *творчі і особистісно-психологічні*, – пов'язані з оркестровкою як інтерпретацією. В такому ракурсі відкривається можливість зрозуміти, *що і як чули Стравінський і Шостакович в творах Бетховена і Мусоргського*» [68, с. 130 – курсив мій, П.Б.].

Наведені здобутки вчених беззаперечно будуть враховані нами при розгляді принципів оркестрового мислення та у виявленні ролі кларнета в оркестровому мисленні Дм. Шостаковича. Але не останню роль відіграє й звернення до «авторського слова» композитора.

Авторський самоаналіз стає визначною ознакою музичної культури ХХ століття. Багато композиторів розкривають таємниці власної творчості, у тому числі – і оркестровки. Відомо, що Шостакович майже не висловлювався про власну музику. Але у бесідах із Соломоном Волковим міститься багато цікавої інформації та композиторських міркувань. Зокрема, про принципи оркестровки Шостаковичем творів Мусоргського. Саме вони і є дзеркалом, у якому відображені і вербально означені автором основні принципові позиції відносно **оркестрового мислення** композитора взагалі. Цінними є міркування як про оркестровий стиль та мислення Римського-Корсакова, так і самого Шостаковича. Наведемо відповідні моменти зі скандально відомого «Свідoctва» (запис бесід Дмитра Шостаковича з Соломоном Волковим¹⁴). Цікавими є міркування про стильову та технологічну обумовленість принципів інструментування творів М. Мусоргського, які Д. Шостакович висловлював у бесідах з Соломоном Волковим [38].

Д. Шостакович стверджував, що авторська редакція партитури недосконала, а редакція Римського-Корсакова була ідейно невідповідною, відображала іншу змістово-часову парадигму («ідеологію, дух і рівень майстерності минулого століття» [38, с. 301]). Композитор мав на меті підтримати тембрами той напрям симфонічного розвитку, який закладено Мусоргським в драматургію опери, щоби оркестр був не просто акомпанементом для співаків, а мав самостійне драматургічне значення. Аналізуючи оркестрову редакцію М. Римського-Корсакова, Д. Шостакович зазначає, що «Корсаков був деспотичний і намагався підпорядкувати партитуру [Мусоргського] своєму власному стилю, тому він багато чого переписав і додав власну музику. «Я змінив лише кілька тактів і дуже небагато переписав. Але якісь місця дійсно потрібно було змінити.

¹⁴ У 1979 р в США С. Волков опублікував в англійському перекладі книгу «Свідoctво» (Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov), стверджуючи, що це розповіді Дмитра Шостаковича про своє життя і творчість, записані ним під час зустрічей з композитором у Ленінграді в 1971-1974 роках. У цій книзі Шостакович досить різко висловлюється про деяких своїх колег і виказує вельми негативне ставлення до радянської влади. Після виходу книги відбулася низка протестів діячів мистецтва з СРСР, що під тиском влади звинувачували Волкова в фальсифікації.

Наприклад, гідно висвітлити сцену під Кромами. Мусоргський оркестрував її як студент, що боїться провалитися на іспиті. Слабо і невпевнено. Я це переробив» [38, с. 303].

Оркестрове мислення будь-якого композитора тісно пов'язано з тембровою пам'яттю. Д. Шостакович мав не тільки природне темброве мислення, відчуття оркестру, але й відповідно розвинену темброву пам'ять. Ось як описує композитор процес оркестрування партитур Мусоргського: «Я поставив перед собою фортепіанний клавір Мусоргського і дві партитури: Мусоргського та Римського-Корсакова. Я не дивився в партитури, та й у клавір теж нечасто заглядав. Я оркестрував по пам'яті, акт за актом. Потім порівнював свою оркестровку з тим, що було зроблено Мусоргського і Римським-Корсаковим. Якщо я бачив, що інший зробив краще, то залишав його варіант: до чого винаходити велосипед? Я працював чесно, можна сказати, люто [38, с. 303].

Аналізуючи «оркестр Мусоргського», його оркестрові «наміри», Д. Шостакович вказує, що Модесту Петровичу не вистачило творчої волі та оркестрової техніки для їх втілення. На думку Д. Шостаковича, Мусоргський «<...> прагнув до сприятливого, мобільного та *рухомого* оркестру. Наскільки я можу судити, він уявляв собі оркестровку на зразок протяжної лінії навколо вокальних розділів, на кшталт того, як в російській народній пісні головну мелодію оточують підголоски. Але Мусоргському для цього бракувало техніки. Дуже шкода! Очевидно, у нього було чисто оркестрове уявлення, так само як і мислив він чисто у рамках оркестрової образності. Музика прагне до «нових берегів», як вони говорили – до музичної драматургії, музичної динаміки, мови, образів. Але оркестрова техніка тягнула його назад, до “старих берегів”» [38, с. 313].

Цікавими та корисними для розкриття нашої теми видаються міркування Дмитра Шостаковича про **психологічну передумовленість відбору тембрів інструментів, пошуків їх співзвуччя, виходячи саме із психологічної ситуації, або з сюжетної колізії, або – з драматургічної. У**

наступній розлогій цитаті згадуються критерії відбору саме тембру кларнета як важливої складової комплексного тембру: «У цій роботі для мене не було нічого механічного. Так завжди зі мною відбувається при інструментування. Коли партитура починає звучати, не буває «другорядних деталей», «несуттєвих епізодів» або відчуття байдужості. Взяти великий монастирський дзвін у сцені в келії. Мусоргський (і Римський-Корсаков) використовували гонг. Досить просто, занадто просто і занадто плоскувато. Мені здається, що тут дуже важливий саме **звук дзвону**, треба показати атмосферу монастирської замкнутості, ізолювати Пімена з іншої частини світу. Своїм звуком дзвін нагадує, що є сила, більш могутня, ніж людська, і що не можна уникнути суду історії. Я вважав, що дзвін повинен говорити саме про це, і зобразив його одночасної *грою семи інструментів: бас-кларнета, контрафагота, валторни, гонга, арфи, фортепіано, і октавного контрабаса* – і, здається, звук вийшов більш схожим на справжній великий дзвін. У Римського-Корсакова оркестр часто звучить більш барвисто, ніж у мене. Він використовував *більш яскраві тембри* і дуже сильно *подрібнив цим мелодійні лінії*. Я частіше поєдную основні оркестрові групи і різкіше виділяю драматичні «спалахи» і «сплески». Оркестр у Римського-Корсакова звучить спокійно і врівноважено. Не думаю, що це підходить «Борису». *Оркестр має більш гнучко наслідувати зміни настроїв персонажів*. І крім того, мені здається, що, виділяючи мелодії хорів, можна зробити ясніше їх зміст. У Римського-Корсакова мелодія й підголоски зазвичай змішані, що, на мій погляд, нівелює їх зміст» [38, с. 318].

Факт оркестрування партитур Мусоргського з 40-х рр. ХХ ст. відбивається й у напрямі самоусвідомлення композитором власних творчих принципів, й прямо впливає на стиль деяких творів композитора: «Робота над «Борисом» дуже допомогла моїй Сьомий і Восьмий симфоніям, а потім відгукнулася в Одинадцятій (у свій час я вважав Одинадцяту своїм найбільш вагомим твором у стилі Мусоргського). Щось від «Хованщини» є в

Тринадцятій симфонії і в «Страті Степана Разіна», я навіть писав про зв'язок між «Піснями і танцями смерті» і моєю Чотирнадцятою симфонією [38, с. 318].

На замовлення співака Євгенія Нестеренко у 1975 році Д. Шостакович інструментував яскравий характерний твір Л. ван Бетховена «Пісня Мефістофеля про блоху», в оркестровому складі якого присутні кларнети:

Духові: 3 флейти (пікколо), 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи;
2 валторни
струнний квінтет

Загальний характер зведено до свідомого порушення звичних функцій інструментів оркестру: коли струнні ведуть мелодію, то дерево акомпанує і усі мелодійні прикраси виконуються гостро. Резюме належить І. Климовицькому: «У підсумку [інструментування] <...> виникає у Шостаковича драма-гротеск, у композитора якщо і вийшла гра, то похмура, якщо сміх, то злий» [38, с. 150].

У підсумку зазначимо, що найбільш малодослідженим на сьогодні є семантичний аспект тембру кларнета в оркестрових опусах Д. Шостаковича, а також – вектори динамічного, артикуляційного змісту партій кларнетів в музиці композитора різних жанрів у відповідності до драматургії твору; майже не дослідженою залишається роль тембру цього інструмента у впровадженні принципів функціональної оркестровки.

Д. Шостакович стверджував у передмові до видання робіт О. Веприка [26], що тембр має біфункціональну природу. Усвідомлення цього факту дозволяє композитору у власній музиці свідомо балансувати між виразною і композиційно-функціональною сторонами оркестрового тембру в прямій залежності від драматургійних особливостей конкретного твору.

Таким чином, оркестровим мисленням ми вважаємо той творчий процес реалізації композиторського задуму, при якому для відтворення певного образу та багатомірного розкриття концепції твору Дмитром

Шостаковичем, на основі практичного знання акустичних і виражальних можливостей інструменту, обирається конкретний засіб тембрового втілення свого задуму. Оскільки композитор мав розвинене оркестрове мислення, ми маємо змогу викрити драматургічні принципи кожної уявної «віртуальної партитури» шляхом аналізування інтонаційно-драматургічного навантаження різних оркестрових тембрів, в першу чергу – сімейства кларнетів, які займають важливе місце в оперно-театральній та оркестровій музиці Дмитра Шостаковича.

Висновки до розділу I.

Бурхливе XX сторіччя породжує увагу композиторів саме до тембрового параметру звука і тембр стає самоцінним композиційним засобом твору.

При розгляді зазначеної проблематики ми відмітили, що тлумачення поняття «тембр» набуває стрімкої еволюції у XX столітті і охоплює прощину різних наук: від вивчення особливостей тембру у галузі фізики – до музикознавчих розвідок. Первинним був розгляд саме акустичної особливості тембру в експериментах та працях акустиків. Особливо цікавим видається згадати наукові наслідки дослідження тембру духових інструментів, зокрема, кларнета в лабораторіях П. Зіміна у 30-х рр. XX ст [58]. Цю практику продовжили російські вчені у загальному ракурсі О. Оголевець [111], М. Гарбузов [41], М. Алдошина та Р. Прігс [4]; зарубіжні вчені – відносно акустики кларнета: Altenburg Wilhelm [185], Backofen Johann та Georg Heinrich [186], Balk Georgine [187], Berk Wilfried [189], Birsak Kurt [190]. На теренах України – О. Войтович [37; 219]. Навіть Теодор Адорно [184] звернув увагу на особливу виразність тембру як «барви інструменту»¹⁵.

Сумарним підсумком науковому пошуку названих вчених може слугувати означення тембру, яке сформульоване Юрієм Рагсом: «тембр (від

¹⁵ Свою роботу 1966 року він назвав «Funktion der Farbe in der Musik» [184].

французького *timbre* – дзвіночок, мітка, відмітний знак) це – обертонове забарвлення звуку; одна зі специфічних характеристик музичного звуку (поряд з його висотою, гучністю і тривалістю). Саме за тембром відрізняють звуки однакової висоти і гучності, але виконані на різних інструментах, різними голосами, або ж на одному інструменті, але різними способами, штрихами. Тембр того чи іншого музичного інструменту визначається матеріалом, формою, конструкцією та умовами коливання його вібрації, різними властивостями його резонатора, а також акустикою того приміщення, в якому даний інструмент звучить. У формуванні тембру кожного конкретного звуку ключове значення мають його обертони і їх співвідношення по висоті і гучності, шумові призвуки, параметри атаки (початкового імпульсу звуковидобування), форманти, характеристики вібрато і інші фактори» [125, с. 488–489].

Нами зазначено, що у працях музикознавців відбувається розгляд *інших ракурсів проблематики* тембру. Доречним, на наш погляд, при розгляді принципів оркестрового мислення видається застосування комплексного теоретичного поняття «тембрика» або *темброва структура музичної матерії*, яке було запроваджено у музикознавчу практику у роботах Ю. Холопова у 1988 році, продовжено у вченні Ф. Караєва [63, с. 235-265], а також – у Дальбаві М. А. [194, с. 303-334] та у серії статей О. Жаркова [54; 55; 56; 57]. Тотожні терміни «тембрика, тембр, фарба» трактується вченими як самостійний параметр виразності, що рівнозначний іншим компонентам музичної мови.

Подібний ракурс тлумачення тембру як синтетичного явища, організованого суто музичними складовими, такими як ритм, висота звуку та його артикуляція, що ретельно відображені у партитурному запису, здатний вивести розуміння драматургічної функції партії кларнета та її оркестрової виразності на рівень узагальнення щодо прийомів оркестрового мислення Д. Шостаковича. Тобто оркестрове мислення є комплексним феноменом, що може бути інтерпретовано відносно творчості любого композитора лише

доданком здобутків широкого кола різних наукових аспектів: від психофізіології – до композиторської технології.

Нами констатовано, що роль та значення тембру окремого інструменту у структурі та функціях оркестрового мислення є на сьогодні проблемою найменш розробленою в музикознавстві. При розгляді принципів оркестрового мислення композитора важливим моментом видається усвідомлення того факту, що відбір індивідуального оркестрового складу для кожного твору – це також вияв певної творчої позиції.

У різножанрових оркестрових творах Д. Шостаковича доволі активно використовується тембр кларнета. Композитор зазвичай індивідуально тлумачить виразні та акустичні ресурси інструмента, але *залежність від жанрового спрямування* в його мисленні доволі чітко прослідковується. Увага до тембру конкретного інструменту у жанровому та музично-драматургічному контексті твору дозволяє розкрити загальні уявлення щодо принципів оркестрового мислення композитора. У ранніх творах Д. Шостаковича 20-тих років, оркестрова фарба (інструментальний тембр) була самостійною одиницею виразності і переважно реалізовувалась в атематичних, фонових побудовах. Пізніше у композитора формується ідея тембрової спорідненості тематизму як засобу симфонізації твору. З часом окремі оркестрові партії (зокрема, кларнета) набувають щільної інтонаційної єдності тематизму протягом усього твору. У програмних симфоніях тембровий звукообраз кларнета у мисленні Д. Шостаковича розкривається у якості декларанта естетичної та етичної позиції композитора. У оркестрових творах пізнього етапу тембр кларнета підпорядкований ідеї стильової гри, що буде детально розкрито у дисертації у розділі (3.4).

Оркестровому мисленню Дмитра Шостаковича властива особлива композиторська філософія у розкритті параметру інструментального тембра. Саме вона висувається на роль базової категорії у втіленні ідеї твору. І саме до неї прикута увага дослідника відповідної наукової проблематики, зокрема – оперних творів композитора.

РОЗДІЛ II. СПЕЦИФІКА ТЕМБРУ КЛАРНЕТА В ОПЕРНИХ ПАРТИТУРАХ Д. ШОСТАКОВИЧА

2.1. Категорія «алогічного» та її вияв у партії кларнета раннього періоду творчості композитора (на прикладі театру тембрів опери «Ніс»)

Опера «Ніс» оп. 15 була написана молодим композитором у 1928 році. Л. Акопян вказує, що у цьому творі композитор вже постає як сформована особистість. Д. Шостакович у цій партитурі – справжній, відкритий, без таємних кодів висловлювання: його мислення не спаплюжено нищівною критикою 30-х років, не скалічено цькуванням влади. Масштабна партитура музичного твору відображає зухвалі пошуки нової оркестрової виразності у галузі експериментального театру, які кристалізуються у творчій діяльності Дмитра Шостаковича того часу під впливом ідей Всеволода Мейєрхольда. Концертне виконання опери відбулося у Ленінграді 16 липня 1929 року, а театральне-сценічне – у 1930 році, 18 січня, у Малому театрі опери та балету. Першими інтерпретаторами оркестрової партитури були диригенти М. Малько (25 листопада 1928 року – оперна сюїта «Ніс» оп.15-а) та С. Самосуд (концертне та театральне виконання: 1929, 1930 роки). У сталінській період оперний шедевр Д. Шостаковича було засуджено критиками і навіть такий тонкий знавець оркестрового стилю, як Д. Р. Рогаль-Левицький не погоджувався з інструментальним радикалізмом партитури Дмитра Шостаковича.

Не дивлячись на супротив радянської ідеології, опера набуває світового резонансу: у 1962 році партитура «Ніс» була надрукована віденською фірмою «Universal Edition» і твір було поставлено у відомих зарубіжних театрах.

Склад оркестру:

флейта (пікколо, альт), гобой (англ. ріжок), кларнети (in B/A, пікколо in Es,

бас-кларнет), фагот та контрфагот; валторна, труба (корнет), тромбон;
трикутник, бубон, кастаньєти, малий барабан, том-том, тріскачка, тарілки, великий барабан, там-там, свисток, дзвони, дзвіночки, ксилофон, флексатон; фортепіано, 2 арфи;
Додаткові інструменти: домри (пріма, альт), 2 балалайки,
Струнні: квінтет.

Аналізуючи склад, зазначимо що в кожній групі духових інструментів задіяно лише по одному музиканту. Оркестрові партії у партитурі вказані композитором з позначками про зміну різновидів. Тобто кожному виконавцю необхідно вільно та досконало володіти ними.

Подібний відбір оркестрових інструментів відображає незвичні радикальні та екстравагантні звукові новації, які й зараз актуальні і неперевершені у плані оркестрової майстерності.

Особливого значення у партитурі опери набувають тембри сімейства кларнетів: кларнета-пікколо та бас-кларнета, які втілюються Д. Шостаковичем яскравими фарбами у горизонтальних побудовах оркестрової фактури. Внаслідок цього лінеарність мислення композитора виявляється за рахунок самостійних мелодій (мотивів, фраз) кларнета як у *складі групи дерев'яних духових інструментів (по-перше)*, так і *сольно (по-друге)*.

Розкриємо перший параметр лінеарності, реалізований у партії кларнета. У складі оркестрової групи в партитурі опери «Ніс» кларнет приймає участь у послідовному викладенні коротких виразних мотивів, які складають фразу. Зазвичай вона розподілена у горизонтальній послідовності між різними інструментами. Темброва організація тематизму таких мотивів та фраз загалом відображає напрями оркестрового мислення, відображені у партитурах творів Д. Шостаковича 20-х років. Художньо-технологічні та композиційні процеси тут підпорядковані ментальній категорії «алогічного» (за виразом М. Арановського). Вона прямо відтворює у прийомах

інструментовки ті принципи мислення композитора, що спрямовані на тематичне та темброве відображення «розколотого світу» та на відтворення абсурдистської моделі сюжетних колізій опери «Ніс». На цей факт вказує дослідник М. Туманов [218, с. 397]. Виходячи зі змісту сюжета М. Гоголя та відповідного плану лібрето, Д. Шостакович торкається, перш за все, фактурного шару. Відмітимо, що у драматургійно вузлових моментах партитури опери панують горизонтальні аспекти мислення Д. Шостаковича та синтагматичний принцип тембрової організації композиційного плану партитури. *Він виявляється в аспекті послідовного переміщення алогічних музичних мотивів у різні шари контрастних діапазонів різних оркестрових груп*¹⁶.

Виразним прикладом подібного використання різних тембрів кларнета є партія бас-кларнета у другому номері першої картини «Цирульня Івана Яковича». Бас-кларнет виступає з яскравою реплікою у групі інструментів. Відмітимо наступне: бас-кларнету належить самостійна мелодико-ритмічна лінія у двоголоссі з фаготом на піанісімо. Вона звучить на легато, у повільному темпі і завершується імперативним кадансом та паузою; потім раптово зникає швидкий темп і пасаж бас-кларнета передає мелодійну естафету завершення своєї репліки у високий регістр флейти, що ставить

¹⁶ Нагадаємо, що подібні параметри трактування ролі кларнета в партитурах раннього періоду були знайдені та апробовані в оркестрових барвах симфонії № 2, 1927 року. Саме за рік до створення партитури опери «Ніс» у композиційних прийомах Д. Шостаковича викристалізувалася ідея поліфонічного тембру кларнета та її яскрава реалізація представлена у першому фрагменті симфонії «Картина темного хаосу», де партія кларнета не індивідуалізована у мелодико-ритмічних та жанрових параметрах. Вона є лише тембровою барвою одного з 27 шарів партитури, яка представляла собою, за висловом Д. Шостаковича, «ультра-поліфонію» з 27 одночасно звукових ліній різних оркестрових інструментів [118, с. 14, курсив мій – П.Б.]. Тобто, в *оркестровому мисленні Д. Шостаковича* у Другій симфонії закріплюється поняття *поліфонічного тембра*, який продовжує свою реалізацію в опері 1928 року «Ніс». Додамо, що ще раніше – у Першій симфонії тембр кларнета стає *самостійним параметром виразності*, який здатен втілити у симфонічній драматургії певну змістову ідею твору навіть й без її яскравого мелодійного або метроритмічного оформлення, лише за рахунок самоцінного параметра виражальності – тембра. Особливе значення відведено композитором у цих оркестрових партитурах саме тембру кларнета.

інтонаційну крапку у короткій тираті¹⁷. Короткі мотиви, контрастні за темпом, регістром, динамікою влучно передають бурхливі емоції Прасковії Йосипівни на знаходження у хлібині носа (додаток, II блок, нотний Додаток А, нотний приклад 1, ц. 31¹⁸). У трактовці сюжетної колізії, що знаходить відображення в оркестровій партитурі у культивуванні принципів лінеарного мислення композитора, послідовно поєднуються ряд контрастних різнотембрових мотивів. Їх можна трактувати як вертикальний тембровий колаж з тотальним пануванням горизонталі. У партитурі він складається з алогічного комплексу зовсім невиразних музичних тем, які підпорядковані напряду розгортання сюжету. Важливого значення набуває ідея руху та принципів моторності, потракованих в аспекті передачі особливостей художнього образу.

Другий параметр лінеарності, який реалізовано у партії кларнета, також культивує горизонтальний тип мислення Д. Шостаковича, що відповідає принципам розлогого сольного висловлювання бас-кларнета у партії. Гомофонно-гармонійна фактура супроводу виводить на перший план мелодію бас-кларнета, засоби музичної виразності у соло висвітлюють абсурдність сюжетної колізії: метушіння Івана Яковича, який має намір таємно викинути знайдений у хлібині ніс. Розлоге соло бас-кларнета у третьому номері другої картини звучить у надшвидкому темпі *presto* (додаток, II блок, нотний Додаток А, нотний приклад 2: цифри 47–49) *ілюструє цю сцену* (метушіння цирульника). Специфічні моторні пасажі (як тілесні рухи) у бас-кларнета передають яскравий художній образ. Таємний

¹⁷ Тірата (від італійського *tirata*), в музиці - прикраса у вигляді гамоподібного висхідного або спадного пасажу. Зазвичай тлумачиться як музично-риторична фігура. Тірата пов'язана з моторними образами «стріли», «пострілу». Тому в музичних творах часто супроводжувалася належними словами тексту: «бігти», «стріляти», «кидати», тому подібне.

¹⁸ Цифри надано за наступним виданням партитури: Шостакович Д. Нос : Опера. Партитура. Полное собрание сочинений : в 42 т. Москва : Музыка, 1981. Том 18. Оп. 15. 497 с.

намір позбавитися знайденого у хлібині носа, зображується комічним поліфонічним двоголосним інструментальним епізодом бас-кларнета та англійського ріжка. Примхлива нервова мелодія на різкому співставленні легато та стакато, дводольних та тридольних метрів, звучить на засурдинених остинатних акордах низьких струнних. Напруження загострюється за рахунок використання звучання бас-кларнета у принципі навмисного використання специфічної виразності звучання у *високому регістрі* на *forte* (додаток, II блок, нотний Додаток А, нотний приклад приклад 3, або цифра 59 у партитурі).

У сцені з квартальним наглядцем розгубленість цирульника змальовується майже пуантілістичним епізодом, де у високому регістрі звучать окремі виразні ноти бас-кларнета в ансамблевій взаємодії із флейтою-пікколо, гобоєм та фаготом – у другій картині (додаток, II блок, нотний Додаток А, нотний приклад 4 – у партитурі цц.59-65). У даному оркестровому прикладі, за участі бас-кларнета вимальовується ансамбль у цьому хаотичному епізоді, який характеризує загострення напруження у сюжеті. **За задумом Шостаковича музичні інструменти подібні тут акторам.** Як і в театральній дії звучать неорганізовані репліки у цій сцені, так само і у хаотичному порядку свої чвертні тривалості вставляють, окрім бас-кларнета - флейта-пікколо, гобой, фагот, валторна, труба та тромбон на слабкі долі.

У № 5 третьої картини (Спальня Ковальова) сцена, коли Платон Кузьмич прокидається і виявляє пропажу носа, супроводжується розлогою музичною реплікою кларнета-пікколо, яка у ламаних інтонаціях широкого діапазону музично ілюструє карикатуру: потворне викривлене зображення безносого майора Ковальова в дзеркалі (додаток А, II блок, нотний приклад 5, або у партитурі 2 такти до цифри 100). Подібне трактування тембру, але – у партії кларнета *in B* властиво сцені у газетній експедиції 5 картини, де чиновник нюхає табак (Додаток А, II блок, нотний приклад 9, у партитурі – цц.220).

Галоп (№ 6 третьої картини) використовує виразність тембру кларнета-пікколо, якій звучить у *sol* з ксилофоном, пізніше у *sol* з трубою із сурдиною (додаток, II блок, нотний Додаток А, нотний приклад 6). Подібний тембровий мікст із поєднанні з декором форшлагами в мелодії кларнета-пікколо яскраво підкреслює гротеск блазнівської ситуації пошуків захисту в обер-поліцмейстера.

Відкрите *соло* кларнета (ц. 135 – 140) на *pianissimo* у сцені молитви у Казанському соборі (картина 4) – чи не єдине використання природних кантиленних здібностей інструменту, але й тут відбувається драматургічна підміна, бо це – тембр-перевертень. Благородне звучання *соло* кларнета готує появу у Казанському соборі Носа у костюмі статського радника. Відкрите *соло* бас-кларнета сприймається як внутрішній монолог ображеного безносого майора Ковальова, який тем не менш, з шанобливістю наближається до свого візаві – Носу в образі високого державного чину (додаток, II блок, нотний Додаток А, нотний приклад 7, або у партитурі ц. 139–140). Цей прийом повторюється у ц. 194, картина 5, № 9 сцена у газетній експедиції (додаток, II блок, нотний Додаток А, нотний приклад 8).

Сцена Шостої картини № 11 «У квартирі Ковальова» є прикладом ансамблевого дуету за участі кларнета та валторни (додаток, II блок, нотний Додаток А, нотний приклад 10). Слід відмітити кантиленну та ніжну, у штриху легато, мелодію в партії кларнета, яку супроводжує своїми залігованими чвертями валторна.

У Восьмій картині наявна розлога кантиленна мелодика кларнета, яка подається композитором у пародійному значенні та ілюструє інтриги жіночих персонажів опери – Подточиної та її доньки. Слід зазначити, що у кларнета в даному прикладі спостерігаються арпеджійовані тріольні обігрування вокальної партії доньки Подточиної (додаток, II блок, нотний Додаток А, нотний приклад 11, у партитурі ц. 436–442). Кларнет супроводжує сцену ворожіння на картах та написання листа, а також пародіює подвійний дует з опери Чайковського «Євгеній Онєгін» (няня-Ларина та Тетяна-Ольга).

Соло кларнета-пікколо у 9 картині опери (ц.507 і далі) у темпі *Andante* засновано на відтворенні у пародійному вигляді танцювальної мелодії. Ця сцена пов'язана з поверненням майорові носа і поступовим ствердженням у музиці грайливого настрою головного героя. Партія кларнета у 10 картині (ц.537) будується на інтонаціях «Камаринської», перегукуючись з танком Ковальова з 9 картини, коли герой танцює та співає «Такой и эдакой камаринский мужик!» під мелодію-*соло* кларнета-пікколо (додаток, II блок, нотний Додаток А, нотний приклад 12, партитура ц.510).

Картина 9, №15, епілог. Ця сцена пов'язана з поверненням майорові носа і поступовим ствердженням у музиці грайливого настрою головного героя. Аналізуючи дане *соло*, відмічаємо гротескність викладення та пародійність танцювальної мелодії. Завдяки штриху *staccato*, виконання переходів між тембрами облегшене. Слід відзначити різноманітність штрихів у нотному тексті партитури: див. додаток А (II блок, нотний приклад № 13). Таким чином, осягнення самої суті художнього образу відбувається в опері «Ніс» через моторні пластичні тематичні комплекси, де тематизм, як правило, не має виразної змістовності і на перше місце висувається партитура тембрів, серед яких кларнету відводиться чільне місце. Взагалі подібні тенденції уваги до тембру кларнета та категорії тембрики є характерними для опусів раннього періоду творчості композитора.

Переважання горизонтальних побудов у партіях кларнетів в оркестрових партитурах раннього періоду творчості вкорінює ці індивідуальні творчі принципи мислення Д. Шостаковича у визначних творах етапу. Втілення лінеарності на різних рівнях музичної мови веде до висування категорії «тембр» на першій план композиційної уваги, як, наприклад, у симфоніях композитора раннього періоду, де культивується темброва сторона музичної виражальності.

Сімейство кларнетів в оперній партитурі «Ніс» використовується Д. Шостаковичем всупереч вкоріненим музичним традиціям оперного оркестру. Вищевказане є наслідками радикальних екстравагантних

інструментальних знахідок молодого композитора, у подальшій долі якого – тягар нищівної критики його другого оперного твору – «Катерини Ізмайлової». Ця ситуація назавжди змінить його творчу волю та вільність внутрішньої творчої свободи геніального автора радянської доби світового масштабу.

2.2. Кларнет у двох редакціях опери «Катерина Ізмайлова»: тембровий аспект у площині оркестрового мислення

У 30-х роках XX ст. Дмитра Шостаковича усе більше приваблюють нові перспективи виразності тембрів групи кларнетів у саме оперному оркестрі. Знання специфіки багатомірних можливостей тембру кларнета надає композитору творчий імпульс до вдосконалення оркестрової партитури відповідно кристалізації його мислення на позиціях симфонізації оперного твору. Нові унікальні композиційні ресурси, що втілено у партитурі його новаторського твору «Катерина Ізмайлова» підпорядковані напряму драматургійної цілісності опери у тому числі й за рахунок тембрового вектору оркестрової партитури.

У період становлення молодого композитора опера зазнала несправедливої нищівної критики та репресій влади із-за неспівпадіння з ідеологічними нормами того часу. Сьогодні, за визначенням світової культурної спільноти, опера «Катерина Ізмайлова» є неперевершеним шедевром, взірцем драматургічної досконалості твору оперного жанру.

Зазвичай, саме лейтмотиви та лейттембри стають одним з основним засобів єдності музично-театрального опусу, здійснюючи «цементування» процесу драматургічного розгортання опери. Дмитро Шостакович неодноразово стверджував, що в музиці його «Катерини Ізмайлової» немає лейттем [174]. Але дослідники все ж визначають наявність лейтмотивів у його опері. У 1995 році на цей факт звернув увагу британській музикознавець Девід Фенінг, якій систематизував музичні «мотиви співпадіння» емоційних

та психічних станів» в опері [159, с. 118]. Дослідник полемізує з висновками роботи Е. Крепліна 1982 року та статтею 1985 року Е. Фішер, які заперечують наявність таких «співпадінь» [там само].

Л. Акопян погоджується із Д. Фенінгом, який розширює наведений раніше «реєстр» лейтмотивів опери Д. Шостаковича та вказує на імена інших дослідників, що помітили застосування елементів лейттональної та лейттембрової систем у драматургії опери [2, с. 127].

Відмітимо, що сумісні за лейтмотивною функцією константні темброво-акустичні та мелодійні комплекси, на наш погляд, наявні у партитурі Д. Шостаковича. При чому виразні відкриті *solo* кларнета, *solì* кларнетів в ансамблевих комплексах, *tutti* за участі групи кларнетів виконують в них провідну роль. Саме цей оркестровий параметр у партитурі послідовно вибудовує струнку оперну драматургію та розкриває позатекстові колізії сюжету. Таким чином, виявити виразні прийоми у партії кларнета при відтворенні динаміки становлення та розвитку образу головної героїні опери Дмитра Шостаковича видається можливим лише при вивченні ролі тембру кларнета у площині оркестрової драматургії опери, а також в увазі до принципів оркестрового мислення композитора. Важливим видається порівняння особливостей використання кларнета у партитурах першої (1932 року) та другої (1963 року) редакцій опери, що допоможе висвітлити питання еволюції оркестрового мислення композитора та віднайти значення тембру кларнета у ньому.

Творчим *credo* творів майже усіх жанрів у Дмитра Шостаковича є чітко вибудована послідовна симфонізація твору, яка розкривається в тому числі й через темброву стратегію. Тим більш цікавим видається простежити реалізацію саме таких принципів у партитурі оперного твору, який написаний у ранній період творчості Д. Шостаковича, але через 30 років докорінно перероблений у другій редакції.

Симфонізація опери зокрема передбачає велику увагу композитора саме до впорядкування оркестрового масиву його партитури, що й

відбувається завдячуючи майстерному використанню Д. Шостаковичем виразності тембрів групи сімейства кларнетів. Важливий параметр тембрової експресії, що формується акустичним ресурсом інструмента в епізодах *соло*, *solì*, ансамблевих та *tutti*'йних розділах оперної музики виходить на перший план нашої уваги. Поняття темброво-мотивного кларнетового комплексу, на наш погляд, за функцією у драматургії наближується до лейттеми, але при цьому тут відсутній принцип точного повтору мелодії теми. Акцентом, маркером, слугує саме тембр із його характерним тематизмом, а параметр тембрової експресії дозволяє втілити більш масштабні метаморфози образів головних героїв опери – на рівні симфонічних.

Темброво-мотивний комплекс інструментів групи кларнетів за рахунок динаміки, штрихів, регістру, вдало означає психотип, емоційну «ауру героїв», сценічний підтекст та реальні наміри головних дійових осіб опери. Цікаво, що при цьому Шостаковичу вдається більш узагальнена, розлога характеристика контексту, завдячуючи чому посилюється символічний зміст опери.

Тембр кларнета відіграє значну виразну роль важливої складової музичної характеристики Катерини Ізмайлової, й з перших тактів партитури опери супроводжує образ головної героїні. Експозиція образу Катерини міститься у 1-ій картині. Оркестровий вступ в опері дуже короткий, але інтонаційно концентрований, змістовний. Темброві складові його музичної мови (використовуються кларнет та кларнет-пікколо), мелодика *соло*, фактура, метроритм, динаміка, регістри набувають особливого символічного значення протягом опери, досконалу драматургію якої побудовано за значною мірою при участі виразних ресурсів інструментів саме дерев'яної духової групи, серед якої сімейство сімество кларнетів займає виключно особливе місце.

Лейтмотив Катерини (за визначення Д. Фенінга [159, с. 118]) – коротка тризвучна поспівка різних духових інструментів у діапазоні октави з охопленням терції тонічного тризвуку, що змальовує тональні контури *a-*

moll. В експозиції проведення цього мотиву у другій октаві доручено гобоям, октавою нижче – англійському ріжку (додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», Додаток А, нотний приклад 1). При цьому партія кларнета *in B* та бас-кларнета є важливою для акустичного балансу оркестру саме гучним басовим фундаментом, який є джерелом стабільності та чіткого метроритму (рівними тривалостями) для музики цього розділу. Гомофонна фактура перших двох тактів у дерев'яних духових мелодизована, її лінії при звучанні збираються в уявні акорди чіткої структури та функціональності. Так, перші два звукових комплекси 1 такту групи дерев'яних духових є алюзією траурного маршу Шопена, що натякає на зловісну та трагічну розв'язку драми.

Соло кларнета із вступу до опери характеризується як кантиленне. Головні аспекти виконання – це правильна та грамотна побудова фрази та робота опори дихання, за допомогою якої необхідно якісно виконати перехід у квінту між звуками фа-дієз другої октави на до-дієз третьої октави, які знаходяться в діапазоні високого регістра. Варіанти аплікатури даних звуків використовуються основні: 27.1-а) та 34.1-а) відповідно. Подекуди варіант аплікатури звука до-дієз, й навіть ре третьої октави можна віднести до вищого регістра, оскільки вони не послідовні як у нижньому та високому регістрах.

Появу вокальної партії Катерини готує розлоге соло кларнета, яке починається із другого такту партитури: це її звукообраз, певний психологічний портрет (*соло Cl. in B*). Відмітимо насиченість музичної тканини цього соло виразними елементами. Зазвичай в російській опері та симфонії XIX ст. кларнети темброво означають слов'янський етнопростір (і це – стала інструментальна традиція російської музики). Також цей тембр саме природними акустичними властивостями влучно передає чуттєвий світ жінки – головної героїні. В арсеналі Шостаковича: особливі інтонації та камерність оркестрового складу, пластичність «портретного тематизму» та

індивідуалізованість музичного висловлювання, яка реалізується великою кількістю «сольних реплік» духових, у тому числі групи кларнетів.

Мелодія, що викладена у соло кларнета при мінімальній підтримці оркестру сприймається як *авторське слово композитора* та як глибинна психологічна характеристика головної героїні. Шостакович казав, що його Катерина, на відміну від героїні М. Лєскова, м'яка за характером жінка, яка потерпає від потворних типів купецької садиби, де майже заточена. Її доля викликає у слухача смуток, жалість та співчуття [175, б.с.].

Складний тонкий психологічний внутрішній світ Катерини підкреслено особливою ладовою структурою мелодії («поглиблений мінор»), що надає інтровертно-заглибленого акценту образу Катерини. При використанні інтелектуально-барвистого «ладу Шостаковича» наспівна виразність мелодії, викладеної у тембрі кларнета, не затьмарюється. Одинадцятитактовий інструментальний період до перших вокальних фраз Катерини «Ах, тоска какая!» (цифра 2 партитури) насичений ладовою альтерацією шаблів *a-moll*, які емоційно загострюють лагідну мелодію кларнета, надають особливий акцент почуттю безпорадності та самотності героїні (додаток. III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», Додаток А, нотний приклад 2). Акцентуються «розщеплені» альтерацією звуки, сповнені туги та жалю (наприклад, такт 3, де виникає терпка звучність $g^{\text{малої октави}} - ges^{\text{другої октави}^2}$). Разом з тим, вони вдало імітують звучання нетемперованого строю російських духових народних інструментів, чим й створюють певний колорит народного інструментального награвання.

Мелодія кларнетового «соло Катерини» будується на опорних звуках акордів, особливої виразності набувають трихордові структури, політональні комплекси (3-й такт партитури: *es-moll/g-moll*), акордова вертикаль вибудовує низхідний рух паралельних нонакордів, які врівноважуються інтонаційно-загостреними стрибками мелодії на характерні інтервали (зменшена кварта) та ін. Широкий діапазон інструментального соло охоплює три октави, у низькому регістрі партії кларнета звучить приховане

двоголосся у мелодійній лінії, що сповнено динамічним мелосом надшироких стрибків.

Цей інтонаційно-тембровий комплекс характеристики героїні був винайдений композитором у першій редакції опери та перейшов у другу редакцію 1963 року без змін інструментовки за виключенням кларнета-пікколо, який не задіяний у II редакції партитури. Відрізняються лише ремарки, що означають мізансцени: «Катерина лежить у ліжку та позіхає» (Л.М.¹⁹, I ред.), або «Катерина Львівна знаходиться в саду будинка Ізмайлових» (II ред.). Темброве оздоблення інструментальної мелодії, що супроводжує появу та першій монолог Катерини допомагає розкривати її внутрішній світ, виявляє інтимні порухи її душі, світлу енергію ніжності.

Колористична функція кларнета у змалюванні партії Катерини витікає з певних об'єктивних якостей його тембру. В експозиції образу головної героїні тембр та мелодія кларнета відразу характеризує образ Катерини саме у вокальному, кантиленному характері слов'янської пісенності у жанрі протяжної пісні. Його дещо *прохолодний тембр* акцентує внутрішній стан нерозкритої жіночості, невтраченої ніжності та пластично змальовує медитативне заглиблення героїні у сон (перша редакція), у роздуми або милування природою (друга редакція).

Інші акценти можна розставити, розглянувши відмінності оркестровки партитур першої та другої редакцій опери. Відразу відмітимо більш нервовоголений, темброво-напружений колорит образу Катерини у першій редакції, від якого потім відмовився композитор. Такий колорит складався у I-ій редакції якраз за рахунок більш інтенсивного використання тембру кларнета-пікколо (використаному як соло, так і у якості контрапункту вокальній лінії героїні) з його акустично-різким, майже свистковим звуком у високому регістрі з відповідною динамікою та штрихами. Д. Шостаковичем тут використовується прийом гри між регістрами. Перший звук *ля* відноситься

¹⁹ Тут і надалі, скороченням Л.М. позначається назва I редакції опери «Леді Макбет Мценського повіту».

до високого регістру кларнета – «clairon». Звук *фа-дієз* першої октави вже відноситься до середнього, проміжного регістра кларнета. Таким чином, акустичним спектром поодиноким звучущого інструмента композитор передає усі глибини людської душі.

Інструментально-темброве варіювання тематизму героїні у I та II редакціях відбувається вже у першому монолозі: третє проведення *мотивно-тембрового комплексу Катерини* (перед текстом «В девках лучше было» – рос.) містить проведення висхідного мотиву в кларнета-пікколо. Цей мотив у редакції 1963 року звучить інакше за тембром та настроєм: його інструментовано більш елегантним тембром англійського ріжка.

Тембр кларнета-пікколо у характеристиці Катерини у першій редакції використовується Д. Шостаковичем більш інтенсивно, ніж у редакції 1963 року. Цей ніби-то статистичний момент (більш або менш частотного використання тембру кларнета-пікколо) відображає певну часову та творчу еволюцію композитора щодо бачення основних акцентів образу головної героїні опери. У першій редакції партитури опери тембр кларнета та його різновидів виразно передає характеристики оголено-екстатичних станів Катерини (реакції на ображення свекра, зраду Сергія, приниження каторжницями та Сонеткою) та її музичний образ у відповідній інструментовці стає нервовим, імпульсивним, майже на грані нервового зриву. Часто звучать різкі звуки кларнета-пікколо у вищому регістрі (наприклад, сцена зі свекром та пісенька з 1 картини «Светит ли солнце», сцена з Сергієм та Сонеткою та пісенька з 9 картини у I-й редакції «Кошке скучно без кота, а свинье без борова»). У другій редакції майже усі подібні моменти навмисного порушення акустичного балансу звучання групи завдячуючи такому використанню тембру, темброво-звуковий (інструментальний) образ Катерини змінено: у другій редакції вона постає більш зрілою, мудрою, страждаючою особистістю, та навіть у своєму страшному злочині викликає співчуття.

Але у другій редакції темброві ресурси кларнета *in B* композитором майстерно та навмисно іноді виводяться за межі природнього акустичного балансу: сам звук кларнета у відповідні моменти напруження ситуації за волею композитора набуває якостей звучання кларнета-пікколо, динамізується за рахунок гучності та надвисокого відрізка діапазону звучання, чим майстерно ілюструє зухвалі моменти сцен залицянь Сергія-маніпулятора або трагічні сцені «сміху крізь сльози».

Пісеньку «Светит ли солнце» та сцену з Борисом Тимофійовичем у редакціях 1932 та 1963 років змінено динамічно та у виконавських штрихах, але не мелодико-тематично. Маску безтурботності в інструментальному шарі партії Катерини змальовують стрімкі ковзаючи акордові пасажі кларнетів (паралельними напруженими акордами нетерцової структури в амбітусі двічі-зменшеної квінти). Цікаво динамізований та інкрустований штрихами у партитурі цей ансамбль кларнетів (паралельні терції кларнетів I та II, кларнет-пікколо), що супроводжує пісеньку.

У *першій редакції* ансамблевий епізод групи кларнетів виконується у темпі *Alegretto=120*, пасаж звучить один раз на динаміці фортіссімо з раптовим *diminuendo* та переходить у виразне *solі* двох кларнетів з акцентами *marcato* на *staccato*, виконуючи широкими (у діапазоні) пасажами супровід пісні Катерини. Він складається з грайливої легковажної мелодії на *forte*, що прикрашена форшлагами у високому регістрі. Це певний легковажний контрапункт музичної лінії фагота – тембру Бориса Тимофійовича (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 3-а). Ці засоби акцентують інструментальний шар, примушують ансамбль кларнетів та *solі* двох кларнетів звучати у першій редакції нервово, внутрішньо контрастно – відповідно стану Катерини. У другій редакції з темпом *Moderato=80* звучить двічі на **PP**, легким ковзанням, при цьому ансамбль акустично не висувається на першій план, так, як у попередній редакції. Він саме акомпанує пісні, та грайливий контрапункт звучить на делікатній динаміці. Контраст двох персонажів (легкої вишуканої жіночості

Катерини та брутальної сили Бориса Тимофійовича) за рахунок інструментовки стає більш тендітним, винахідливим, гостро-цікавим саме у другій редакції. Можна порівняти приклади № 3 та 3-а: див. додаток, III блок. В цілому, роль та значення дерев'яних духових (на відміну від струнної групи) у партитурі цієї сцени та усій опери зростає: цей своєрідний театр тембрів складає виразну звукову ілюстрацію сюжетним мізансценам опери, дублюючи події пластичним жанрово-означеним тематизмом, намічаючи напрями подальших дій та викриваючи психологічний підтекст героїв.

Важливим спостереженням є те, що **тематичне наповнення** зазначеної сцени I та II редакцій **не змінюється, варіюється лише інструментовка**. А якщо тематизм в інших сценах піддається змінам, то, зазвичай, Д. Шостакович корегує групу кларнетів. І це свідчить про важливість виразної та драматургічної функції саме цього тембру, що дозволяє у повній мірі та всебічно прослідкувати принципи оркестрового мислення Шостаковича. Наявність змін в оркестровці партій кларнетів у партитурах двох редакцій (I ред. 1930-1932 та II ред. 1956-1963) дозволить зазначити напрями еволюції композиторських пошуків темброво-акустичного балансу духових, засобів динамізації та експресії.

У першій редакції опери в іншій мізансцені з Борисом Тимофійовичем, у відповідь на докоряння свекра про відсутність дитини, Катерина у відчаї зізнається про чоловічу слабкість Зиновія. При цьому в оркестрі вдало зображено вир її емоцій: «моторошний» низхідний мотив *a`la камаринська* звучить у двох кларнетів, поєднаних у різних регістрах з дублюванням мотивів тембрами флейти-пікколо, флейти та ксилофону на фортіссімо, що підкреслює граничний стан відчаю Катерини (тембр кларнета на форте у подібному міксуванні та октавному потовщенні позбувається пісенного ліризму, сповнюється відчаєм). У редакції 1963 епізод з поясненням Катерини про слабкість її чоловіка відсутній, але саме цей музичний матеріал наявний та інструментований інакше, без кларнета та ксилофона, лише

флейтами (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 4).

Тембр кларнета виконує значну виражальну роль як важлива складова музичної характеристики Бориса Тимофійовича. Зазвичай його лейт-тембром в опері є фагот. Але деякі важливі глибинно-психологічні грані його образу підкреслено саме тематизмом тембру кларнета.

Так, наприклад, у партії кларнетів звучить наближений до розспівного церковного, неквапливий наспів, що слугує інструментальним коментарем вокальній сентенції Бориса Тимофійовича, зокрема, слів: «нет у нас наследника капитала и купеческого славного имени». Сольна мелодія партії кларнета (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 5, стор. 25, ц. 26.), добре чутна на фоні хоралу струнних (витриманих довгих тривалостей). Вона викладена на 6/4 рівними тривалостями, плавна та плинна (відгомін стилістики церковних наспівів). Тема кларнета звучить інструментальним контрапунктом вокальної партії Бориса Тимофійовича. Її виразна функція – передати порух душі, відобразити внутрішній тяжкий сум, похмурі невтішні підсумки життя, що не так належно складається. Інша виразна барва – відобразити мотив купецької пихатості. Тембральне вирішення мелодійного рельєфу у партії кларнета на фоні хорального витриманого акордового комплексу струнних, знайдено також у «Леді Макбет». Прийом перейшов у другу редакцію опери. Відмінності двох редакцій торкаються напряму руху невеличкого мелодійного стрибка та динамічного аспекту виконання, якій докорінно змінює змістовний параметр емоційного стану Бориса Тимофійовича. Якщо у першій редакції опери цей мотив кларнета звучить пафосно, декларативно, з ремаркою автора *espres. crech F (forte)*, то у другій редакції – зі сповідальною інтонацією, з відтінком мудрості, як філософський підсумок життя старої людини (на *P*, з крещендуванням). Окрім того, мотиви відрізняються кадансуванням: у другій редакції низхідний стрибок змінюється на висхідний, що нагадує *мотив питання, який за рахунок виразного тембру*

кларнета та високого регістру звучання «царює» над оркестровою фактурою. Інструментовка наступного епізоду сцени Катерини та свекра із першої картини у I редакції виходить зі змісту самої сцени. Тут надано своєрідний образ купецької садиби як символу тюрми та деспотизму її власника: погрози, агресія Бориса Тимофійовича на словах «нет, шалишь, высок забор». Музика викладена за участі дерев'яної групи, де кларнети дублюються з флейтами та ведуть важливу двоголосну партію (терції, сексти) на форте. Різкість та крикливість такого інструментально-регістрового комплексу надає певного дисбалансу звучанню та змісту слів у першій редакції. У другій редакції цей епізод вирішено взагалі без участі дерев'яної групи і образно-стилістично наближений до подібних сцен з опери Мусоргського «Борис Годунов», над оркестровкою партитури якої перед створенням II редакції, у 1940 році, працював Д. Шостакович.

При виконанні кларнетового епізоду можна звернути увагу на нижній голос, у якому другий кларнет виконує перехід на сексту вниз, зі звука *до* другої октави на *мі-бемоль* першої. Даний матеріал є переходом між високим та нижнім регістрами. Можливе використання двох варіантів аплікатури для видобування звука *мі-бемоль*, залежно від інтонації (Додаток «Аплікатура»: мал.12.1-а); мал.12.3-в)).

За акустичними властивостями тембр бас-кларнета більш природньо передає саме *зловісні звукові символи драми*. Один із виразних моментів його використання в партитурі опері пов'язаний з діями Катерини у першій картині. Бас-кларнет тут виконує особливу роль, оскільки за допомогою його тембру – відтворення психологічного підтексту вузлових сцен. Особливо – у зародженні кримінальної драми Катерини, коли героїня готує отруту для щурів. На витриманому довгому низькому звуці – педалі фагота та контрафагота, звучить на піаніссімо мелодія бас-кларнета із прихованим двоголоссям на фоні тремоло струнної групи і там-таму. Звукові ресурси бас-кларнета надають сцені особливого значення: з однієї сторони вони звучать механістично-відсторонено (остинато), а з іншої – зловісно, неначе

озвучують зародження та матеріалізують на наших очах злочинні наміри жорстоких порухів душі Катерини. Ця сцена кроків до безодні сповнена відповідної символічної виразності майбутньої трагедії смерті основних дійових осіб. Тембр бас-кларнета сприймається багат шарово: не лише як символічний знак драми Катерини яка замислила вбивство, але й як звуковий портрет тирана-свекра (*рос.* «сам ты крыса! Тебе бы отравы этой!»).

Інструментальна «післямова», що продовжує сцену з отрутою демонструє не тільки сольну, а й акордову виразність тембру: кларнети та бас-кларнет (*pesante*) відтворюють звучання зловісного хоралу, якій акомпанує *соло* другого фагота (лейттемір Бориса Тимофійовича). До речі, мелодійна основа *соло* фагота – риторична фігура *catabasis*. Таким чином, кларнети в самотійній, без підтримки оркестру, акордовій фактурі гармонійно та щільно тримають акустичний баланс оркестрового простору, звучать тембрально злагоджено та в подібній – акомпануючій, функції переймають на себе традиційну роль струнних. Тим самим значення дерев'яних духових виростає у партитурі Шостаковича (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 8). Зазначені епізоди існують лише у першій редакції і взагалі вилучені з партитури II редакції.

За сюжетом після сцени клятви на іконі та приниження Катерини у фіналі першої картини дійові особи йдуть, а Катерина встає з колін. Стан переключення її емоцій – від відчаю, прихованої ненависті до безпорадності, – вдало відбивається в оркестровій фактурі (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 7). Після пульсації кларнетових акордів восьмими тривалостями цей рух спиняється низхідними октавними ходами дерев'яних та мідних духових інструментів. Важливими є ремарки композитора: *espres.* та *crech.* аж до *fff* (неначе зло набирає силу, росте, укріплюється).

Фатальним збігом сюжетних колізій та подій фіналу 1 картини є від'їзд Зіновія та одночасна поява Сергія на подвір'ї Ізмайлових. У сцені присятній

момент клятви на святій іконі під тиском свекра: вже згадуване публічне приниження Катерини (її клятва на колінах). Цей епізод за участі групи кларнетів по-різному інструментований у двох редакціях. У першій – бас-кларнет веде низхідний рух мелодії у складі туті низки духових інструментів, чим посилює зловісний фон сцени і представляє більш традиційний варіант трактування тембру (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 10). У редакції 1963 року Шостакович поступово включає інструменти і бас-кларнет додається на низьких теситурах, приймає участь у динамічному наростанні та крещендує, водночас інтонаційно підкреслена його хода та яскраво виділяється з фону виразним тембром фрігійській тетрахорд (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 9), зловісне семантичне навантаження якого має велику кількість прикладів в оперній практиці.

Антракт між 1 та 2 картинами за музичним наповненням принципово відрізняється у I та II редакціях опери. У редакції 1935 року зловісне царство майже атематичне, безмотивне, воно змальовано виключно тьманими оркестровими барвами, що надають враження як «в'язкої смердючої багнюки». Фактура тут не наділена динамічним рухом, кларнети використовуються як колористичні інструменти (тремоло із динамічним наростанням – додаток. III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 11). Єдине соло бас-кларнета (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 12) з короткою тризвучною поспівкою демонструє унікальну якість його виразного тембру: звучати багатомірно та певним чином вагомо – резюмуючи. Так мотив бас-кларнета у низькому регістрі з динамічним акцентуванням першого звука та кадансової завершеності інтонації сприймається як траурний знак поховального маршу та, водночас, колискової на витриманій педалі мідних та тремоло струнних. Окрім семантичного навантаження, тембр бас-кларнета трактується Д. Шостаковичем колористично. Він чудово ілюструє підтекст сценічної ситуації (ніч, купецьке подвір'я засинає – сплять люди Ізмайлових,

їхні душі, їх тваринні думки заглиблюється у мряку). Доречною видається колористична та змістовна аналогія з офортом Ф. Гойї «Сон розуму народжує чудовисько».

У II-й редакції антракту між I-ою та II-ою картинами Шостакович подає принципово іншу характеристику садиби Ізмайлових: з появою Сергія музика стає крикливою, карикатурною, механістичною, як і та мелодія, що характеризує нового робітника у фіналі Першої картини. Кларнети та кларнет-п'явко (у низькому тьмяному регістрі свого звучання) приймають участь у формах загального руху у гамоподібних образних пасажах духових. Їх «механістичний» рух веде до нівелювання характерності тембрів: відсутні риси співучості або грайливості кларнетів, «істеричності» кларнета-п'явко або темної філософської складової бас-кларнета.

Оскільки експозиція основних персонажів та зав'язка опери відбулась у першій картині, розвиток сюжетних колізій активізує шар інструментальної драматургії у II картині. Тут інструменти групи сімейства кларнетів сповнюються багатомірною виразністю. По-перше, тембр кларнета **викриває зміст** «несказаного/непроспіваного» героями, чим акцентує внутрішній зміст важливих сценічних ситуацій. Можна помітити три групи коротких кларнетових мотивів *solì*, які мають чітку жанрову визначеність та переважають в акустичному балансі звучання оркестру. Вкажемо на:

а) *скерцозність мотиву*, який навмисно акцентує деяку фривольність, коли мова йде про відношення чоловіка та жінки (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 13, відкрите соло першого кларнета з грайливою віртуозною мелодією на *staccato* широкого діапазону перед аріозо Катерини «Отпустите бабу», також – приклад 14–б після сцени боротьби Сергія та Катерини);

в) переважання емоцій *лірики, наспівності* – кларнет супроводжує кантиленним контрапунктом ліричні висловлювання Катерини (приклад 14 – міркування Сергія та Катерини про жінок, 14–с – відкрите *соло* кларнета після монологу 2 картини «Много вы мужики»);

с) *гротескність* – наспів викривляє цинічність реплік та окарикатурює слова Сергія про жінок, кохання (приклади 14, 14–а – Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова»).

У прикладі 14–а в II редакції (опера Катерина Ізмайлова) цей епізод звучить в ансамблі з фаготами²⁰.

Коли ж мова йде про групу кларнетів та значення їх тембрів у драматургії картини, то бас-кларнет у своїх виразних *соло* або *solі* яскраво розкриває руйнівне відчуття нової енергії, що відчутно проростає у внутрішньому світі Катерини. Почуття багатопланове, спектр емоцій багат шаровий: це й протест проти деспотизму, підсвідоме бажання позбутися тягаря, відчуття кохання-потягу до Сергія. В оркестровому звучанні акустичний баланс бас-кларнета у відповідних ситуаціях підсилює семантику смерті. Остання уособлена символом садиби Ізмайлових як тюрми душі Катерини та згущує трагічні акценти сценічних ситуацій (темброво-кolorистично). *Соло* першого кларнета звучить після сольної репліки у фагота, кларнет на слабку першу долю підхоплює її шістнадцятками на *forte diminuendo*.

У *соло* бас-кларнета у сцені боротьби Сергія та Катерини (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 15) гамообразні зі стрибками пасажі кларнета охоплюють великий діапазон. Їх виразність базується на динамічному наростанні та спаді (у першій редакції опери композитором ретельно виписані штрихи та динаміка). Моторність пасажів *соло* ілюстративна: вона передає фізичні рухи боротьби героїв (майбутніх коханців). Але оркестровка надає розширений підтекст: у цей момент їх долі сплітаються. Пізніше цей пасаж повторюється у 3 картині, коли Сергій проникає у спальню Катерини – приклад 21. (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова».). На мінімально виявленому звуковому фоні саме *рельєфом* слугують віртуозні пасажі бас-

²⁰ Даний музичний матеріал в партії кларнетів слід виконувати у чіткому ансамблі з фаготами.

кларнета у контрапункті з мелодією І скрипок під сурдину. Інтонаційно тема скрипок ламентозна та лірична, ніжна, спрямована у високий регістр, вона певним чином уособлює почуття Катерини. Зміст цієї сцени, яка неначе зависає у часопросторі, втрачає динаміку, може бути потрактований як символ трагічних поворотів долі Катерини, рушійними силами якої виступає Сергій з його підступними планами.

Фінал II картини по-різному інструментований Д. Шостаковичем у двох редакціях опери. У варіанті II редакції 1963 року кларнет відсутній (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклади 16 та 16–а). Низхідний рух бас-кларнета у першій редакції, якому доручено двоголосся разом з лінією контрафаготу *акустично виявляє* риторичну фігуру *catabasis*. За її допомогою Шостакович озвучує репліку Бориса Тимофійовича «вот погоди, приедет муж, всё расскажу». Цей виразний «тембровий коментар» сприймається як «голос долі»: остаточний шлях душі Катерини у безодню, та своєрідний «анонс» майбутньої смерті свекра від її рук. Він зосереджений у партії бас-кларнета²¹.

Соло бас-кларнета на фоні тремоло літавр передує монологу Катерини з 3 картини «Я однажды в окошко увидела». Обране темброве поєднання (^{b.clarinet/}_{timpani}) акцентує завмираючи сутінок ночі, а нижній регістр сольюючого інструменту та особливий тип тематизму сольної партії (монологічний, сповідально-драматичний) сповнює пейзажний колорит оркестрового фрагменту незвичайно сильним емоційним напруженням. Подібна же драматургічна функція нібито колористичної картини нічного пейзажу, яка змальовується у партитурі за допомогою групи кларнетів, характерна й для інструментального фрагменту фіналу монологу Катерини з 3 картини, коли пульсація кларнетів повторює початкову тему 3 картини (приклад 20). Цей

²¹ Мелодійна лінія бас-кларнета починається зі звука *ля* великої октави та продовжується поступово донизу протягом 9-ти тактів. Останній звук *ре* великої октави видобувається вже за допомогою допоміжного клапану, який є у механізмі бас-кларнета, що керується великим пальцем правої руки.

акордовий синкоповано-пульсуючий комплекс протягом 3 картини активно темброво варіюється. Він експонується у валторн як грізний образ садиби, муру, звучить у низьких струнних як стогін душі Катерини, хорал кларнетів на основі мелодії нижньої лінії фактури бас-кларнета з витриманими акордами арфи та струнних надає дещо казковий відтінок пейзажу ночі, змальовує стан засинання – щезає межа реальності в «оркестровому резюме» сцени Катерини. Таким чином, Шостакович відбирає різні акценти та фарби акустичного балансу у поєднанні тембрів та досягає протилежних полюсів виразності звучання кларнетів в залежності від драматургічного навантаження сцени, навіть при однаковому тематичному матеріалі. Важливу якість оркестрового мислення композитора ми означуємо як змістовне навантаження символізмом не тільки тематизму, а навіть – тембрового колориту, особливо виразним ця якість виявлена крізь призму «кларнетових тем» у пейзажних сценах третьої картини (природа та побут російської купецької садиби, ніч на подвір'ї).

У монолозі героїні з 3 картини «Я в окошко однажды увидела» *соло* бас-кларнета (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 18) дублює вокальну мелодію на слова Катерини про її самотність («И только ко мне никто не спешит»). Також в інструментальній проє У *першій редакції опери* мелодійний рельєф кції вокальної сцени «дуєт» кларнета та бас-кларнета «договорює» слова монологу, чим продовжує емоції героїні та відтіняє трагічне почуття жіночої самотності, безпорадності (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 19). Характерним є свідоме та виразне використання саме нижнього регістра діапазону кларнета *in A*, який у першій та другій картинах опери влучно характеризує лірику, жіночу ніжність Катерини та викладає інструментальну кантилену. У інструментальному програшу монологу тема кларнета переймає на себе властивості бас-кларнета: нижній регістр, декламаційність, атематичну якість похмурого пасажу.

Щодо тембру кларнета-пікколо, ми відмічали його особливу роль та темброві акценти в змалюванні станів істерії, нервової збудженості Катерини особливо у першій редакції опери. З появою та активізацією дій Сергія у сюжетній колізії виростає і частота його використання. Так, у сцені зваблення (3 картина) у змалюванні карикатурного образу «галантерейного коханця» задіяні усі ресурси виразності групи кларнетів. Власне життєве кредо Сергій викладає в аріозо на виразному інструментальному фоні за участі двох кларнетів та фагота. Вони витримують чіткий метроритм болеро на *staccato*, цей тембровий комплекс змальовує карикатурний образ містечкового Тореадора (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 22), потім фактура розшаровується (приклад 24), відповідно – на *соло* кларнета-пікколо та на *акомпанемент* пародійного змісту за типом фактури *бас* (фагот, *staccato*) – *акорд* (кларнети, *staccato*). Високий стиль висловлювання Сергія нівелюється інструментальною післямовою за участі ламаної, метушливої, зухвалої мелодії кларнета-пікколо (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 23).

У сцені зваблення Катерини усі її ніжні почуття (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 25) та зізнання у коханні «підтримує, договорює» в оркестрі тембр кларнета. Кларнетова кантиленна лінія символічно стає двоголосною, лагідна мелодія звучить на *piano*, дублюється у терцію, неначе душі коханців співають разом: саме так бачить Катерина свій поворот долі. Даний епізод, це рівноцінне *соло* двох кларнетів, що співають в терцію. Грамотна побудова фрази, якісне та професійне виконання в ансамблі, чиста інтонація вимагається від виконавців-кларнетистів. Складність у виконанні полягає у верхньому голосі першого кларнета, а саме у переходах звуків високого та нижнього регістрів штрихом *legato*. Фраза кларнетів переростає в акомпануючу функцію, й до них приєднується бас-кларнет, з яким вони вже майже усією групою, чітким штрихом який вказаний у тексті, акомпанують солісту. Але насправді темою

дуету кларнетів є переінтонований ламаний мотив Сергія з брутальних сцен 2 картини.

Взагалі, принцип симфонізації опери постає й у темброво-фактурному переінтонуванні мотивів, функція кларнетів у такому процесі досить значна і важлива. Д. Шостакович докорінно змінює емоційний нахил мелодії та викриває нові змістові акценти образу за рахунок акустичних та виразних ресурсів інструментів оркестру. Шостакович є своєрідним та глибинним філософом тембру.

В оркестровому шарі драматургії опери Шостаковича семантичне навантаження тембру виростає у процесі розгортання твору. Лейттембри, що поєдналися відчутними зв'язками в експозиції з певними героями та їх вчинками, починають незалежно від вербальних вокальних висловлювань означувати ситуації та зміст. Лейттембрами є альтова флейта, що характеризує Зіновія, фагот – Бориса Тимофійовича, кларнет характеризує Катерину. У великій сцені Бориса Тимофійовича з 4 картини бас-кларнет має велику кількість відкритих *соло* (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 26). Монологічність тематизму таких *соло*, використання широкого діапазону звучання інструмента, значної динамічної шкали: від таємничого піаніссімо у нижньому регістрі – до кресцендування та руху опорними звуками тризвуків, моторні пасажі. Саме цей мелодичний шар змальовує вир емоцій Бориса Тимофійовича (страх смерті та її передчуття; очікування пограбування, що зруйнує непохитну міць садиби та її грізного хазяїна).

Сцена згадування молодості та підступні плани свекра піти у спальню Катерини озвучуються грайливою, фривольною мелодією кларнета, який набуває тембрових та виразних якостей кларнета-пікколо (*staccato*, форшлаги, віртуозність, блиск, що колоритно зображають пародійне «підстаркувате парубкування»). Взагалі *тембр кларнета як уособлення внутрішнього світу Катерини*, її жіночої сутності, її мрій та бажання знайти щире кохання, прагнення ніжності, піддається Д. Шостаковичем своєрідному

розширеному трактуванню та артикуляційно-акустичним експериментам навмисно, чим вдало викриваються справжні наміри інших персонажів щодо Катерини та їх реальні обличчя. Так, Борис Тимофійович мріє про Катерину – і, відповідно, мелодія кларнета втрачає наспівні властивості, стає фривольною (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклади 27 та 27–а); Сергій – герой-коханець у спальні Катерини у музичному втіленні постає своєрідним містечковим Тореадором за рахунок «фактури супроводу» двоголосної партії кларнетів, які на *staccato* відтворюють ритм болеро (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 22); у ситуації фальшивого співчуття Сергія героїні, що жаліється йому про відсутність у неї дитини, кларнет-пікколо повторює псевдо-ламентозний наспів (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 23).

Таким чином, тембр кларнета у ситуації взаємодії персонажів втрачає свої природні акустичні якості, викривляється (штрихами, нетиповим регістром звучання) та оголює сутність душі чоловіків навкруги Катерини.

Найбільш цікаві ситуації використання тембру кларнета спостерігаються у вузлових моментах розгортання драми. Відмітимо, що принцип співвідношення в оркестровці (окрім тутійних моментів) груп дерев'яних духових та струнних можна означити як *комплементарний*. Групи інструментів включаються композитором по черзі. Наприклад жанрово-означені пародійні епізоди 4 картини: вальс Бориса Тимофійовича «Известно – женщина молодая», або його полонез «Будь я помоложе лет на десяток!» парадно та блискуче звучать у супроводі туті оркестру з мелодійним навантаженням струнної групи, а проміжні речитативи-роздуми сцени супроводжуються справжнім театром тембрів дерев'яних духових (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 28).

У момент прощання коханців звучить ансамблева сцена: Катерина, Сергій, Борис Тимофійовича. *В оркестрі відбувається темброво-*

інструментальна проекція цього вокального епізоду – звучать сольні побудови двох кларнетів (коханці) та фагот (тембр свекра). Кларнети *solī* у терцію на легке стакато співають лагідну мелодію та бас-кларнет *соло* підтримує її розкладеним арпеджійованим пасажем (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 29). У цілому епізоді втілено поліфонію емоцій: кохання Катерини (вдало передає дует пари кларнетів), захоплення Сергія її емоціями (стилізація фактури ноктюрну у бас-кларнета) та гнів, тривога свекра (репліки фагота).

У сцені побиття Сергія бентежність, сум'яття, паніка Катерини, навіть її фізичні рухи передаються віртуозними хаотичними атематичними пасажами кларнетів терціями у діапазоні двох октав, виразними нервовими трелями (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклади 30 та 30-а). Після динамічної сцени побиття (*Presto*) відбувається різке уповільнення зовнішньої динаміки подій: настає психологічна реакція гальмування емоцій героїв (Катерини – на жорстокість та насильство, стухання злоби свекра в оркестрі передається як гарчання розлюченого звіра). Змінюється темп, щезає зухвала остинатна мелодія (тема побиття), з'являється лише ламентозна інтонація у кларнетів на фоні хоралу групи дерев'яних духових, яка також є остинатною, як і пунктирний ритм. Активна зовнішня дія та оркестрова динаміка перемикається у внутрішній пласт психологічної реакції.

У *першій редакції опери* мелодійний рельєф цього епізоду доручений бас-кларнету на фоні витриманих мінорних акордів фагота та контрафагота. Його *соло* сприймається як пульсація нерву, згущення негативу, прихованої злості, звуконаслідує гарчання звіра. Акустично тембр бас-кларнета Д. Шостаковичем використаний *кolorистично цікаво*: атакою надкороткого звуку на фортіссімо, швидким димінуендо та згасанням динаміки на довгому звуці та своєрідною «зворотньою логікою» у динамиці (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 31). У *другій редакції* цей епізод інструментовано інакше: ламентозну інтонацію доручено

кларнету, задіяний *регістр шалюмо*, але динаміка (*mp*) та штрих (*legato*) не є настільки радикальною (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 31-а). Як підсумок, епізод звучить жалісно, без багаточислової тваринної агресії першої редакції.

В сцені отруєння свекра кларнети ілюструють нову якість особи Катерини, що після кульмінації-зриву здатна відповісти злочинними діями на жорстокість свекра. Розлоге *соло* скрипки у високому регістрі може бути потрактовано як внутрішній монолог Катерини – відсторонений і страждаючий водночас, що неначе відспівує загибель її чистої душі. Переродження Катерини в убивцю – у своєрідну леді Макбет підкреслено Д. Шостаковичем зміною кантиленного мелосу кларнетових епізодів, й у сцені отруєння Бориса Тимофійовича кларнети та бас-кларнет сповнюються тематизмом нового ґатунку – диявольськими скерцозними пасажами (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 32). Виразною є віртуозна репліка першого кларнета у діапазоні нижнього регістру інструмента. Включається і тембр кларнета-пікколо, який досі був лише для акустичного змалювання станів відчаю та безпорадності героїні. ***Зі сцени отруєння кларнет-пікколо супроводжує Катерину (стає її тембровим двійником)***, а тематично його *соло* зближуються з ламаними, вульгарно-примітивними, танцювальними темами Сергія (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 32-а). Інша роль кларнета – викривальна, коли тембр стає власним антиподом лірики, ніжності, і підкреслює фальшивість дій героїні, як-от у сцені голосіння над трупом Бориса Тимофійовича (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 32-в). До речі, у II-ій редакції вокальну мелодію фальшивого голосіння дублює флейта, а не кларнет-пікколо (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 32-с). Міркування про смерть у Святого отця, що запрошений відспівати померлого Бориса Тимофійовича, також супроводжується *соло* кларнета. Воно демонструє широкий спектр настроїв

від грайливого, швидкоплинного, легковажного настрою, до – ламентозного, жалісливого (низхідного тематизму кларнета у прикладі 33).

Симфонічний антракт між 4 та 5 картинами – музичний символ смерті, пасакалія, завершується звучанням бас-кларнета у супроводі арф, це тембровий образ безодні (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 34). Як вже зазначено, бас-кларнет звучить у супроводі акордів арф²² (I редакція), а у другій редакції пасакалія закінчується *соло* віолончелі із супроводом арф (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 35).

У першій половині 5 картині (до появи привида свекра у вигляді кота) лейтмотив Катерини, порівняно із його звучанням в оркестровому вступі до опери відчутно інтенсифікується. Лейтмотив проводиться у вокальній партії героїні, в інструментальному контрапункті, де кларнет проводить лейтмотив з різними темами (кантиленними темами ніжності), або в інших інструментів у поєднанні з кларнетом. Наприклад у фіналі 5 картини (сцена поцілунку) лейтмотив Катерини звучить у партії флейти-пікколо одночасно з широкою кантиленою кларнетів (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 38). У сцені Сергія та Катерини в контрапункті поєднуються лейтмотив Катерини у вокальній лінії на словах «Дорогой ты мой!» та утримане протискладнення темі пасакалії у партії кларнетів із симфонічного антракту (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 36).

Оркестрова лінія партитури у другій половині опери продовжує акцентувати тембр кларнета як одного з інструментальних маркерів внутрішнього стану Катерини. Д. Шостакович доручає цьому інструментові проведення важливої трагічної теми – *тему антракту (пасакалії) у соло I кларнета*, в контрапункті з лейтмотивом героїні у вокальній партії на словах

²² Багато разів нами підкреслено, що даний тембровий комплекс є сталим для відтворення образів переключення свідомості, переходів з земної реальності у простір сну, забуття, смерті, або у безодні злочинної душі.

до Сергія «Дорогой ты мой!». Драматична роль цього *соло* важлива, воно – як багатошаровий момент колізійного вузла. З однієї сторони, лейтмотив Катерини звучить зі словами любові до коханця. З іншої – поява Сергія в її житті пов'язана з фактом вбивства. Тема пасакалії у партії кларнета як контрапункт до її ліричного лейтмотиву – це рефлексія Катерини, момент осмислення смерті, засудження зла та власної злочинності, моменту вироку собі. Образ Катерини постає багатошаровим: її лейтмотив у вокальній лінії є уособленням почуття ніжності, відгомін емоцій пасакалії – тривога та стогін зруйнованої гармонії душі Катерини: усвідомлення власного важкого тавра убивці.

Тембр *кларнета як проекції душі Катерини* яскраво виявляє себе у тій сцені 5-ої картини, коли Сергій маніпулює її почуттями: починає розмову про їх розлуку у зв'язку з можливим поверненням чоловіка та висловлює бажання «перед Богом стать законним супругом именитой купчихи». Ця аріозна побудова супроводжується *соло* I кларнета (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 37). **Інструментальний «тембр Катерини»** відразу сповнюється стилем «тематизма Сергія»: метушливим, пустим, легковажним, вульгарним. Кларнет звучить у високому регістрі, механістично, в його награванні чергуються *staccato* та *legato*, нагадуючи беземоційні технічні етюдні вправи.

Істеричність, нервовість образу Катерини, що були експоновані у оркестровці кларнетом-пікколо деяких елементів темброво-інтонаційного лейткомплексу героїні у першій картині I-ої редакції, підкреслюються у сцені раптового повернення Зіновія (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 39). Сцену сварки Катерини та Зіновія взагалі вирішено як *інструментальний театр різних інструментів групи сімейства кларнетів* (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 39-а). Тембр кларнета-пікколо за рахунок артикуляції (штрихи, динаміка – контрастне чергування *f* та *fff*), регістрового стрибку – то високого, то низького діапазонів – незручного для

кларнета-пікколо реєстру викладення теми, передають не тільки сценічну ситуацію активного наступу Катерини та її брехні чоловіку. Новий тембровий окрас тематичного комплексу героїні викриває переродження якостей її душі. Подумки чорна «леді Макбет» вже підписала смертний вирок наступному і останньому представнику роду Ізмайлових. Брехня, жорстокість та здатність на страшні вчинки передаються Д. Шостаковичем в новому амплуа інструментального комплексу тембрів як проєкцій Катерини: кларнет-пікколо *соло* (тембр вульгарності Сергія) та бас-кларнет зрощуються із темброво-оркестровим образом героїні. У сцені раптового повернення Зіновія Борисовича вокальні репліки Катерини супроводжує *соло* кларнета-пікколо, щезає ніжність та кантиленність у трактовці кларнета у контрапунктичних фактурних побудовах. Але у тембровій проєкції героїні немає одномірності, визначеності. Складний характер Катерини, що здатен до осмислення власних страшних вчинків, до самоаналізу, надає можливість Д. Шостаковичу, на наш погляд, втілити наступний прийом, який можна означити **як насичення невластивими музичними якостями тематизму інструментів**. Тут має місце навмисне порушення композитором акустичного амплуа інструменту, тембрової логіки його звучання. Особливо це стосується групи кларнетів, що насичені такими типами мелосу, що передбачають навмисні акустично-регістрові порушення звучання інструментів та їх природньої штрихової та динамічної виразності. Так, *легатна кантилена* середніх регістрів кларнета, яку композитор пов'язує з **образом своєї героїні у першій половині опери**, у другій половині опери майже зникає і якість тематизму сімейства кларнетів Катерини стає дещо іншою. Так, у сцені поховання Зіновія у льоху кларнет виконує тривожну мелодію у супроводі піцикато контрабасів та віолончелей у нижньому регістрі на *staccato* з виразними паузами шістнадцятими (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 40). Наступні особливості насичують концентрованим символізмом цей оркестровий епізод фіналу опери за участі кларнетів; вкажемо на наступне:

- «ритм долі»,
- ритмоформула пасакалії,
- хроматизми,
- підкреслено пасажний стрімкий рух як наслідок ілюстративності тематизму (наслідування особливостей пластики та руху героїв у тривожній сценічній ситуації),
- зміна одноголосся на «дуєт злагоди» – дуєт кларнетів у терцію (як відображення символічного поєднання долі героїв, коли усі перешкоди знищено хоча і кримінальним шляхом),
- мотивний зв'язок цього епізоду з лейтмотивом Катерини у оберненні, його виразне інше штрихове інкрустування.

Соло бас-кларнета підводить підсумок епізоду поховання та звучить відразу після слів Катерини до Сергія: «Теперь ты мой муж!». Звертає увагу наповнення нетиповим тематизмом цього зловісного тембру (можна порівняти зловісне соло бас-кларнета у сцені вбивства Зіновія зі справжнім сонорним комплексом – приклад 41-а: Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова»). Тут він звучить як протяжна пісня, наспівно та завмираючи, згідно ремарок композитора (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 41). *Доручення «кантилени Катерини» тембру бас-кларнета нами трактується символічно: її душа впадає у безодню, фарби її енергії згущуються, трагічний підсумок долі означається.* Для образу Сергія ця **темброва ремарка** знакова: вона підбиває підсумок успішному досягненню його таємної мети: підкорити купчиху та жити у розкоші. Подібне трактування видається можливим особливо у зв'язку із попереднім виразним епізодом струнної групи (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 41). Після слів Катерини «Теперь ты мой муж!» контрабаси виконують низхідний мотив *соло* у амбітусі зменшеної квінти. Звертає увагу насиченість теми символізмом: риторична фігура катабасіс проводиться у специфічному ладу Шостаковича мінорного нахилу з низьким V щаблем;

звучить «псевдоцерковний» хорал струнних. *Завдячуючи цьому, оркестровий шар у сцені над трупом Зіновія набуває значення тембрової метафори реального весілля героїв, своєрідного вінчання долі героїв, що відбулося неначе на чорній месі смерті.*

Своєрідним «оркестрово-тембральним резюме» П'ятої картини опери слугує темброве перефарбування тривожного мотиву кларнета зі сцени поховання Зіновія у льох: від звучить у мідних із пафосом, як пародія мотиву «переможників», але й відчутно траурно (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 42: соло I тромбона з сурдиною на *pp adagio* на фоні акордів арф).

У музиці Шостої та Сьомої картин опери тембри групи кларнетів потрактовано переважно карикатурні. Кларнет-пікколо супроводжує п'яну пісеньку «задрипаного чоловічка» (Задрипанного мужичонки – *рос.*) з Шостої картини. Сміховий контекст оркестровки I редакції складається тембрально та динамічно: на пустотливому акомпанементі фаготів вокальна лінія його пісні дублюється у кларнета-пікколо та кларнета, доходячи до граничної інструментальної звучності *fff* (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 43). Друга редакція менш радикальна за оркестровкою, комічний ефект даної сцени виникає між високим стилем висловлювання маргіналу («Планида у меня такая») та поєднанням мелодій у тембрів кларнета-пікколо та фагота на піанісимо з контрастними штрихами духових – *legato* та *staccato* (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 43-а). У Сьомій картині монолог поліцейського із хоровим приспівом має подібне ж комічне неспівпадіння високого стилю висловлювання у басовій партії персонажу («Создан фараон во время оно») та *соло* кларнета-пікколо (у II редакції опери Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 44), та оперетного канкану «Где бы, как бы поживиться») з виразною – майже сонорною партією кларнета-пікколо та флейти-пікколо (у I редакції опери – див. приклад 44-а). Поєднання *соло* кларнета-пікколо та

бас-кларнета озвучує план помсти купчисі та й взагалі надає гротескно викривлений портрет стражів правопорядку: шахраїв-поліцаїв. Таке темброве поєднання властиво сценічним моментам згадування та відвідування весілля Ізмайлових («Я ей припомню, как без начальства венчаться», приклад 45; «Вы нас не пригласили», приклад 49: Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова»).

У II редакції опери ця сцена інструментована інакше: *соло* кларнета-пікколо замінено *соло* скрипки. Порушення акустичного балансу звучання при залученні крайніх регістрів діапазону з «пустою серединою» – досить виразний епізод партитури за участі групи кларнетів. Антракт між 7 та 8 картинами відрізняється в оркестровці: у I редакції тембри більш забарвлені, індивідуалізовані (зокрема, бас-кларнет – див приклад 46, кларнет-пікколо – див. приклад 47: Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова»), а у II редакції антракт виконується туті.

У сцені весілля з Восьмої картини панує тривожне передчуття можливого викриття злочину. Емоційне напруження влучно змальовано виразним *соло* бас-кларнета, тембр якого підтриманий акордами арфи (іноді на витриманому звуці туби – приклад 48-а. Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова»). Цей інструментальний шар акустично сконцентований у низькому регістрі, від вібує як зловісне місячне сяйво та існує як паралельний світ реальним подіям весілля і звукам хору п'яних гостей (приклад 48). Взагалі, тут використано сталий **тембровий мікст для фіксації особливого стану на фоні акордів** у кларнетів та арф. Він властивий оркестровому письму композитора, особливо у сценах, що малюють в оркестрі межові стани свідомості (сну, сп'яніння, пригнічення). Вказаний тембровий мікст використаний в якості супроводу хорових сцен – або *сатиричних* за змістом, таких як хор п'яних гостей, або *трагічних* – хор каторжан (див. Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», нотний Додаток А, нотний приклад 52). Подібний

колористичний прийом, на наш погляд, витікає з акцентуації композитором внутрішнього стану героїні: навіть масові сцени ми чуємо/бачимо її єством.

У Дев'ятій картині Д. Шостакович згідно сюжетній колізії (зрада Сергія), активізує згущення трагізму та, відповідно, тембри групи кларнетів. Бас-кларнет тут проводить *соло* двох типів. *Перший тип* висловлювання представлений як простий низхідний рух довгими тривалостями, з тиратами, при цьому, як правило, озвучується риторична фігура катібасис у характерному «ладі Шостаковича» мінорного нахилу з низьким V щаблем. У якості характерних прикладів назвемо:

- інструментальний контрапункт монологу старого каторжника (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 51),
- сцену Катерини – епізод «Степанич!» на побаченні з Сергієм, (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», Додаток А, нотний приклад 52).

Другий тип висловлювань бас-кларнета. Виконання даного епізоду передбачається у нижньому регістрі бас-кларнета, тобто зійти на *dim.* в додаткових нижніх звуках.

У партитурі Дев'ятої картини роль кларнетів відчутно мінімізується і зводиться до окремих висловлювань, сольне звучання тембру щезає. Мелодика кларнетової лінії сповнена ламентозних інтонацій, що передають самотність та тугу Катерини, її страждання, біль приниженої особи, людини, що втратила усе. Характерним для мелодій кларнета, які супроводжують вокальні висловлювання героїні, є рух короткими мотивами паралельними терціями як-от у сцені побачення із Сергієм (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 53), або короткі сольні побудови в аріозо «Нелегко после почета». Сталим прийомом є колористичний ефект поєднання *соло кларнета та арфи*. У попередніх картинах таке міксування тембрів змальовувало сон, фізичне завмирання життєвих процесів, емоційну скутість та закам'янилість, що влучно

відображало як сюжетну колізію, так і психологічний стан душі Катерини (п'яні гості засинають, героїня в очікуванні розкриття злочину у 8 картині).

У Дев'ятій картині кларнет з арфою супроводжують жалісну скаргу в Аріозо Катерини, при цьому жанрова основа колискової в її інтонаціях прослідковується дуже чітко (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 54). «Темброва барва» сну (кларнети, арфи) поєднується з жанровою основою колискової й має символічне значення як згасання енергії, «засинання» її душі, передчуття смерті.

Кларнет стає «тембром Катерини» і у сцені знування над Катериною та демонстративного пустотливого бахвальства Сергія перед Сонеткою. Коли мова йде про його владу над купчихою, у кларнета-соло звучить карикатурне награвання, якому властиві: високий регістр, танцювальність та технічний блиск пасажу (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 55). В сцені маніпулювання почуттями Катерини зухвалий тембр кларнета-пікколо поєднується з кларнетами та бас-кларнетом в єдиному віртуозному пасажі.

Таким чином, кларнет все більше втрачає початкові якості наспівного поетичного романтичного інструменту у перших картинах опери і підпадає під вплив специфічного тематизму й тембру Сергія (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 56). Найбільш емоційне та катастрофічне висловлювання-резюме Катерини про втрату близької людини «ничего не стало!» супроводжує саме соло кларнета-пікколо у високому регістрі на динаміці *fff*. Воно звучить після того, як героїня побачила, що її панчохи віддано Сонетці. Біль втрати коханого, його зрада та ситуація омани передано акустично та регістрово-динамічно – різким тембром кларнета-пікколо. Цей момент нервового зриву героїні – одна з кульмінацій у розвитку її образу, її перший крок до смерті (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 57).

Ця сцена має відмінності у трактуванні тембру кларнета у двох редакціях. У *першій редакції опери* Катерина божеволіє та співає фізіологічно-брутальну пісеньку, що нівелює почуття кохання «Скучно кошке без кота, а свинье без борова!». Цей номер супроводжується справжнім шабашем зухвалих інтонацій у групі кларнетів: танцювальні, ламані ходи на стакато (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 58). Сам текст та саркастичний інструментальний колорит музики цієї сцени 9 картини є *змістовою інверсією її монологу з 3 картини*, в якому Катерина розмірковує про гармонію відносин у природі, малюючи лагідний світ: «там голубь с голубкой воркуют». У *другій редакції* ці моменти взагалі виключені з партитури. Тиратоподібні пасажі туті духової групи як вступ до фінального монологу «В лесу, в самой чаще есть озеро» – реакція Катерини на життєву катастрофу. Своєрідне «післямовою» цього монологу є *соло* бас-кларнета, яке втілює цей трагічний настрій у фактурі (трель) та у тематизмі (віртуозний пасаж – приклад 59: Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова».).

Символічним є закінчення опери: хоровий спів каторжан дублюється звучанням ансамблю кларнетів (Додаток, III блок. Приклади опери «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова», приклад 60). Образи народу через жанр протяжної слов'янської пісенності зливаються в єдиному звучанні хорових акордів без слів та м'якого, задушевного, лагідного та, водночас, – трагічного, тембру інструментів дерев'яної групи.

Висновки до розділу II.

Опера «Ніс» була написана молодим композитором у ранній період творчого становлення. Незважаючи на це, у партитурі Д. Шостаковича наявна висока професійна майстерність, яка відображає індивідуальні аспекти *творчого мислення* молодого композитора. Принципи *оркестрового мислення* означають особливості драматургії опери та підпорядковані ідеям

створення темброво-звукової моделі абсурдного світу гоголівського Петербургу – місця дії опери «Ніс». Не остання роль у творчому задумі Д. Шостаковича відводиться тембру сімейства кларнетів: кларнета-пікколо та бас-кларнета, які мисляться Д. Шостаковичем яскравою виразною фарбою у горизонтальних побудовах оркестрової фактури. Внаслідок цього лінеарність мислення композитора виявляється як за рахунок самотійних мелодій (мотивів, фраз) кларнетів, так і у складі *групи дерев'яних духових інструментів (по-перше)*, так і *сольно (по-друге)*.

В партитурі опери «Ніс» є численні епізоди, де кларнет в оркестровому мисленні Д. Шостаковича, на наш погляд, трактується подвійно:

I) як темброва проекція *динамічного руху* (тілесного або психоемоційного характерів);

II) як темброва аура *сценічного підтексту*.

У першому випадку в партитурі опери «Ніс» використовуються бас-кларнет та кларнет-пікколо, у другому – кларнет. Систематизуємо приклади.

I. Партії бас-кларнета та кларнета-пікколо у *ролі тембрових проекцій динамічного руху* (тілесного або психо-емоційного характерів) в музиці мають яскраве комічне або гротескне забарвлення. Чільне місце займає *тембр бас-кларнета* у сценах, що передають метушіння, моторний рух Івана Яковича, екзальтовані емоції Прасковії Йосипівни у першій картині (№2, №3). Власне у цих *комічних епізодах* музиці бас-кларнета притаманні: переважання коротких мотивів, на які розпадаються розлогі побудови *соло*; співставлення полярних регістрів (особливо – у незручному для бас-кларнета високому регістрі), контрастна динаміка, надшвидкі темпи. Аналогічно – *барвою кларнета-пікколо* у відкритих *соло* з Третьої картини (№ 5 Спальня Ковальова – сцена, коли Платон Кузьмич прокидається та здивовано, розгублено констатує пропажу носа; № 6 – Галоп, у *solі* з засурдиненою трубою); з П'ятої картини (сцена у газетній експедиції, де чиновник нюхає тютюн); з Дев'ятої картини (танок майора Ковальова, де танцювальні рухи ілюстровано *соло кларнета-пікколо*, тематично засновано на відтворенні у

пародійному вигляді танцювальної мелодії «Камаринської» у темпі *Andante*). Частим комічним ефектом є співставлення звучання *бас-кларнета* у високому регістрі на *forte* зі звучанням *кларнета-нікколо*. Наприклад, у сцені з квартальним наглядцем у Другій картині, Д. Шостаковичем влучно передаються емоції розгубленості цирюльника, що змальовується майже пуантілістичним епізодом оркестровки, де у крайніх регістрах звучать окремі виразні звуки інструментів різних тембрів. В ансамблі цього *хаотичного епізоду* музичні інструменти персоніфікуються, їх тембри подібні акторам театру абсурду, що у *хаотичному порядку* «озвучують» темброві репліки – окремі ноти (кларнети, гобой, фагот, валторна, труба та тромбон).

II. У другому випадку трактування Д. Шостаковичем ролі кларнета як тембрової аури сценічного підтексту відзначимо, що його партія має жанрово означені яскраві *кантиленні побудови*. Подібна якість тематизму виявляється у відкритому *соло* з Четвертої картини (абсурдистській сцені молитви Носа у вбранні статського радника у Казанському соборі, кларнет виконує неквапливе «ступенне» соло, схоже на *знаменний розспів*). Також – у арпеджованих *ноктюрнових пасажів* широкого дихання з Восьмої картини, зі сцени «подвійного дуету», ворожіння на картах та написання листа, яка ілюструє інтриги жіночих персонажів опери – Подточиної та її доньки.

В аспектах усвідомлення принципів **оркестрового мислення** *раннього періоду творчості* Д. Шостаковича, взагалі тембри, і тембри сімейства кларнетів у тому числі, трактуються як *чинники театральної дії*: у оперному оркестрі різнопросторові площини сюжетних колізій **відображаються як одномоментні** (подвійний дует з Восьмої картини) за рахунок темброво-багатошарової фактури .

Оркестрове мислення Д. Шостаковича *раннього періоду творчості* підпорядковано **лінійному принципу**. Переважання горизонтальних побудов оркестрової партитури, зокрема, у партіях кларнетів, наслідують індивідуальні творчі настанови Д. Шостаковича.

В принципах оркестрового мислення Д. *Шостаковича* в партитурі опери «Ніс» *перший параметр* лінеарності, який реалізовано у партії кларнетів, виявляє себе *у складі оркестрової групи*, коли кларнет приймає участь *у послідовному викладенні* коротких виразних мотивів, які складають фразу. Зазвичай вона розподілена у горизонтальній послідовності між різними інструментами. Тематизм таких мотивів та фраз у творах Шостаковича 20-х років підпорядковано *ментальній категорії «алогічного»* (за виразом М. Арановського) і відображає ті принципи мислення композитора, що спрямовані на темброве зображення «розколотого світу» та відтворення його абсурдистської моделі у сюжетних колізіях опери «Ніс». Фактура у відповідних моментах партитури підпорядкована пануванню горизонталі, що послідовно об'єднує різні шари контрастних діапазонів різних оркестрових груп. *Другий параметр лінеарності*, який реалізовано у партії кларнетів, також репрезентує горизонтальний тип оркестрового мислення Д. Шостаковича, що відповідає принципам *розлогого сольного висловлювання у партіях кларнета*. Гомофонно-гармонічна фактура супроводу виводить на перший план сольну мелодію кларнета, засоби музичної виразності висвітлюють абсурдність сюжетної колізії (зазвичай у принципі оксиморону).

Втілення лінеарності на різних рівнях музичної мови веде до висування категорії «тембр» на перший план його композиційної уваги, як, наприклад, у *симфонічних творах раннього періоду*. Так, у партитурах: Першої симфонії тембром кларнета декларовано *тембральну єдність основних тем* в експозиційному та репризному розділах при підвищеному інтонаційному контрасті тематизму. У Другій симфонії формується унікальна поліфонічна фактура («ультраполіфонія» з 27 голосів) як звукообраз хаосу, де кожен її голос мелодійно не індивідуалізований і функцію теми як носія музичного змісту приймає на себе тембр. Так, у фактурі зазначеної ультраполіфонії на початку симфонії відчувається сумарний тембр струнних, крізь який проступають мідні та флейти. При цьому принципі

кларнет виконує тематично важливе соло перед вступом хору, та темброво вирізняється у скерцозному епізоді у ансамблі зі скрипкою соло. У Третій симфонії жодна тема принципово не повторюється Д. Шостаковичем, а ідеї та образи симфонії відображаються зазвичай через ідею руху та моторну пластику тембрового висловлювання в музиці. Тобто, осягнення самої суті образу через моторні зорово-пластичні орієнтири є характерними для опусів раннього періоду творчості композитора.

Для музики перших трьох симфоній Д. Шостаковича та опери «Ніс» характерною рисою є численність епізодів із «загальними формами руху» та віртуозних можливостей кларнетів – невід’ємної частини оркестрової партитури. Таким чином, саме тембр (і кларнета у тому числі) є параметром виразності, який для композитора має самоцінність навіть без його мелодичного або метроритмічного оформлення.

Інша ситуація – в опері «Катерина Ізмайлова». Мелодичне, жанрово-стильове багатство музики опери, єдність музичного тематизму партії кларнета, що послідовно розгортається та трансформується в інтонаційному шарі опери, закріпленість звучання лейтмотивного комплексу Катерини у партії кларнета та його темброві інверсії у групі кларнетів дозволяють констатувати про становлення у другій опері Д. Шостаковича якісно нового типу *симфонічного мислення* у творчості композитора та активної участі групи кларнетів в прийомах *тембровій драматургії*.

Музична характеристика оркестрових партій групи кларнетів, на відміну від темброво-мотивних комплексів опери 20-х років, сповнена виразним мелосом. Кларнет розкриває новий акцент мислення композитора в оперній партитурі, виявлений в увазі до виразності інструментального тембру, до його інтонаційної змістовності. Симфонізація опери, що відмічена багатьма дослідниками, зокрема, у аспекті тембрової драматургії, втілюється й в унікальних прийомах використання *тембрів* групи кларнетів. Таким чином, їх функція реалізуються у двох напрямках:

- як авторський штрих щодо рис зовнішньої характерності героїв та їх глибинна емоційно-психологічна характеристика (соло кларнета, кларнета-п'ікколо, бас-кларнета у їх звичному інструментальному амплуа);
- як інструментальна проекція етапів драматургії опери (явище тембрової інверсії, що порушує принципи звичного амплуа інструментів групи кларнетів).

Зазначимо яскраві приклади використання тембрів групи кларнетів та порівняємо особливості його використання у партитурах першої (1932 року) та другої (1963 року) редакцій опери, що допоможе більш глибоко висвітлити питання ролі кларнета як у принципах оркестрового мислення композитора, так і у напрямі його еволюції.

1. *Кларнет як інструментальна проекція образу Катерини* особливого значення набуває в експозиції опери, де за його участі викладено як оркестровий вступ (з лейтмотивом Катерини) так і вступний розділ до Першого монологу Катерини. Розлоге соло кларнета *in B*²³ – психологічний та музичний портрет, експозиція образу головної героїні та її інструментальний звукообраз – лейтмотивний та лейттембровий комплекс, відтворений звуками кларнета. Пластичність «портретного тематизму», особлива ладова структура мелодії («поглиблений мінор» Д. Шостаковича), відтворення статичності, сценічної застигlosti обумовлені мізансценою. Як змістова складова образу Катерини сприймається колорит інструментального награвання у *соло* кларнета та дерев'яних духових. Особливої виразності набувають трихордові структури, політональні комплекси у мелосі. Акцентуються «розщеплені» альтерацією звуки, сповнені туги та жалю, які вдало імітують звучання нетемперованого строю російських духових народних інструментів, чим й створюють певний колорит народного інструментального награвання. В експозиції образу інструментальний тембр

²³ 11-титактовий період

та мелос партії кларнета відразу акцентує образ Катерини у кантиленному характері жанру протяжної пісні. «Прохолодний тембр» кларнета як акустично, так і реєстрово, акцентує психологічний стан нерозкритої жіночості, невтраченої ніжності; окрім того змальовує медитативне заглиблення героїні у сон (перша редакція), у роздуми або милування природою (друга редакція).

У першій редакції в експозиції та розвитку образу Катерини тембр кларнета-пікколо використовується Д. Шостаковичем більш інтенсивно: він виразно передає ті характеристики оголено-екстатичних станів Катерини (реакції на ображення свекра, зраду Сергія, приниження каторжниками та Сонеткою), які у II редакції було змінено автором. Музичний образ Катерини у I редакції – нервовий, імпульсивний, екстатичний, – майже на грані нервового зриву. Автор підкріплює відповідні мізансцени різкими звуками *соло* кларнета-пікколо у вищому реєстрі у сценах 1 картини (діалог зі свекром та пісенька «Светит ли солнце»), 9 картини (сцена з Сергієм та Сонеткою та пісенька «Кошке скучно без кота, а свинье без борова»). У другій редакції подібна трактовка та моменти навмисного порушення акустичного балансу звучання групи кларнетів були змінені Д. Шостаковичем. Завдячуючи цьому, інструментальну проекцію образу Катерини також змінено: у другій редакції вона постає більш зрілою, мудрою, страждаючою особистістю, та навіть у своєму страшному злочині викликає співчуття.

Важливим спостереженням є те, що тематизм партії кларнетів зазначених сцен у I та II редакціях не змінюється, автором варіюються лише деталі інструментовки, що стосуються використання чи виключення кларнета-пікколо, бас-кларнета. А якщо тематизм у II редакції все-ж таки піддається змінам, скорочується та видаляється, то, зазвичай, Д. Шостакович корегує відносно нового музичного матеріалу саме баланс групи духових. Наприклад, у I редакції опери в епізоді сцени з Борисом Тимофійовичем, Катерина у відчаї зізнається про чоловічу слабкість Зиновія, пояснюючи

відсутність дитини. При цьому в оркестрі вдало зображено вир її емоцій: «моторошний» низхідний мотив у *характері камаринської* звучить у II кларнетів, дубльованих у різних регістрах з тембрами флейти-пікколо, флейти та ксилофону на фортіссімо, що підкреслює граничний стан відчаю Катерини. Тут тембр кларнета на форте у регістрі кларіно, в подібному октавному потовщенні, позбувається пісенного ліризму, сповнюється відчаєм. У редакції 1963 епізод з поясненням Катерини про слабкість її чоловіка відсутній, але саме цей музичний матеріал наявний та інструментований інакше, без кларнета та ксилофону, лише флейтами.

2. Тембр бас-кларнета як зловісний звуковий символ.

Виразні моменти його використання у партитурі опері пов'язані з «тембровим резюме злочинних дій Катерини» та моментами усвідомлення загибелі своєї душі. Тембр бас-кларнета та поглиблена семантизація тематизму – сповнення партії риторичними фігурами виконують значну драматургічну роль. Наприклад, інструментальна «післямова», що продовжує сцену з отрутою, демонструє не тільки сольну, але й акордову виразність тембру: кларнети та бас-кларнет (*pesante*) відтворюють звучання зловісного хоралу, який акомпанує соло II фагота (лейттембр Бориса Тимофійовича). До речі, мелодична основа соло фагота – риторична фігура *catabasis*. Відмітимо і доручення «кантилени Катерини» тембру бас-кларнета після другого вбивства.

3. Тембр кларнета як засіб поглиблення емоційної характеристики Бориса Тимофійовича.

Лейттембром свекра в опері є тембр фагота, але деякі важливі глибинно-психологічні грані його образу підкреслено саме тембром кларнета та тематичним наповненням його партії. Наприклад, розсудливий неквапливий мотив кларнета, що слугує інструментальним контрапунктом вокальної партії Бориса Тимофійовича на наступних словах персонажа: «нет у нас наследника капитала и купеческого славного имени» викладений на 6/4 рівними тривалостями, плинний. Тут наявний відгомін стилістики церковних

наспівів. Його виразна функція досить багатошарова: з однієї сторони, – передати порух душі, відобразити внутрішній тяжкий сум, похмурі невтішні підсумки життя, та, з іншої, – відобразити мотив купецької пихатості. тембральне вирішення мелодичного рельєфу у партії кларнета на фоні хорального витриманого акордового комплексу струнних, знайдено ще у I редакції опери, «Леді Макбет». Прийом перейшов у другу редакцію опери.

Інша грань Першої картини – тембровий комплекс за участі ансамблю кларнетів, що змальовує у першій редакції опери звукообраз купецької садиби Ізмайлових. Він сприймається як яскравий символ тюрми та деспотизму та уособлює натуру свого власника. Темброве рішення композитора виходить зі змісту самої сцени, центром якого є погрози та агресія Бориса Тимофійовича Катерині (на словах «нет, шалишь, высок забор»). Різкість та крикливість інструментально-регістрового комплексу, в якому кларнети дублюються із флейтами та ведуть важливу двоголосну партію (терції, сексти) на форте, надає певного змістового акценту цим словам контргероя. У другій редакції цей епізод вирішено взагалі без участі дерев'яної групи, у партитурі він стилістично (та мотивно) наближений до подібних сцен з приставом з опери Мусоргського «Борис Годунов», над оркестровкою партитури якої перед створенням II редакції «Катерини Ізмайлової», у 1940 році, працював Д. Шостакович.

4. Взаємозамінність тембрів бас-кларнета та кларнета-пікколо в атематичних, «безмотивних» побудовах у тембровій характеристиці негативних персонажів.

Вказана функція кларнетів виявлена у різко відмінних моментах різних редакцій опери. У I редакції 1935 року, антракт між 1 та 2 картинами у I редакції опери (подвір'я Ізмайлових засинає), змальовано виключно тьмяними оркестровими барвами, що надають образно-емоційну трактовку садиби Ізмайлових як в'язкої смердючої багнюки. Фактуру не наділено динамічним рухом, кларнети використовуються як колористичні інструменти – звучить тремоло із динамічним наростанням, короткий сольний мотив бас-

кларнета у низькому регістрі з динамічним акцентуванням першого звука; досконала кадансова завершеність його інтонації сприймається як траурний знак поховального маршу). У другій редакції зазначеного антракту тембровими барвами Д. Шостакович подає принципово іншу характеристику садиби Ізмайлових: з появою Сергія музика стає крикливою, карикатурною, механістичною, як і та мелодія, що характеризує нового робітника у фіналі 1 картини. Кларнети та кларнет-п'явко (у низькому тьмяному регістрі свого звучання) приймають участь у формах загального руху у гамоподібних пасажах духових. Їх «механістичний» рух веде до нівелювання характерності тембрів: відсутні риси співучості або грайливості кларнетів, «істеричності» кларнета-п'явко або мрячної філософської складової звука бас-кларнета.

5. *Роль кларнета у тембровій драматургії опери.*

Оскільки сімейство кларнетів епізодично виконують функції лейттембрів Катерини та Сергія²⁴, то в оркестрі, за участі групи дерев'яних, відбивається темброво-інструментальна проекція вокального епізоду, як-от у Четвертій картині у сцені побачення героїв звучать сольні побудови трьох кларнетів (дует злагоди у терцію при підтримці арпеджійованим пасажем бас-кларнета) та фагот (тембр свекра). Завдячуючи цьому втілено поліфонію емоцій: кохання Катерини (вдало передає дует пари кларнетів), захоплення Сергія її емоціями (стилізація фактури ноктюрну у бас-кларнета) та гнів, тривога свекра (репліки фаготу).

6. *Жанрово-тематична, стильова та темброва інверсії у групі кларнетів як відображення нової якості образу головної героїні.*

Переродження Катерини в убивцю, леді Макбет, інструментально підкреслено Д. Шостаковичем:

- зміною регістру мелосу Катерини, що доручений кларнетам:
- жанровою трансформацією (заміною кантиленного мелосу, що супроводжує героїню у перших картинах – тематизмом нового

²⁴ Пара кларнетів – Катерина та Сергія; фагот – Бориса Тимофійовича.

жанрового спрямування, наприклад, диявольськими скерцозними пасажами);

- активізацією тембру кларнета-пікколо. На наш погляд, це прояв *тембрової інверсії* у процесі тембрової драматургії, яка зводиться до заміни інструментального двійника Катерини, кларнета, – кларнетом-пікколо, та стильова трансформація, тобто проникнення «тематизму кларнету-пікколо» у кантиленний мелос кларнета, властивий початковим картинам.

Зі сцени отруєння свекра (4 картина) саме кларнет-пікколо стає тембровим двійником Катерини, а тематично його соло зближуються із ламаними, вульгарно-примітивними, танцювальними темами Сергія. Стильова трансформація мелосу партії I кларнета викриває підтекст сцени у 5 картині, коли Сергій маніпулює почуттями Катерини. Інструментальний «тембр Катерини» у цій сцені відразу сповнюється стилем «тематизму Сергія»: метушливим, пустим, легковажним, вульгарним. Кларнет звучить у високому регістрі, механістично, в його награванні чергуються *staccato* та легато, нагадуючи беземоційні технічні етюдні вправи.

7. Прийом оксиморону у трактуванні тембру кларнета.

Яскравий прийом драматургії: тембр стає власним емоційним антиподом, тембровою маскою, що прикриває фальш героїв, наприклад, у сцені голосіння над трупом Бориса Тимофійовича²⁵; або у сцені сентенції Святого отця про смерть над трупом Бориса Тимофійовича, що супроводжується соло кларнета широкої емоційної палітри: від грайливого, швидкоплинного, легковажного, до – ламентозного.

8. Сталі темброві міксти за участі кларнета, що фіксують особливі стани свідомості.

Пасакалія (симфонічний антракт між 4 та 5 картинами опери) – музичний символ смерті. Вона завершується звучанням бас-кларнета у супроводі арф, це сталий тембровий мікст – стан переключення свідомості,

²⁵ У I редакції вокальну мелодію фальшивого голосіння дублює кларнет-пікколо, у II редакції – флейта.

сну-забуття; аналогічний тембровий приклад подібного міксту – хор п'яних засинаючих гостей у сцені весілля з 8 картини. Але у пасакалії цей комплекс тембрів заглиблює образ прірви, безодні, пекельних мук совісті Катерини.

9. Пародійні функції кларнета-пікколо.

У 6 та 7 картинах тембри сімейства кларнетів потрактовано карикатурно. Кларнет-пікколо та кларнет у пісні Задрипаного мужичка у I редакції дублюють вокальну партію, доходячи до граничної інструментальної звучності *fff*). Друга редакція менш радикальна за оркестровкою, комічний ефект даної сцени виникає між високим стилем висловлювання маргіналу («Планида у меня такая») та поєднанням мелодій у тембрах кларнета-пікколо та фагота на піанісимо з контрастними штрихами духових – *legato* та *staccato*. У Сьомій картині монолог поліцейського з хоровим приспівом має подібне ж комічне неспівпадіння високого стилю висловлювання у басовій партії персонажу («Создан фараон во время оно») та соло кларнета-пікколо.

Відмітимо динаміку використання кларнетів у партитурах I та II редакцій: активне із різноманітними функціями у 1–3 картинах; переважання трагічного колориту з радикальним трактуванням виразності кларнетів у 4–5 картинах; комічне трактування кларнета-пікколо у 6–7 картинах, тембр якого висувається на перший план. У музиці Дев'ятої картини роль кларнетів відчутно мінімізується і зводиться до окремих висловлювань, сольне звучання тембру щезає. Символічним є закінчення опери: хоровий спів каторжан дублюється звучанням ансамблю кларнетів. Образ каторжан показаний через жанр протяжної слов'янської пісенності (у звучанні хорових акордів без слів) та м'якого, задушевного, лагідного та, водночас, – трагічного, тембру інструментів дерев'яної групи.

РОЗДІЛ III.

КЛАРНЕТ В СИМФОНІЯХ Д. ШОСТАКОВИЧА: АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ

Кларнет в оркестрових складах майже усіх симфоній Д. Шостаковича задіяний досить інтенсивно. У ранніх та зрілих симфоніях формуються своєрідні тенденції напрямів сольного та ансамблевого «кларнетового висловлення»: від активного включення інструменту в *діалог* та у *дію* театру тембрів – до медитативних розлогих *соло* монологічного характеру. Притаманна композиторові рефлексивність свідомості, домінування почуттів музиканта трагічного світосприйняття знаходять реалізацію й через тембральний параметр музичної мови, в якому кларнет виконує одну із провідних ролей.

Дослідник творчості Д. Шостаковича Л. Акопян відмічає пряму відповідність творчих настанов митця принципам гегелівської феноменології: досконалу, класичну «сукупність вияву абсолютного духа у свідомості, історії та мисленні» [2, с. 5]. Один із ракурсів видається для нас цінним, а саме: досвід митця, що постійно стикався з «есхатологічними безоднями, прірвами» колізій радянської історії, й цей факт прямо обумовлює особливості напряму еволюції симфонічної творчості та впливає на принципи оркестрового мислення Д. Шостаковича. При його розгляді враховується важливий компонент історичного контексту творчості композитора.

Своєрідною межею для композитора, що перефарбовує свідомі та природні (базові, початкові, не спотворені критикою) принципи оркестрового мислення для Дмитра Шостаковича, на наш погляд, слугує 1936 рік – рік страшних випробувань тягарем критики. Саме із Четвертої, написаної у цьому зловісному році, та з П'ятої симфоній починаються зміни в принципах використання кларнета у симфонічній музиці, які відзеркалюють радикальний злам у вільності виявлення творчої волі Д. Шостаковича.

Композитор із цього часу піддається суворому утиску тоталітарної влади внаслідок неспівпадіння природнього напрямку творчого мислення з офіційною естетичною доктриною. Цей факт впливає на оркестровий стиль і відображається майже в усіх концепціях періодизації життя та творчості Д. Шостаковича, зокрема, його симфонічного доробку.

Питанню сегментації життя та творчості композитора присвячений значний масив літератури, але певної ясності в її критеріях немає і до сьогодні. Ми виокремимо два підходи до проблеми, що будуть корисними для дослідницької роботи при розгляді симфонічних партитур: *перший підхід* поділяє періодизацію на три традиційних етапи, *другий підхід* має більш дрібну градацію.

Перший – *офіційний дискурс*, – вкорінює традиційний поділ на три періоди з точки зору становлення і розвитку стилю: перший – пошук власного «я», другий – зрілість та майстерність композитора, третій пов'язано з останніми роками життя композитора. Однак музикознавці, що пропонують дану періодизацію, вказують різні дати періодів, до того ж – з явною недооцінкою самостійності та художньої цінності симфонічних партитур раннього періоду творчості композитора.

Визначимо у підсумку їх хронологічні рамки та зміст:

- 1) *ранній період* охоплює період до 30-х рр., в арсеналі композитора – три балети, опера «Ніс», симфонії №№1 – 3; «Катерина Ізмайлова»; період характеризується пошуками засобів виразності, процеси формування музичної мови, підпорядкованість впливам музики Глазунова, Чайковського, Скрябіна, Прокоф'єва, Вагнера, Малера, – але не копіювання їх мови, а перетворення їх принципів, знаходження своїх специфічних прийомів, методів розвитку;
- 2) Четверта симфонія займає межове положення. Після неї увага Шостаковича переміщається на принципи конструювання форми, розробкові методи музичного матеріалу; симфонія №5 знаходиться у центрі творчого

пошуку цього періоду, симфонії №№ 6 – 10 закріплюють досягнення *другого – центрального періоду творчої зрілості*;

3) *третій період* – пошуки у напрямках трактування жанру симфонії, які виявлені у програмних симфоніях №№ 11 – 14.

4) *пізній період* творчості у творчому арсеналі має непрограмну П'ятнадцяту симфонію, яка синтезує елементи середнього та пізнього періодів, метафорично кажучи, це певний «гармонізатор стилю» композитора.

Авторитетна дослідниця творчості Д. Шостаковича, наприклад, М. Д. Сабініна [135], виділяє наступні етапи: ранній 1920-ті – середина 1930-х рр., до створення Четвертої симфонії у 1936 році; середній (зрілий) 1936 – 1968 і пізній 1968 – 1975 рр. Пізнім періодом творчості Дмитра Шостаковича С. М. Хентова називає тридцятиріччя з 1945 по 1975 роки [163]. Л. В. Данилевич підпорядковує періодизацію різним критеріям, виокремлюючи сім етапів [48]. Це наступні: 1) «роки мандрів» – 1920-ті; 2) тема людини в 1930-ті роки; 3) твори років Другої світової війни – 1941 – 1945 з вершинними симфоніями №№ 7 та 8; 4) повоєнний час – 1945 – 1954 рр. з кульмінаційною Десятою симфонією (1953); 5) історія і сучасність другої половини 1950-х – початку 1960-х; 6); проблема життя і смерті з творів другої половини 1960-х років; 7) останній період, що охоплює 1970-ті роки.

Інший принцип періодизації враховує підсумки дослідження творчості Шостаковича у зарубіжному науковому просторі, де зазвичай критеріями слугують пов'язані події політичної історії. Як приклад наведемо, зокрема, погляд Елізабет Уілсон, чию періодизацію 1994 року наводить Л. Акопян [2, с. 21]:

1) період до 1924 р.; 2) 1925 – 1935 («Молодий знаний композитор»); 3) 1936 – 1940 («Критика та відповідь на критику»); 4) 1941 – 1945 («Роки війни»); 5) 1946 – 1952 («Останні роки сталінщини»); 6) 1953 – 1961 («Відлига»); 7. 1962 – 1968 («Духовне відродження»); 8) 1969 – 1974 («Останні роки»).

Періодизація, запропонована власне Л. Акопяном, також вельми детальна, вона поділяє творчі періоди Д. Шостаковича на вісім етапів: «1. 1920-ті роки (до Третьої симфонії, ключовий твір – опера «Ніс»; 2. початок 1930 – 1936 (до Четвертої симфонії); 3. 1937 – 1940 (від П'ятої симфонії до Квінтету); 4. 1941–1946/47 (від Сьомої симфонії до Третього струнного квартету); 5. 1948 – 1952 (від Першого скрипкового концерту до П'ятого струнного квартету); 6. 1953 – 1961 (від Десятої симфонії до Дванадцятої симфонії); 7. 1962 – 1969 (від Тринадцятої симфонії до Чотирнадцятої); 8. 1970 – 1975» [2, с. 26].

Розглядаючи принципи оркестрового мислення композитора крізь призму ролі кларнета у симфонічному жанрі, відмітимо, що ми враховуємо вкорінену періодизацію симфонічної творчості та солідаризуємось із принципом більш детальної періодизації творчості Д. Шостаковича. Оскільки функція партій кларнетів та їх драматургічне навантаження у симфонічних партитурах композитора змінюється відповідно еволюції наряду оркестрового мислення, зокрема відбитому в певному індивідуальному оркестровому складі симфонічних творів, то детальна, майже за десятиріччями, наша власна періодизація слугує вказівкою при розгляді ролі кларнета у партитурах симфонічних творів.

Таким чином, систематизуємо виражальні, динамічні, темброво-акустичні та драматургічні особливості партій кларнета у симфоніях Д. Шостаковича, враховуючи відповідно або інтенсивне звернення до жанру симфонії у певні періоди, або взагалі відсутність симфонічних творів (як, наприклад, у період 1945 – 1952 років, коли масштабні оркестрові твори композитора містили хор у своєму складі, що, безумовно впливало на зниження самотійній виразності партій дерев'яних духових у партитурах таких творів).

Наведемо нашу періодизацію. При розгляді ролі кларнета у симфоніях Д. Шостаковича в аспекті еволюції у коло нашої уваги в третьому розділі дисертації потрапляють:

- період двадцятих років (1925, 1927, 1929) та, відповідно, симфонії №№ 1 – 3 у *першому підрозділі*, в яких відбита роль кларнета як важливої темброво-колористичної барви *партитурної поліфонії тембрів* симфоній двадцятих років;
- період тридцятих років (1936, 1937, 1939) та симфонії №№ 4 – 6 у *другому підрозділі*, в яких втілюється ідея інтонаційної єдності оркестрової партії кларнета;
- період сорокових років (1941, 1943, 1945) та, відповідно, симфонії №№ 7 – 9 у *третьому підрозділі*, де висвітлюється функція кларнета як інтерпретатора етичної та естетичної позицій Д. Шостаковича;
- період п'ятдесятих та початку шістдесятих років (1953, 1957, 1961), відповідно, симфонії №№ 10 – 12, симфонія № 13 – 1962 року та симфонія №15 – 1971 року, у *четвертому підрозділі*, в яких стверджуються особливі семантичні проекції різних композиційних технік в акустичному просторі тембру кларнета.

Існує велика кількість робіт про симфонії Шостаковича, в яких розглядаються музично-драматургічні особливості симфонії раннього, середнього (зрілого) та пізнього періодів творчості композитора. Маючи намір уникнути повторення відомих фактів, з метою збереження основного акценту теми дисертації, зосередимося на аналізі тих фрагментів симфонічних партитур композитора, у яких як найповніше виявляються виражальні можливості кларнета.

3.1. Тембр кларнета – складова партитурної поліфонії симфоній двадцятих років

Саме кларнет стає маркером творчої індивідуальності Шостаковича у ранній період творчості, коли були написані його перші три симфонії. При деякій рихлості сонатної форми (або її відсутності у творах), відмітимо, що мисленню композитора вже притаманна глибинна симфонізація. Її параметри виявляються у партитурі Першої симфонії у *тембровій єдності* тематизму в експозиційних та репризних розділах. Тобто, в оркестровому мисленні, в аспекті темброво-композиційного задуму Першої симфонії Д. Шостаковичем тембру кларнета відведено особливе місце: йому доручено і *експозиційне, темброво яскраве проведення тематизму* (у відкритому соло кларнета в оркестрі), і функція закріплення змістової єдності – саме *тембровою барвою кларнета* у репризному розділі симфонії.

Тембр кларнета був для молодого композитора самостійним носієм ідеї, фактором не тільки функціонально-структурної рівноваги твору, й ментальної єдності внутрішнього простору симфонії, а основою арочної конструкції доволі індивідуального формотворення симфоній.

У цей період Д. Шостакович під впливом роботи тапером у кінотеатрі *практично засвоює* композиційну техніку музичного монтажу, також у нього виникає та стверджується імпульс до особливої пластичності музичного тематизму, і саме через пряму відповідність музичної візуалізації екранного зображення приходить до нього новаторська практика осмислення художнього образу твору.

Втілення самої суті образу через моторні зорово-пластичні орієнтири є характерними рисами раннього періоду творчості композитора. Нагадаємо думки науковців В. Вишинського та В. Бобровського про концентровану художню змістовність власне оркестрових тембрів у музиці ранніх симфоній Д. Шостаковича, які є прямими носіями художнього змісту. Звідси і впливають особливі новаторські *принципи мислення* Д. Шостаковича саме

тембрами. Темброві жести відображають нові ідеї особливого шляху втілення художнього об'єкта мистецтва через рух. Це стосується свідомо атематичної музики та розділів немелодійних, часто побудованих на гамоподібних пасажах дерев'яних духових інструментів, але яскравих за тембрами.

Такий новаторський підхід до бачення функції тембру в оркеструванні симфонічного твору частково пов'язаний із демонстративним ігноруванням Д. Шостаковичем принципів інструментовки М. Римського-Корсакова. Вони були закріплені у традиціях Петербургської консерваторії, студентом якої композитор у той час був. Такі дії призвели до конфлікту з його викладачем з фаху, послідовником корсаковської школи, Максиміліаном Штейнбергом. Навесні 1924 року, під час роботи над Першою симфонією, ці відносини загострюються і у Шостаковича виникає бажання перевестися в Московську консерваторію: «...Там були друзі, які підтримували творчість юного композитора, там був і Яворський – педагог, що глибоко розумів його. Шостакович благополучно витримав іспити і був зарахований, але зустрів різке заперечення матері, Софії Василівни» [135, с. 135]. Саме у подібних умовах сперечання та супротиву академічним та родинним традиціям протягом 1923 – 1925 років була написана Перша симфонія.

Симфонія № 1, фа мінор, ор. 10 має наступний склад оркестру:

3 флейти (пікколо), 2 гобої, 2 кларнета (in B, in A), 2 фагота;
4 валторни, 2 труби, альтова труба (Tromba kontralta in F), 3 тромбони, туба;
литаври, трикутник, малий барабан, тарілки, великий барабан, тамтам, дзвіночки;
фортепіано
Струнні: квінтет

Що до партії кларнета у цій оркестровій партитурі відразу ж зазначимо наступне: Д. Шостакович у Першій симфонії за рахунок інструментовки роз'єднує мелодико-тематичні лінії на *дрібні різнотемброві побудови* –

інструментальні мотиви або фігури²⁶, що йде всупереч вказаним традиціям інструментування Петербургської школи. Але не тільки принципи інструментування викликали сперечання: новаторські гармонійні побудови та бешкетність музичної мови дратувала його викладачів. Відомим є факт, коли Олександр Глазунов сам виправив гармонію вступного розділу партитури. Але композитор не погодився з тим і перед виконанням твору повернув власний варіант: «Коли я показав Олександрю Костянтиновичу початок моєї Першої симфонії (в клавирі), він був вельми незадоволений неблагополучними, з його точки зору, гармоніями у вступі після початкових фраз засурдиненої труби. Він наполіг на тому, щоб я виправив це місце, і запропонував свій варіант гармонії. Я, звичайно, не став сперечатися, мої повага і любов до Глазунова були занадто великими, а авторитет його був беззаперечним. Але потім, вже перед виконанням симфонії в оркестрі й перед друкуванням партитури, я все-таки відновив свої гармонії, викликавши невдоволення Олександра Костянтиновича» [177, с. 102 – 103].

Новаторський напрям мислення Д. Шостаковича у Першій симфонії яскраво знаменує етап самоствердження молодого митця і торкається майже усіх параметрів музичної мови композитора. Практично усі теми Першої симфонії відповідають визначенню М. Арановського як типу «*алогічного тематизму*», коли композитор створює абсолютно непередбачувані комбінації інструментальних тембрів, чергує поступовий рух у пасажах із широкими стрибками, раптово зіштовхує жанрові ознаки пісенності й декламаційності [11, с. 215]. Парадоксально, але з іншої сторони, ця алогічність цілком природньо відбиває опору на традиції консерваторської школи, оскільки процес оркестрування й темброве мислення Д. Шостаковича знаходяться у тісному зв'язку з формотворенням та логікою розгортання ідеї

²⁶ «Під фігурою в оркестровій фактурі будемо розуміти характерну, виділену темброво й регістрово, формулу, яка: 1) повторюється точно (остинатно) або варіантно-варіаційно, і в такому разі вона може не мати інтонаційної характерності, випуклості, яскравої виразності; 2) звучить однократно, і в такому разі вона може мати індивідуальний інтонаційний і ритмічний малюнок» [27, с. 251].

твору. Дійсно, автор спирається на класичний прийом викладу мелодії шляхом передач та перекличок. У цьому напрямку композитор діяв відповідно постулатам консерваторії також і щодо функціональності оркестровки, взаємозв'язку тембрів із творчим задумом та ідеєю, а не задля втілення самоцінної колористичної барви.

Перша симфонія Дмитра Шостаковича – це визначний ранній твір, у якому кларнет має велику кількість відкритих *соло* (Додаток «Нотні приклади», блок IV, Таблиця 1: Кларнет у Першій симфонії). У *I частині* симфонії тембр кларнета композитором задіяно доволі інтенсивно: в усіх *соло* кларнета викладені основні теми твору. По-перше, цей інструмент проводить одну з виразних фігур та мотивів теми вступу²⁷ (за один такт до цифри 1). Ця тема вступу експонується у 17-ти тактовому періоді з двох речень з розширеною кадансовою зоною (8+9). У її проведенні по черзі задіяно труби із сурдиною, фагот, *кларнет. in B*. Кларнет повторює тему вступу у другому реченні. У центрі уваги кларнетиста – проміжний середній регістр, на звуках якого практично ґрунтуються принципи виразності мелодики *соло* кларнета. Після звучання розвиваючої середини у вступі, театр тембрів духової групи передає естафету струнній групі та вже там реалізована саме темброва ідея духових – розгорнути виконання розлогої вступної теми у діалозі низьких та високих звуків струнних у різних контрастних штрихах. Мотив вступу доручений кларнету, це висхідний хроматизований пасаж на форте, який завершується характерними ритмічними зворотами. Дослідники (М. Сабініна, Л. Мазель) вказують на наслідування принципів тематизму Стравінського, у Шостаковича це своєрідна тема Петрушки. Тема кларнета – це пластичний образ блазня, його формує штрих стакато, стрімкі шістнадцяті паузи та загострений ритмічний малюнок партії кларнета. Дослідник Л. Акопян зазначає тут впливи композиторів Хіндеміта та Скребіна [2, с. 42-43], а також вказує, що у

²⁷ Цифри надано за виданням партитури: Шостакович Д.Д. Полное собрание сочинений в 42 томах. Том 01. Симфонии №1, №2 (партитуры). М.: Музыка, 1987. 242 с.

вступному розділі сонатних *allegro* I частин ранніх симфоній присутній принцип «малерівського вступу духових». Він реалізується у перегукуванні чистих тембрів дерев'яних духових інструментів, у *соло* коротких мотивів, а потім – у дуеті, згодом – у контрапункті мотивів духових. Дійсно, це своєрідний театр голосів духових, в якому заявлено визначне місце саме кларнету. Погодимось із думкою Л. Акопяна, що в ранньому оркестровому письмі це, скоріше, ще не прямий вплив Г. Малера, а інтуїтивно виявлена близькість музичного вираження світовідчуття двох видатних симфоністів. Принцип наслідування буде свідомо культивуватися у зрілому періоді творчості Шостаковича [2, с. 39].

У I частині кларнет приймає участь в експозиції найважливішої теми для симфонії – у проведенні теми головної партії. Вона звучить у солюючого кларнета в супроводі струнних інструментів (цифра 8). Аналізуючи *соло*, можна відмітити, що майже весь матеріал проводиться у помірно широкому діапазоні, охоплюючи повністю першу октаву, та частково малу та другу октави. Музика зосереджена переважно у межах середнього регістра, зовсім небагато чіпляючи високий та нижній. *Соло* першого кларнета звучить на фоні акордового акомпанементу струнної групи. Для мелодії кларнета характерно: активність, маршевий фон, примхливий ритмічний малюнок, дещо матовий тембр за рахунок динаміки піано. У своєму розвитку тема кларнета (головна партія) набуває активності. Вона динамізується за рахунок перегукування темброво-неоднорідних мотивів у різних регістрах. Характерними є темброві міксти кларнета та флейти, або поєднання з мідними інструментами; інші типи мікстів звучать у розробковому розділі.

В експозиційному розділі перше проведення теми головної партії доручено флейті, друге проведення – кларнету. Витончений тембр флейти в нюансі піано сприяє відчуттю холоднотності та формує враження *жіночої* вишуканості темі. У цій оркестровці темний тембр кларнета надає драматургічної врівноваженості та деякої контрастної таємничості, що відкриває *чоловічу* сторону даного образу. Вальсова жанрова основа теми має

ліричний, мрійливий образ. Викладені спочатку по черзі, чисті тембри мелодії побічної партії переходять в їх вертикальний мікст, де спостерігається хроматична хода на стакато у кларнетів і флейт (цифра 14). Подібна темброва неоднорідність та дублювання теми в октаву й дуодециму є засобом динамізації та шляхом виявлення нової виразності тембру кларнета. Подальший розвиток теми відходить від жанрової основи вальсу. Легке стакато, віртуозні пасажі акцентують нову якість мелодії кларнета – моторності, жарту, дансантиності.

У розробці доволі виразним є дует з флейтою (5 тактів до цифри 15) на матеріалі другого речення теми побічної партії I частини. Саме темброва барва, а не тематична виразність цього дуету малює натхненно жіночий, дансантиний образ симфонії. Існує картина «Перша симфонія Дмитра Шостаковича» написана Павлом Філоновим у 1935 році, яка представляє собою візуальну інтерпретацію музики симфонії № 1. Картина створена у методології аналітичного мистецтва, яку у 10-х – 20-х рр. XX ст. розробив П. Філонов.²⁸ «Музичний вступ сприймається тривожно і похмуро, чому відповідають обличчя нижнього плану картини: виступаючий лик справа напружений і спокійний, а його «перевертень» зліва – гротескно тривожний. Малюнок перетворюється в живий організм, той, що існує у державі з грізними видіннями апокаліпсису цієї пори» [182, с. 554].

²⁸ Ця картина - візуальна інтерпретація П. Філонова Симфонії N1 Шостаковича, яка розкриває емоційне враження художника від музичного твору. Картина створена художником під враженням від почутої по радіо музики Д. Шостаковича. Ця музика Першої симфонії у драматургії має різко контрастне зіставлення тембрів, тематизму, тому і зміни планів, композиція, колірні (темброві) піки були у той час дуже новаторськими. Художника могла захопити загальна ідея музичної форми симфонії і він зумів її візуалізувати в своєму цілком особливому "атомному" стилі. За свідченням художника, сам Філонов починав з олівцем ескізу з кутової точки полотна, далі працював пензликом створюючи форму, потім від елемента до елементу прорисовував кожен атом. Особи в нижній частині картини відповідають тривожного музичному вступу. Особи похмурі, дзеркально перевернуті. Жіночий кольоровий профіль з рум'янцем, за словами П. Філонова, співвідноситься зі звучанням флейти у другій частині [69].

Звучанню флейти в проведенні побічної партії першої частини із ніжними наспівами й задушевністю вторить крихкість жіночого профілю з легким рум'янцем на картині. П. Філонов звертається до образів, які були близькі і дорогі художнику (портрети Глебової). Третя частина симфонії з трагічними нотами і темою року, фатуму почуття і передана художником як стихія тоталітарної системи. «Скупчення ідентичних профілів, очниць відображали психологію століття, з його мінливим виглядом чому відповідають лики нижнього плану: виступаючий лик справа напружений і спокійний, а «перевертень» лику зліва гротескно тривожний» [там само].

На наш погляд, подібної візуалізації можна досягти, сприймаючи перш за все тембровий шар партитури – вельми строкатий, опуклий та виразний.

Проведення теми побічної партії у цифрі 33 доручається сольному тембру кларнета (після проведення теми у партії флейти). Також кларнет викладає тему головної партії у репризі, приймаючи участь в одному із канонічних звучань теми головної партії (ц.38 – після низьких струнних).

Кода постає як скорочена реприза вступу, у тому числі – мотивна та темброва, тому *темброві діалоги мотивів* різних інструментів у коді також повторюються. Тематично *соло* кларнета (у цифрах 43 і 45) засновані на першому мотиві вступу, який спочатку проводить труба із сурдиною.

Таким чином, інтонаційна характеристика *соло кларнета з I частини Першої симфонії* відрізняється змістовою наповненістю, яскравою жанровою забарвленістю тематизму; властивим є участь у діалогах оркестрових груп, що презентують окремі виразні мотиви. Розгорнуті *соло кларнета* експонують важливий основний тематизм вступу, сонатного *allegro* I частини (головна партія, побічна партія) та коди. Тематизм наспівний або маршоподібний, місцями вишукано-танцювальний. *Соло кларнета* у дуєті із флейтою має дансанатний характер, звучить як музика балетного театру, що надає можливість його пластичній інтерпретації та зоровій візуалізації митцям епохи ХХ ст.. Гумор, свято, вихор емоцій, гротеск звучать у виразних мотивах кларнета, що складають фразу, речення та період у доданку

горизонтальних тембрів духових. Також вступ I частини та кларнет у цьому розділі торують нову енергію та стверджують новий тип вступу до симфонії – активний, швидкий, на відміну від повільних та концептуальних *соло* у симфоніях класиків жанру.

Швидкий вступний розділ II частини містить відкрите *соло* кларнета, в якому відчувається інтонаційний зв'язок із темою головної партії I частини; її жанр – галоп. Акцентовано перші та другі долі кожного такту, присутнє штрихове різноманіття та яскравий вихор коротких мотивів у подальшому розвитку теми. *Соло* кларнета звучить у густому й темному тембрі оркестрової партитури – на фоні піцикато струнної групи.

Тема середнього розділу у ц. 8-9 за характером звучання сприймається як двоголосна мелодія у східному характері. Друге проведення теми викладено ансамблем двох кларнетів *in A*, подібне двоголосся засновано на яскравому акустичному ефекті – просторі «пустих» квінт. Тембр кларнета у II частині яскраво підпорядкований *логіці концертування*. Тематизм сольних побудов у кларнетів доволі яскравий та різноманітний (моторний, індивідуалізований, іноді – зі «східним відтінком», стриманий).

Порівняно з гобоєм кларнет є другорядним інструментом дерев'яної духової групи у 3-й ч. Єдине відкрите *соло* першого кларнета у III частині звучить в останньому епізоді. У динаміці піанісимо звучить трагічна за змістом репліка. Згодом у дуєті з солюючою скрипкою кларнет повертається до пісенної жанрової основи, що доволі яскраво виявлена. Надалі основну функцію *соло* в групі дерев'яних духових переймає на себе гобой. Перед репризним розділом частини *соло* кларнета повторює траурні інтонації на тлі струнних, чим готує подальше гігантське *divisi* струнної групи. *Соло* кларнета (цифра 15) за емоційним змістом – траурний драматичний монолог дещо бетховенської стилістики, на кшталт *соло* гобою з П'ятої симфонії. Інтонаційно насичений середній траурний розділ частини перемикає на репризу саме темброва репліка кларнета. Таким чином, відмітимо, що

кларнет у III частині Першої симфонії Шостаковича вперше виступає як виразник трагедійного наповнення образу.

Фіналу Першої симфонії властивий повільний вступ дерев'яних духових, виразного значення в оркестрі набуває дует кларнетів та гобоїв. Головна партія IV частини (цифра 6) – це також відкрите *соло* кларнета, що спочатку демонструє тип сольного монологічного висловлювання, а у подальшому розвитку перетворюється на діалог кларнетів *in B* та *in A*. Виникає цікавий тематичний діалог між однорідними тембрами. У цифрі 20 *соло* кларнета має доволі виразну семантизацію: витримані звуки риторичного нахилу супроводжують сольні теми струнних (скрипки та згодом віолончелі). Взагалі у послідовності кларнета, скрипки, віолончелі складається доволі стала *темброва серія*. Улюблений тембровий мікст «флейта та кларнет» у цій симфонії Дмитра Шостаковича поєднує дерев'яні духові у стрімкому пасажі (Fl+Cl у цифрі 24). Цей мотив доволі віртуозний, він бере участь у наступних моторних епізодах симфонії²⁹.

Тема репризи фіналу динамічна, звучить у солюючого кларнета у супроводі струнного фону і тарілок. Вона підсумкова: інтонаційна спорідненість об'єднує мотиви «кларнетового вступу», тему головної партії I частини і головну тему скерцо – усі вони виконувалися у попередніх частинах солюючим кларнетом. У цьому ми вбачаємо мотивну і темброву спорідненість тематизму та ідеї, але вже на рівні цілої симфонії, особливо архітектоніки її крайніх частин. Констатуємо напрям оркестрового мислення

²⁹ Взагалі, переважання віртуозних моторних *solo* передбачає композитором наявність певного рівня виконавця, високу майстерність гри та, особливо, якісне володіння технікою гри хроматичної гамою. Слід відмітити знаковий твір – віртуозний етюд на теми Першої симфонії Д. Шостаковича на основі двох сольних епізодів з симфонії, а саме *solo* з II та IV частин, написане кларнетистом та педагогом І. Оленчіком. *Solo* можна поділити на дві хвили, у яких проглядається синхронне динамічне та мелодичне зростання. Початок першої хвили звучить та виконується у нижньому, тембрально густому та насиченому регістрі малої октави, що надають звучанню цікавої таємничості. Друга, у порівнянні з першою, виконується з більш потужною динамікою, у діапазонах першої та частково другої октав.

раннього Д. Шостаковича – зацікавленість прийомами цементування архітектоніки твору за рахунок принципу тембрової арки, у її втіленні першорядним є тембр кларнета.

Таким чином зазначмо, що тембр кларнета в оркестрі був для молодого композитора самостійним носієм образу та ідеї, фактором акустичної зацікавленості та певним оркестровим знаряддям посилення функціонально-структурної впорядкованості твору. Важливо зазначити й інструментальні аргументи ментальної єдності внутрішнього простору симфонії, рівноваги змістових тез твору. тембр кларнета викладає основні теми симфонії й у цьому сенсі є основою арочної тембрової конструкції доволі індивідуального формотворення симфонії. Композитором-симфоністом із першого твору цього жанру заявлена спорідненість музичного *образу* – *ідеї* на тембровому рівні теми, на що нами звернено вперше при розгляді визначних проявів ролі кларнета у партитурі Першої симфонії. Так, усі інтонаційно споріднені теми твору викладені тембром кларнета. Інструменту також не тільки доручена експозиція тем у відкритому *соло*, але й у формі цілого саме цьому темброві композитором доручено проведення теми у репризних розділах форми. Продукується їх незвично високий ступінь тематичної єдності – саме тембровою аркою, що поєднує тему в експозиційному та у репризному розділах симфоній. У майбутньому це – одна із рис зрілого Шостаковича, яка розкриється у незвичайно міцну темброво-семантичну ідею інтонаційної драматургії та надвисоку ступінь спорідненості тематизму.

Сталими у симфонії є вертикальні міксти тембрів у викладенні образно яскравих тем: одночасне звучання фагота та кларнета у нижньому регістрі зазвичай мають гротескні характеристики, а флейта та кларнет у високому регістрі – передають образи жіночої мрійливості. Повторюваними є горизонтальні послідовності тембрів у викладенні однієї мелодійної лінії: часто зустрічається єдина синтагма «труба із сурдиною, фагот, кларнет». Починаючи з Першої симфонії, Д. Шостакович трактує та використовує тембр кларнета як засіб «перемикання драматургічних функцій» форми.

Майже в усіх його симфоніях обов'язковими є репліки кларнета на межі розділів експозиції та розробки, або розробки та репризи. Зазвичай партія кларнета у цієї функції містить темброву репліку імпровізаційного характеру у регістрі шалюмо.

У партитурі Першої симфонії у тутійних епізодах присутня практика використання кларнета у групі дерев'яних духових за аналогією з використанням альту у струнній групі інструментів: зокрема, для заповнення акустичного об'єму акордової фактури. Мисленню композитора властиво співставлення та рівнозначне трактування тембрів кларнета та альту, їх акустична взаємозамінюваність у групах (струнних, дерев'яних). Зазвичай другорядна тема (або мотив) кларнета, що, перш за все, акустично вибудовує баланс звучання у партії дерев'яних духових, згодом передається партії альту. Тут ми вбачаємо аналогічну трактовку інструментів різних оркестрових груп: кларнета та альту у стратегічному тембровому мисленні композитора.

Друга симфонія Дмитра Шостаковича демонструє шляхи подальшої індивідуалізації авторського бачення театру тембрів, особливо у царині дерев'яних духових. Симфонія № 2 сі-бемоль мажор, тв. 14, «Присвята Жовтню» написана у 1927 році для великого симфонічного оркестру з хором. Одночастинна симфонія включає два великих розділи, звучить близько 20 хвилин. Склад оркестру:

Духові: 3 флейти (пікколо), 2 гобої, 2 кларнета (in B), 2 фагота, 4 валторни, 3 труби, 3 тромбони, туба;
Духові: литаври, трикутник, малий барабан, тарілки, великий барабан, дзвіночки, заводський гудок;
Струнні: квінтет

В заключному розділі присутній мішаний хор, написаний на текст Олександра Безименського «Ми йшли, ми просили роботи й хліба» (в оригіналі рос. «Мы шли, мы просили работы и хлеба»).

Друга симфонія Шостаковича – це твір, що потрапив в коло наукової проблематики дослідників порівняно нещодавно. Н. Лісняк, яка у 2008 році захистила дисертацію по Другій та Третій симфоніям Д. Шостаковича, зазначає: «Протягом останнього десятиріччя стали доступними нові дані, що стосуються життя й творчості композитора, знайдено й атрибутовано невідомі досі автографи Шостаковича, опубліковано його листування з близькими друзями й видатними сучасниками, що дає можливість докорінного переосмислення положень, сформульованих радянським музикознавством стосовно не тільки знакових і етапних творів, а й незаслужено забутих, серед яких Друга симфонія (“Присвята Жовтню”) і Третя (“Першотравнева симфонія”)» [80, с. 3].

Через десятиліття забуття, після прем'єри в 1927 році, виконавська історія симфонії відновлена І. І. Блажковим в 1965 році. Потім симфонія була виконана симфонічним оркестром Міністерства Культури СРСР під керівництвом Г. Н. Рождественського в 1985 році. Після паузи в два десятиріччя симфонія іще більш тріумфально виконана в Санкт-Петербурзі в рамках фестивалю «Від авангарду до наших днів» (диригент О. В. Титов) у 2004 році. Але згодом Друга симфонія знову була забута. Причиною цього є стійка репутація Другої як політично заангажованого й тому компромісного твору, що й відображено в критичних статтях музикознавців. М. Д. Сабініна пише: «Програма-сюжет Другої симфонії відтворює образну схему, надзвичайно поширену в практиці масових театралізованих свят перших післяреволюційних років і пролеткультівських вистав-мітингів: спочатку – темний хаос, який символізує безпросвітне минуле трудящих, потім – пробудження протесту, дозрівання революційної свідомості і, нарешті, прославлення Жовтня» [135, с. 59]. М. Д. Сабініна підкреслює важливість нового демократичного інтонаційного матеріалу, що, на її думку, дає

можливість вважати, що Друга симфонія Шостаковича повністю лежить у головному руслі радянського мистецтва того періоду – громадянської проблематики, та відображає його історично неминучі слабкості і протиріччя, його наївний схематизм і його щирий агітаційний пафос. Тому-то твір молодого композитора і змогли прийняти обидва антагоністичних музичних угруповань (авангардистів та соцреалістів).

У 1997 році друкується стаття М. Г. Арановського «Музичні “антиутопії” Шостаковича» [8], де автор практично солідаризується з Г. А. Орловим в оцінці Другої симфонії, разом з тим вбачаючи в ній передумови подальших творів композитора: «... такі політично ангажовані опуси, як 2-а і 3-я симфонії, які важко віднести до вдалим в силу зовнішнього пафосу і холодної риторики їх музики з точки зору композиторської техніки багато значили для молодого композитора, і чимало знайденого в них пізніше увійде в його стильову систему» [8, с. 214]. Л. Акопян має більш сучасний погляд на філософську складову Другої симфонії, на принципи формотворення та драматургії твору. Він зазначає, що форму симфонії складають чотири відокремлені фрагменти та дві інтерлюдії. Таким чином, перший фрагмент це – картина темного хаосу; другий – пробудження протесту; третій – неухильно наростаюче бродіння; четвертий – прославлення Жовтня. Зазначені автором дві «аморфні інтерлюдії» у семантичному плані підпорядковані «стилістичній диференціації фрагментів відповідно поворотам міфологічного сюжету [сотеріологічного³⁰ міфу]» [2, с. 59].

Зазначаючи роль кларнета у партитурі симфонії, вкажемо на специфічне використання інструменту: як його окремої тембрової барви (принципово без тематичного наповнення), так і музично-індивідуалізованого. У першому фрагменті «Картина темного хаосу» (Largo,

³⁰ Як вказує С. Аверинцев, сотеріологія (від грец. σωτηρία «порятунок» + грец. λόγος — вчення, слово) це богословське вчення про спокуту та спасіння людини, воно є частиною догматичного богослов'я [1].

такти 1-43 до цифри 13)³¹ тематизм кларнета не індивідуалізований. Другий фрагмент «Пробудження хаосу» – маршовий, він звучить у більш жвавому темпі (обіймає такти 44-91 до цифри 25). Кларнет звучить на фоні гобоя. Мелодико-тематично Д. Шостакович вдається до самоцитування: у цифрах 16-18 звучить алюзія³² другого мотиву вступу Першої симфонії. В інтерлюдії перед третім фрагментом (такти 88-106, до цифри 29) партію кларнета не індивідуалізовано. Третій фрагмент «Неухильно наростаюче бродіння» (такти 107-209, до цифри 56) за формою – фугато. Йому властиво стрімке збільшення темпу³³. Кларнет проводить «відповідь»: другу тематичну лінію фугато, має продовжене *соло*, виконується в ансамблі з флейтою, фаготом. В його партіях третього фрагменту реалізується ідея моторики, руху, виразного концертування. Особливо ефектно звучать по черзі трелі у кларнета, фагота, глісандо скрипок. Інтерлюдія між третім та четвертим фрагментами (*Meno Mosso*, потім – *Moderato*, такти 210-260, до цифри 69) містить велику кількість розгорнутих сольних побудов кларнета, які охоплюють значний діапазон, але початок та закінчення мелодій обов'язково має бути у темному нижньому регістрі. Інтенаційна характеристика партії насичена: мотиви нагадують середньовічну секвенцію *Dies Irae*, тему хреста, численно переважають теми *lamento*. Четвертий фрагмент «Прославлення Жовтня» (такти 261-402, цифра 69 і до закінчення) також базується на виразному тембрі кларнета. Він акомпанує хору, імітує в оркестрі звук заводського гудка, звучить *solі* з флейтою у славильних (величальних) епізодах.

³¹ Нотні приклади та цифри партитури симфонії наведено за партитурою Повного зібрання творів Д. Шостаковича: *Шостакович Д. Д. Полное собрание сочинений* Том 01. М.: Музыка, 1987. 242 с. Партитуры Первой (3 – 124 стор.) и Второй (125 – 223 стор.) симфоний, редакційні коментарі.

³² Алюзія як художній прийом та метод техніки композиції відіграє у творчості Д. Шостаковича визначну роль: за рахунок темброво-інтонаційного натяку на стиль або тематизм іншого автора композитор збагачує змістовий шар власної музики.

³³ від 152 чверті у хвилину – і до 162 за М.М.

Цікаво, що наприкінці 1, 2, 3 фрагментів та інтерлюдій, за нашими спостереженнями, після епізодів хаосу звучать фанфари і мажорні акорди, що виконують подвійну функцію: означають межі оркестрових епізодів та формують атмосферу святкового піднесення та штучного, дещо «брехливого» пафосу. Цей ефект вибудовується саме оркестровими тембрами мідних духових інструментів. Перша інтерлюдія пов'язана із принципово концертним принципом, коли в оркестрі чергуються яскраві *соло* (переважно духових інструментів) та контрастні їм туттійні побудови струнної групи. Соло туби (+4 такти після цифри 25) експонує особливий мотив, що нагадує *Dies irae*, варіації на який розгортаються у туттійних епізодах за участі кларнета (на кшталт фінальної частини «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза).

Особливими є прийоми авангардного письма в оркестровому шарі твору. Вони сповнені, за словами Л. Акопяна, пророчими відкриттями. Так, «картина хаосу» на початку и «картина наростаючого бродіння» (цифри 29-48) увійшли в історію нової музики як прообрази деяких відкриттів 1950-1960-х років, зокрема, мікрополіфонії Лігеті та сонористики Пендерецького. «Окрім того, у зв'язку з першою із двох картин, де засурдинені струнні з різною швидкістю (одиниця руху варіює від $\frac{1}{4}$ у контрабасів до $\frac{1}{16}$ у тріолях перших скрипок) інтонує тонально неозначені гамоподібні пасажі на педалі великого барабану, згадуються пророчі «Звукові шляхи» Айвза» [2, с 59-60].

Симфонію відрізняє щира зацікавленість композитора оркестровими тембрами, їх ресурсами виражальності. Найбільш яскраві інструментальні ефекти пов'язані зі звучанням труби із сурдиною а потім і флейти, на фоні хаотичного мелодійного руху атематичних конфігурацій струнних (цифри 6-10) та похідний контраст оркестрових груп, коли саме дерев'яні та мідні духові інструменти є носіями мелодії (інтонаційного змісту). Л. Акопян зазначає, що «висхідні інтонації мелодичних фраз духових, що тягнуться вгору та опадають, неначе кристалізуються із структурно аморфної магми

струнних» [2, с. 60], що у повній мірі може буде віднесено до партії кларнетів в атематичних епізодах фрагментів та інтерлюдій.

Саме у партіях духових (та, зокрема, кларнетів) виявлена одна з основних світоглядних діалогічних ідей твору: рефлексії позачасової фігури Митця-гуманіста та «пряма мова» сучасника подій, літописця революційної епохи. Виразні принципово атематичні моторні конфігурації у партії кларнетів, що вдало зображають революційне бродіння, неспокій та «фонічний хаос», протиставлені розлогим кантиленим мелодіям *соло* кларнета, що уособлюють образи Батьківщини, фіксують голос рефлексуючого інтелектуала (особливо в довгому епізоді *соло* кларнета та гобоя «смерть немовляти» [2, с. 61]). За участі розгорнутого *соло* кларнета у симфонії вирішується мотив оплакування хлопчика: цю смерть побачив юний Шостакович і вона вразила його, про що можна дізнатися з листа композитора до Б. Яворського від 12 червня 1927 року, де композитор згадує події лютого 1917 року і пов'язує їх зі змістом саме цього епізоду симфонії. У драматургії Другої симфонії цей міні-реквієм розфарбований саме тембровими засобами: розгорнуте *соло* кларнета на хоралоподібному малюнку струнної групи звучить як авторська промова скорбного характеру. На останній фразі кларнетового мотиву звучить його дует з флейтою на фоні струнних, а в оркестрі виникає дивовижний акустичний ефект. Тремолюючи унісони струнних на тихій динаміці *ppp* разом з тремоло тарілки (виконавець виконує паличками) широко охоплюють звуковий простір неясним гудінням та складають звукове та емоційне враження завивання вітру, холодного дихання смерті. Особливої тембрової виразності набуває цей епізод, коли сольна функція передана від кларнета – до солюючої скрипки.

У першому фрагменті «Картина темного хаосу» кларнет не індивідуалізований, тембр кларнета є складовою навмисно створеної Шостаковичем «ультраполіфонії» з 27 одночасно звукових ліній різних оркестрових інструментів: «Вийшла ультраполіфонія, що переходить у *поліфонічний тембр*» [118, с. 14, курсив мій – П.Б.]. Тобто, в *оркестровому*

мисленні Д. Шостаковича виявляється поняття *поліфонічний тембр*. У Другій симфонії продовжується розвиток тенденції, що викрита нами у Першій симфонії на прикладі ролі кларнета в арочної драматургії твору: тембр у Шостаковича взагалі є *самостійним параметром виразності*, який для композитора має самоцінність навіть без його мелодійного або метроритмічного оформлення.

У другому фрагменті «Пробудження протесту» композитор виокремлює яскраву індивідуалізовану мелодію кларнета із вже знадуваного комплексу «магми оркестрового хаосу». Для проведення цієї теми у цифрах 16, 17 та 18 Шостакович поєднує звучання гобоя та кларнета. Зазначене *solì* – активне, примхливе, пародійно-танцювальне: у мелодії дерев'яних духових тут звучить іронічна народна «Камаринська», з гострими штрихами, короткими двозвучними мотивами, що межуються з короткими шістнадцятими паузами. Причому *тематично цей епізод споріднений* з другим мотивом вступу (темою фагота) з Першої симфонії (Додаток: Додаток А, нотний приклад 1, блок IV – схеми, таблиці та нотні приклади симфоній). Виникає тембровий образ шута, блазня, Петрушки як частки народного театру розваг, святкового натовпу. На відміну від прообразу в балеті Ставинського цей образ у симфонії потрактований композитором у зламний момент історії, на соціальному тлі.

В інтерлюдії також міститься епізод, що пов'язаний зі звуком гудка. За вказівкою композитора – якщо не вийде використати справжній заводський гудок, то автор виписує його імітацію інструментами оркестру у тоні фа – дієз і цей основний звук лунає саме у партії кларнета як обов'язковий. Тобто, акустичні та виразні ресурси цього інструмента у симфонії використовуються досить повно.

У заключному фрагменті бере участь хор, якому зазвичай акомпанує кларнет (мелодія – цифри 71, 76, акорди – у цифрі 73) та інші духові, які проводять виразну контрапунктичну лінію.

Також кларнет в октавному дублюванні з флейтою виконує яскраву квартову «величальну» інтонацію. З цифри 87 кларнет бере участь в активному пасажному русі оркестру, що алюзивно натякає на тематичну арку вступного розділу. Але образ хаосу з нього підміняється образом вселенської широти та величі (до того ж, при ключі наявні знаки на відміну від вступного розділу).

Таким чином, Друга симфонія ще більш диференціює художньо-образні можливості кларнета. В оркестровому мисленні Шостаковича роль кларнета співвідноситься з декількома напрямками, які можливо виокремити та систематизувати шляхом співвідношення із програмним задумом симфонії [2, с. 58 – 59] за такими параметрами:

Негативні колективні образи хаосу та смутку (російської революції) – це атематично-моторні епізоди кларнету. Тут у партитурі відбувається злиття його партії (кларнета) з групою дерева, з оркестровим туті. Характерним є віртуозність, легкі пасажі на стакато й легато, та довгі масштабні-тематичні структури на значному регістровому діапазоні. Тут є і короткі мотиви, зосереджені в невеличкому діапазоні – гротескні або скерцозні за емоцією (театр тембрів, якій викриває дійсне відношення до революції Дмитра Шостаковича).

Рефлексивні індивідуальні образи (інтелектуальних роздумів, оспівування трагічної долі Батьківщини тощо). Характерними є тематично розлогі конфігурації кларнета в ансамблях солюючих інструментів. Найбільш стала комбінація солюючих тембрів – у тріо кларнета, фагота й скрипки. Тут відбувається процес індивідуалізації образу, позитивне протиставлення моторики – агресивному хаосу.

Таким чином, симфонія має експериментальний характер, який виявився в особливому типі тематизму, специфічному трактуванні інструментальних тембрів та принципах оркестровки. Для її музики характерним є велика кількість епізодів із «загальними формами руху» за участі віртуозних пасажів кларнетів як невід'ємної недиференційованої

частини оркестрової партитури. У мелосі оркестрової партії кларнетів, яка дуже неоднорідна за своїм тематичним наповненням, навіть виникає певний **стильовий полілог**, що відображає напрям творчого мислення Д. Шостаковича: протистояння авангардного та пролетарського мистецтва. Також в оркестровій партії кларнета можна прослідкувати **етичні позиції композитора** (протиставлення людської агресії, трагедії смерті – розуму, стриманості, інтелекту). До того ж, у двох принципах використання кларнета в партитурі Другої симфонії закарбовано два типи бачення та оцінки історичних процесів – *дієво-хронікальний* та *відсторонено-філософський*.

Відмітимо, що в **оркестровому мисленні** Д. Шостаковича у період написання Другої симфонії формується поняття *поліфонічного тембру*, а також продовжується розвиток тенденції у Шостаковича трактувати тембр як рівноцінне явище традиційним засобам виразності (як, наприклад, мелодія, фактура або ритм). Тобто, у композиторської свідомості Д. Шостаковича формується зацікавленість драматургічними та формотворчими ресурсами тембрів духових, дедалі формується та реалізується ідея інструментального театру, зростає майстерність у прийомах динамізації або просвітлення оркестрової фактури, й, власне у партитурі міститься чимало художніх відкриттів. Безумовно, це свідчить про унікальність оркестрового мислення раннього періоду творчості Д. Шостаковича.

Третя симфонія для оркестру і хору, написана Дмитром Шостаковичем на вірші Сергія Кірсанова ор.20 у 1929 році та має назву «Першотравнева» («Первомайская»).

Склад оркестру:

Духові: 3 флейти (пікколо), 2 гобої, 2 кларнета (in B), 2 фагота, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, туба;
Ударні: литаври, трикутник, малий барабан, тарілки, великий барабан;
Струнні: квінтет

Колега Дмитра Дмитровича Віссаріон Шебалін зі слів композитора розповідав про задум Шостаковича написати єдину в світі симфонію, щоб жодна тема у творі не повторювалася двічі (наприклад, з експозиційного розділу – у репризі). Відповідно, і формотворення у Третій симфонії – несимфонічне, індивідуальне. Одночастинний твір складається з дев'яти епізодів. Критерієм для сегментації форми обирається зазначена композитором зміна різних тем у відповідності до темпового параметру (див. таблицю № 3 у додатку, блок № 4, нотні приклади симфоній).

У першому – вступному фрагменті *Allegretto* (до цифри 5), основна тема повністю проводиться у групі кларнетів. В партії першого кларнета звучить розлоге відкрите *соло* кларнета пасторального характеру, яке потім переходить у дует кларнетів на фоні піцикато низьких струнних. З 2 цифри³⁴ до першого кларнета приєднується другий, чим імітується підголосковий колорит у народному стилі та зберігається така ж сама вільна ритміка як і спочатку. Проглядається накладання різних жанрових основ тематизму: мелодія – у пасторальному стилі, супровід – чітка маршовість. Розглядаючи партію кларнетів зі вступу, слід відмітити велику кількість переходів між звуками другої та першої октав. Мелодика першого голосу звучить у високому регістрі, другий кларнет звучить у нижньому. З цифри 4 обидва кларнети поєднуються у «дует згоди». З цифри 6 до цифри 36 група кларнетів приймає участь виключно у складі групи дерев'яних духових: вони складають фонову функцію для *соло* валторн та змальовують образ енергійної радості, гучної динаміки. Він є новим для тембрового звукообразу кларнета у симфонії.

У другому епізоді *Piu Mosso*, який продовжується до цифри 8, звучить технічний епізод (цифра 6) у виконанні групи дерев'яних духових

³⁴ Нотні приклади наведено за партитурою симфонії № 3 Д. Шостаковича: *Шостакович Д. Д. Полное собрание сочинений. Том 02. Симфония №3 и Симфония №4. М.: Музыка, 1982. 381 с.*

інструментів. Кларнети супроводжують тему валторни після сольної репліки тромбону. Цей мотив валторни майже буквально повторює початкову тему «Пісні про Землю» Г. Малера. На цей факт також звертає увагу дослідник Л. Акопян [2, с. 67], він пов'язує семантичну ауру цього мотиву із майбутньою Десятою симфонією Шостаковича.

Третій епізод *Allegro* продовжується до цифри 23. Тут переважають загальні форми руху у тематизмі групи дерев'яних духових інструментів. Л. Акопян переконливо вбачає прямі паралелі в інструментовці епізоду із сценою гуляння на Масницю з балету Стравінського [2, с. 68]. Розглядаючи партію кларнетів, слід зазначити, арпеджійований тематизм, унісонні дублі з гобоями, гру регістрами кларнета, велику кількість туттійних епізодів. Відкритий оркестровий епізод за участі групи кларнетів починається з другого такту 17 цифри. *Соло* виконують два кларнети в унісон, але за бажанням диригента можливе виконання й одного кларнета.

Четвертий епізод (*Meno mosso*) продовжується до цифри 26. Його виразною складовою є *соло* кларнета у цифрі 23. Композитор в епізоді активно використовує поліостинатну ритмічну функцію, в якій низькі струнні та кларнети з альтами виконують самостійні тематичні та ритмічні малюнки, в той час у скрипок проводиться мелодична лінія.

П'ятий епізод *Allegro* продовжується до цифри 44. Аналізуючи партії кларнетів, відмічаємо відкритий епізод групи кларнетів за один такт до цифри 29. Він записаний по принципу парного *legato* з повторюваним кожним третім звуком³⁵. У цифрі 29 відбувається гра перехідними звуками (між регістрами шалюмо та кларіно). Такий самий прийом використовується до кінця цифри 29, вже у ансамблі із групою флейт. У цифрі 32 з третього такту відмічається ритмічне групування з висхідним ходом по хроматизму.

³⁵ Такий прийом можна зустріти у різних оркестрових партіях, використовується як вправа для повсякденних індивідуальних занять, й також цьому прийому Е. Кавалліні присвятив цілий каприс № 5.

Даний епізод є великою хвилею, що поступово набирає силу і прямує до цифри 36.

Марш починається з цифри 37 з малого барабану і має комічний характер, який підхоплює відкрите *соло* кларнета у цифрі 40 з акомпанементом фагота гострими октавними ходами восьмими тривалостями. Характеризуючи *соло*, слід відмітити гротескність, що виникає внаслідок гри високого та середнього регістрів кларнета. Відмітимо, що форшлагові прикраси мелодії є більш характерними рисами саме кларнета-пікколо. Тут доречна інструментальна аналогія із відкритими *соло* кларнета-пікколо з форшлагами у «Фантастичній» симфонії Г. Берліоза. Дослідники [2, с. 68] вбачають тут стилізацію піонерського маршу, а тон такої стилізації у Третій симфонії – поки що гумористичний, бо помічний виразний дисонанс тембрового зображення партійного маршового офіціозу пізніше повторюється Д. Шостаковичем у більш гротескно-пародійних моментах його Сьомої та Восьмої симфоній. Навіть зарубіжний дослідник Джеральд Абрахам (G. Abraham) зазначає відносно цього епізоду Третій симфонії: «Неможливо відсторонитися від думки, що композитор лицедіє [лицедействует]. За природою він гуморист, а з гумориста навряд чи зможе вийти гарний одописець. Він намагається бути марксистом, але в його музиці час від часу проривається гоголівський гумор» (цит за [2, с. 68]).

З шостого по фінальний (дев'ятий) епізоди лише у незначній мірі використовують кларнет. Музика за участі кларнета представляє туттійні розділи у загальному звучанні по два інструменти в дерев'яній групі в унісон.

Таким чином, формальна ідея неповторності тематизму кожного розділу симфонії, торкається й її тембрової сторони. Тут представлений справжній колаж тембрів, у полішаровій фактурі симфонії міститься колективний образ натовпу, закодована ідея народного свята, гуляння – своєрідного інструментального театру у характері партитури «Петрушки» І. Стравинського але з подальшим нівелюванням позитивних якостей народного образу.

Н. Лісняк вбачає у театрі тембрів партитури симфонії певну ідеологему, спрямовану на яскраве втілення форм деперсоналізації народу, трактування колективного образу як покірної маси – знаряддя ідеології держави. Дослідниця зазначає наступне: «принцип еволюції образу, що виразно простежується від перших тактів симфонії до фіналу: від зображення яскравого, строкатого, різноликого натовпу (індивідуальна темброва й інтонаційно-жанрова характеристика “персонажів”, полішарова фактура) до її нівелювання, перетворення на єдину безлику масу, що втілено за допомогою організації голосів спочатку в акордову вертикаль, а потім у потужні унісони всього оркестру (епізод мітингу). Все це здобуває наприкінці твору логічне завершення – звучання хору, що виконує тут не тільки функцію носія тексту, а перехарактерізм постає як озвучене втілення **ідеї масовості**» [80, с. 5. – курсив мій – П.Б.].

Таким чином, у перших трьох симфоніях 20-х років Д. Шостакович робить апробацію базових можливостей кларнетів, використовуючи два кларнета *in A*, *in B* у Першій симфонії, та по два кларнета *in B* у оркестрових складах Другої та Третьої симфоній. Наступний етап у симфоніях 30-х років надає приклад стрімкої творчої еволюції та, відповідно, більш широких можливостей використання усієї палітри сімейства кларнетових інструментів. Наприклад, у Четвертій симфонії кларнети представлені своєю максимальною кількістю. Це свідчить про більш детальне драматургічне навантаження партій кларнетів у партитурах симфонічних творів 30-х років та ускладнення принципів оркестрового мислення Дмитра Шостаковича.

3.2. Інтенаційна єдність партії кларнета як додатковий засіб симфонізації в опусах тридцятих років

Симфонія № 4 до мінор, ор. 43 написана в 1934 – 1936 роках. Її прем'єрне виконання було заплановане на 11 грудня 1936 року в Ленінграді, проте композитор зняв її з репетицій та вона не виконувалася досить тривалий час. Небажання виконувати цю симфонію виникає у Д. Шостаковича після того, як композитор у 30-х роках пережив важку моральну травму, пов'язану із його переслідуванням у зв'язку із статтею «Сумбур замість музики» і тавруванням його як «формаліста у музиці».

Під час війни партитура симфонії вважалася втраченою. Пізніше композитор записав її оркестровий варіант у чотирьохручному клавирі, який відновив сам. Згодом оркестрові партії партитури було віднайдено в архівах філармонії диригентом К. Кондрашиним. Вперше твір виконаний лише у 1961 році в Москві.

Оркестровий склад:

Духові: 6 флейт (2 пікколо), 4 гобої (англійський ріжок), 6 кларнетів (кларнет-пікколо, бас-кларнет), 4 фаготи (контрафагот), 4 труби, 8 валторн, 3 тромбони, 2 туби;
Ударні: 6 литавр (I + II), трикутник, кастаньєти, дерев'яна коробочка, малий барабан, тарілки (дві секції), великий барабан, там-там, дзвіночки, ксилофон, 2 арфи, челеста
Струнні: квінтет

Таким чином, симфонія № 4 має розширений оркестровий склад, в якому переважають тембри духових та ударних. Кларнети представлені значною кількістю. Ці інструменти використовуються доволі активно: у плотних оркестрових *tutti*, в ансамблях; також кларнети мають численні *соло*. Переважно автор симфонії використовує чотирьох кларнетистів задля

об'ємного тембрального звучання, але усі чотири партії за тематизмом – окремі та незалежні.

Музика I частини симфонії є складно вловимою за образним змістом. Без сумніву, вона репрезентує заявлений композитором панорамний та об'ємний образ Радянської держави 30-х років XX ст. [3, с. 154]. Але вірними є твердження щодо складності інтерпретації її тематизму. Дослідниками помічені змістові та образні метаморфози основного тематизму першої частини симфонії: В. Валькова переконливо стверджує, що майже усі теми I частини симфонії – «теми-перевертні, справжнє обличчя яких важко розгледити» [25, с. 83]. У втіленні цієї інтонаційної концепції великого значення для композитора набувають тембри сімейства кларнетів.

У короткому вступі та у темі головної партії відмічається гучний унісон майже усієї групи дерев'яних духових інструментів, тема виконується строгим маркатним штрихом. Виразним є музичний діапазон: партія першого та другого кларнетів проводиться виключно у високому регістрі, а звучання кларнета-пікколо відбувається у вищому. У цифрі 13 викладом короткого сольного мотиву в кларнета-пікколо динамізується середній розділ головної партії. Це – перше відкрите, але коротке, *соло* кларнета-пікколо (протягом одного такту). З цифри 31 та із першого проведення побічної партії починається ліричний епізод першої частини симфонії. Відкрите *соло* у цифрі 36 виконує бас-кларнет під акомпанемент арф рівними восьмими (Додаток А, нотний приклад 7, блок IV).

Друге проведення теми побічної партії звучить у валторн (цифра 40); воно контрапунктом супроводжується відкритим *соло* кларнета-пікколо, що побудовано на принципі звуконаслідування, імітації голосу зозулі. Це сповіщає про розвиток матеріалу. Музика побічної партії (до вторгнення головної теми) продовжує набирати обертів за рахунок активізації тематизму у партіях кларнетів (особливо у пікколо та 3,4 кларнетів). Гобої підсилюють тему в унісон. Зростає динаміка та відбувається поступове прискорення темпу. З цифри 42 до партії кларнетів приєднуються флейти та флейти-

пiкколо. У темi кларнета-пiкколо звучать колоритнi мiжтембровi переходи, тобто її звукоряд розпорошений мiж середнiм та високим регiстрами. Розробка починається з соло кларнета-пiкколо та флейти-пiкколо пiд акомпанемент кларнетiв та бас-кларнета. Це – вiльна жанрова варiацiя (полька) на маршову тему головної партiї, яка вiдтворена ансамблем за участi групи кларнетiв разом з флейтою-пiкколо. Продовження розвитку головної теми у розробцi (цифра 55) – сигнальне, маркатоване та акцентоване *соло* кларнета (Додаток А, нотний приклад 10, додаток, блок 4). Надалi музичний матерiал перегрупується наступим чином в групi кларнетiв: спочатку звучить бас-кларнет у тандемi з 4 кларнетом, потiм 1,2 та 3 кларнети – з кларнетом-пiкколо. Бас-кларнет iз 4 кларнетом виконують мелодiйну лiнiю в унiсон. До цифри 63 (перший етап розробки) музичний матерiал звучить у виконаннi групи дерев'яних духових iнструментiв, частково до них пiдключенi струннi з ударними iнструментами. Переважно, це унiсони ведучих голосiв кларнетiв, флейт та гобоiв на басовiй лiнiї з фаготiв, бас-кларнета та 4-го кларнета. До цифри 72 (другий етап розробки – фугато струнних) кларнети не беруть участь в оркестрi на вiдмiну вiд третього етапу розробки (цифри 72 – 79). Тут партiя кларнетiв пов'язана iз колосальним динамiчним наростанням. За тематичним наповненням це iще одна вiльна варiацiя на тему головної партiї (своєрiдна маршова хода). Бас-кларнет виконує основнi опорнi функцiональнi звуки, що надає акустичної рiвноваги та стiйкостi оркестровому звучанню.

Тематизм четвертого етапу розробки (цифри 80 – 92) пов'язаний iз самостiйнiстю послiдовної низхiдної лiнiї бас-кларнета, яка у цифрi 82 i далi надає певну основу для проведення мотивiв головної та побiчної партiї у скерцозному характерi, у вальсовому обрамленнi.

Дзеркальна реприза проводить побiчну партiю за участi сiмейства кларнетiв у фанфарно-урочистому характерi. Надалi бас-кларнет складає виразнi контрапункти партiї англiйського рiжка, оскiльки у цiй лiричній iнтерлюдiї вiн солює (цифри 95 – 96).

У II частині (цифра 114 і далі) соло кларнета-пікколо виникає у розділі **B** подвійної двох частинної форми після епізоду фугато у групі струнних (розділ A). Згодом зазначена сольна партія переходить в фоновий режим, але динамізація розділу B відбувається за рахунок активного мелодійного руху та характерного тематизму партії кларнета-пікколо у вельми примхливій динаміці. Розділ A¹ – репризний, і саме кларнету доручено проведення теми фугато. Велика кількість моторних побудов сповнюють *соло* інструментів сімейства кларнетів, що надає враження інтенсивної тембрової гри, жвавості акустичного простору. Розділ B¹ використовує ресурси усієї групи кларнетів для надання щільності оркестровому звучанню. У коді II частини широко використовуються яскраві тембри солюючого фагота, кастаньєт, барабана, при цьому тембри кларнетів відсуваються на другий план. В принципах оркестровки спостерігаємо тенденцію запобігання одночасного звучання ударних яскраво-колеристичного характеру з кларнетами. На наш погляд, саме таким чином відображені норми акустичного балансу яскравих тембрів в оркестровому мисленні Д. Шостаковича і за функціональними якостями кларнет у повній мірі сповнений для композитора цим магнетизмом.

З третьої частини на перший план висуваються *нові сторони виразності* сімейства кларнетів у симфонії, оскільки дана група приймає участь у трагічних розділах частин Четвертої симфонії. Драматичний тон музики другої половини твору був передумовлений важкою кризою композитора. Саме III частина та Фінал писалися протягом лютого 1936 та весною того ж року у досить складний та трагічний для Д. Шостаковича період суворой критики та агресивної навали офіційних кіл на його видатний оперний твір – «Леді Макбет Мценського повіту».

*Перший розділ*³⁶ III частини – *Largo* (цифри 152 – 166). Соло бас-кларнета проводить виразну декламаційну репліку у звучанні траурного маршу (за два такти до цифри 153). У цифрі 155 мотив кларнетів дубльовано

³⁶ Ми використовуємо трактовку форми цієї частини, що навела у монографії М. Сабініна [135, с. 113].

у терцію, що емоційніше дозволяє доносити емоцію траурної ходи із маркуванням характерного пунктирного малюнку ритмів скорботного маршу. У цифрі 157 у тьмяному, але виразному нижньому регістрі, проводиться основна тема похоронного маршу, трель у двоголосному викладенні додає виразний ефект ридання, сплеску емоцій. Наступний епізод фіналу *готує інтенсивний туттійний фрагмент*, де тембри кларнета диференціюються відповідно регістру: кларнет-пікколо та кларнети приймають участь у напруженому моторошному русі оркестру, а бас-кларнет викладає низхідну мелодію в октавному дублюванні із мідними. *Другий розділ III частини, Allegro* (цифри 167 – 191) експонує доволі виразну мелодію двох кларнетів *in B* у ритмічно однорідному двоголоссі (додаток, нотні приклади симфоній, блок 4, приклад 17, цифра 182 у партитурі). Зазначена тема жанрово трансформує тему траурного маршу із першого епізоду в експресивну декламацію гнівного протесту. Відмітимо інтонаційну спорідненість тематизму партії кларнетів у III частині: тема, експонована *соло* бас-кларнета в 1 епізоді поступово розпадається на виразні тематичні фрагменти, які позиціонуються єдиним тематичним комплексом. До таких індивідуалізованих мотивів ми відносимо: квартовий стрибок у темі траурного маршу, мотив «схлипування», рух терціями у повільному русі у маршовому пунктірі. Тобто, напрям оркестрового мислення Шостаковича-симфоніста, відображений саме у темброво-інтонаційному аспекті III частини Четвертої симфонії в прийомах тематичної єдності партії сімейства кларнетів. До того ж тембровий фактор цієї єдності цементує доволі індивідуальну форму частини й навпаки. Наступний епізод – контрастно-складовий, що базується на жанрово характерному тематизмі у тембрах кларнетів (полька-скерцо до ц.192; перший вальс до ц.202; марш-скерцо – до ц. 212;,, другий вальс – до ц. 219; до ц. 227 – щось на кшталт галопу; пісня – до ц. 233; вальс – ц.237+17 тактів). У цифрі 191 звучить полька у жартівливій, скерцозній манері. Її розлогу дев'ятнадцяти тактову тему викладає бас-кларнет у дуєті з флейтою-пікколо. На значній діапазонній відстані

охоплюється звуковий простір, який пронизують шаржовані гротескні інтонації (форшлагги, стакато, сам тип рухомої теми у басового кларнета). Наступний епізод – вальс. Враженню його химерності надає темброва репліка кларнета – трель у нижньому регістрі, що підтримує ламентозну інтонацію струнних (цифра 194). У наступному скерцозному епізоді, маршоподібному, кларнети участі не приймають, а з цифри 212 *соло* кларнета викладений другий вальсовий епізод III частини. Струнна група акомпанує, а дерев'яні духові викладають характерну тему. У наступному епізоді кларнет взагалі не приймає участі: на першому плані – солюючий тромбон у супроводі струнних (до ц. 227, Л. Акопян вважає, що це неявно виражений галоп [2, с. 152]). З цифри 227 – гобой а потім солюючий фагот проводять пісенну тему на акордовій педалі, яку створює група кларнетів і бас-кларнет. У вальсовому епізоді (з ц. 233), кларнет не індивідуалізований.

У першому розділі коди, у гігантській зоні динамічного наростання основну виразну роль вісника катастрофи приймають на себе ударна група та низькі струнні, інші – не індивідуалізовані (витримані педалі). Лише у цифрі 242 у ритмічному збільшенні та октавному потовщенні у дерев'яних (у тому числі і кларнетів) та мідних духових інструментів проводиться тема траурного маршу у вигляді агресивного поступу. У другому розділі, так званої «тихої коди» використовується мотив траурного маршу в партії бас-кларнета у тембровому міксті із арфою, челестєю (що за нашими спостереженнями у багатьох творах композитора влучно передає ірреальний образ потойбічного світу, завмирання почуттів).

Таким чином, з Четвертої симфонії Д. Шостакович значно розширює групу кларнетів в оркестрі, більш майстерно використовує кларнет-пікколо, бас-кларнет, вводить *divisi* кларнетів для забезпечення щільності звучання групи. Усі ці фактори інтенсифікують прийоми гри регістрами, пожвавлюють акустичний простір цієї групи інструментів. Також композитор послідовно втілює принцип інтонаційної єдності оркестрової партії сімейства кларнетів. Додатково відмітимо, що саме з Четвертої симфонії виявляється й загальний

напрям симфонічного мислення Шостаковича, спрямований на вибудовування чіткої логіки інтонаційного процесу. Інтонаційні ідеї хаосу, атематичних епізодів та калейдоскопу тембрових барв тематизму залишилися позаду.

Наповнення партії кларнета тематизмом, який інтонаційно розгортається протягом твору та його мотивні складові набувають дієвого розвитку, надає можливість Д. Шостаковичу відобразити процесуальність безкінечного внутрішнього монологу, композиційно цементувати твір, виказати напрям власної сповідальності. Це вже суто інтровертні творчо-психологічні позиції митця, які відображають схильність Д. Шостаковича у певному етапі життя до рефлексування, напруженого внутрішнього діалогу зі світом.

П'ята симфонія ре мінор, тв. 47, у чотирьох частинах (Moderato, Allegretto, Largo, Allegro non troppo).

Оркестровий склад П'ятої симфонії:

Духові: 3 флейти (пікколо), 2 гобої, 3 кларнети (кларнет-пікколо), 3 фаготи (контрафагот), 4 валторни, 3 труби, 3 тромбони, туба;
Ударні: литаври, трикутники, барабан, тарілки, великий барабан, там-там; дзвіночки, ксилофон; челеста, 2 арфи, фортепіано
Струнні: квінтет

Симфонія написана для потрійного складу симфонічного оркестру. Особливістю оркестрового складу є відсутність бас-кларнета, в групі наявні два кларнети (in A, in B), та кларнет-пікколо in Es.

Симфонія написана швидко, протягом чотирьох місяців 1937 року (з 18 квітня по 20 липня) і вперше виконана 21 листопада 1937 року Ленінградським філармонічним оркестром під орудою Є. Мравінського.

Особливістю музики П'ятої симфонії є її незвично яскравий драматизм, музикознавці одностайно відмічають діалогічність теми головної партії та й

взагалі панування принципу тотального діалогу на усіх рівнях змісту та форми.

Вперше розгорнуте *соло* кларнета з'являється у цифрі 14 сонатного алегро. Це сфера побічної партії, перед початком розробки (див. Додаток, блок 4, Додаток А, нотний приклад 18). Кларнет повторює фразу флейти, проводить її на контрастному динамічному та емоційному тлі після драматичного речитативу-сплеску у послідовному низхідному русі. Нижній регістр, динаміка *ppp* наближає репліку до тону роздумливого монологічного висловлювання, чим і виводить особу автора на перший план. У розробці (ц. 22) кларнети в октавному дублюванні із дерев'яними духовими, маркатовано виконують ланку імітаційного проведення трансформованої теми побічної партії після низьких струнних, являють свою агресивно-механістичну звукову виразність. Подібна тенденція спостерігається при імітаційному проведенні другого елементу головної партії: це канон низьких струнних та агресивного звучання дерев'яної групи (за два такти до цифри 25). В першу чергу штрихові акценти, динаміка *фортіссімо* та регістр сприяють подібному емоційному забарвленню. У 22 цифрі спостерігається цікава гра регістрами: Д. Шостакович виписує партію кларнета-пікколо октавою нижче партії кларнета *in B*, що й призводить до доволі різкого, акустично матового звучання. У маршовому розділі розробки друга тема головної партії (цифра 28) – знов демонструє агресивні унісонні звучання дерев'яної групи у канонічній імітації. У коді кларнет виконує *соло* у дуеті з флейтою-пікколо (цифри 41 – 42). Інтелектуальні рефлексії автора у цьому фрагменті набувають рис ірреальності, чому сприяє тембровий комплекс фону (акорди арф викладені довгими тривалостями з акордами струнних в активній ритмічній пульсації).

У першій частині, порівняно з партитурами симфоній №№ 1 – 4, використання кларнета обмежено і зводиться до нечисленних *соло*. Зазвичай кларнет приймає участь у проведенні тематичних ланок канонічних імітацій в октавному дублюванні дерев'яної групи.

У II частині симфонії (Allegro) соло кларнета-пікколо у складі ансамблю дерев'яних духових викладає другу тему першого розділу складної тричастинної форми (цифра 49). Доволі цікавим за засобом змалювання примхливого образу є відкрите соло кларнета-пікколо у її продовженні: темі акомпанують восьмушки валторн, перекладені паузами на непарні восьми.

Третю тему у жанрі болеро (цифра 53) викладено ансамблем дерев'яних духових за участі кларнета-пікколо та кларнета. Тут панує активність, гострота штриха та ритму, польотність викладення у виразному діапазоні високого регістру. У складі дерев'яної групи кларнет виразно акомпанує проведенню іронічній темі середнього розділу (цифра 62), а також згодом пізніше I та II кларнети in B активно дублюють тему скрипки у тріо.

Третя частина симфонії Largo інструментована без мідних, і з більш дрібним поділом дівізі у групі струнних (3+2+2+1). Експозицію третьої теми III частини (цифра 85 + 2 такти) проводить відкрите соло кларнета in A; викладення теми досить експресивне та, водночас, розповідного характеру. Розлога мелодія кларнета динамічна: з низького регістра «shaluto» сягає «clarino». Тематизм розспіваний у жанрі слов'янської пісні із перемінним метром (3/2, 4/4). Дослідник Л. Акопян вбачає у цьому тематичному комплексі кларнетового висловлювання безліч алюзій тематизму твору Г. Малера «Пісня про Землю» [2, с. 178].

З цифри 87 (підхід до кульмінації) активізуються мелодійні лінії групи дерев'яних духових у хоральній фактурі. Так, двоголосся кларнетів in A, засноване на першій темі Largo, сприймається як траурне оспівування трагічної особистої долі митця, як реквієм за Батьківщиною (додаток, блок 4, приклад 19). Виразні групи секстолей теми двох кларнетів in A, зливаються з martellato фортепіано і складають напружений схвильований фон викладенню другої теми III частини у скрипок (цифра 90). Ця зона кульмінації частини доповнена виразним віртуозним пасажем кларнетів на фортіссімо.

Четверта частина симфонії Allegro non troppo переважно використовує кларнети у моторно-тематичних активних розділах форми, трактуючи їх як дублі мелодійних голосів. Також композитор використовує пасажі кларнетів як активних учасників загальних форм руху. Цікавими та доволі стабільними за динамікою, співзвучними за акустичною стійкістю є октавні дублювання терцій кларнетів та терцій альтів, що складають акордовий витриманий фон темам струнних (додаток, блок 4, приклад 20, симфонія № 5, фінал, ц.113).

Чи не єдиним соло кларнета у частині є проведення першої теми фіналу у динаміці піанісимо на витриманій педалі валторн у супроводі литавр та малого барабану (додаток, блок 4, приклад 21, фінал, ц.121).

Особливості оркестрового складу та фактури симфонії надають підстави стверджувати, що у партитурі відображено новий тип оркестрового мислення, пов'язаний із підвищеною увагою композитора до аспекту напруженої процесуальності, зосередження на *динаміці процесуального становлення*, а не на декларативності позиції автора. В поліфонізованій фактурі симфонічної партитури П'ятої симфонії складається подвійна тенденція: в експозиційних розділах тема подається відразу у розробковому типі викладення, що відбивається у напруженому діалозі мотивів всередині кожної оркестрової групи, особливо струнної (звідси – передумовлене у складі партитури вкрай деталізоване дівізі скрипок). Тобто, тембри злиті з певними мотивами (зазвичай питально-відповідальної структури) і експонуються відразу у діалозі. Це – відомий факт, висвітлений у науковій літературі дослідників симфонічної творчості Д. Шостаковича (Г. Орлов, М. Сабініна, М. Арановський Л. Мазель та ін.).

Щодо групи дерев'яних духових, й трактовки партії кларнета, тут спостерігається інша ситуація, на що нами звернено особливу увагу при аналізі. Ця група у П'ятій симфонії відрізняється тембровою та тематичною гомогенністю, особливо виявленою у розробкових розділах симфонії. Подібним розділам у Шостаковича зазвичай властиві прийоми канонічної

імітації, які у партитурі П'ятій симфонії реалізуються у діалозі оркестрових груп, на рівні проведення теми у різних групах оркестру. Участь кларнета у діалозі такого типу зазвичай зводиться до дублювання основного мотиву, фрази, теми, завдячуючи чому кларнет у П'ятій симфонії за задумом композитора входить до складу однієї з монолітних оркестрових груп у розробці. Тобто, оркестрові групи духових за задумом Д. Шостаковича трактуються як більш гомогенні за тембровою характеристикою.

Тим не менш, індивідуалізація тембру кларнета яскраво виражена. Вона відбувається за рахунок численних *соло* у симфонії і увага до його сольного тембру є традиційною для оркестрового мислення композитора. Іншим сталим моментом трактовки слугує використання цього тембру у перехідних розділах (на межі різних тем та розділів форми).

Відмітимо, що до написання Четвертої симфонії Д. Шостакович вже апробував досвід втілення принципів політембрової фактури у ранніх симфоніях. При переважанні поліфонічної фактури і пануванні принципу діалогічності у драматургії Четвертої симфонії, діалог стає тотальним і торкається як інтонаційного, так і міжтембрового шарів музики, що розповсюджує цей принцип на різні оркестрові групи.

Шоста симфонія сі мінор, тв. 54 написана в 1939 році і вперше виконана 21 листопада 1939 року Ленінградським філармонічним оркестром під орудою Є. Мравінського. Перший запис цієї симфонії був здійснений Філадельфійським оркестром під керуванням Л. Стоковського у 1940 році. Тричастинна Шоста симфонія (Largo, Allegro та Presto) написана для потрібного складу симфонічного оркестру:

Духові: 4 флейти (2 пікколо), 3 гобої (англійський ріжок), 4 кларнета (кларнет-пікколо, бас-кларнет), 3 фаготи (контрафагот), 3 труби, 4 валторни, 3 тромбони, туба;
литаври, малий барабан, великий барабан, тарілки, трикутник, тамбурін, там-там, ксилофон

челеста, арфа
Струнні: квінтет

У першій частині симфонії немає відкритих соло кларнета, інструмент використовується в ансамблевих або тутійних побудовах. Виразна, експресивна мелодія вступного розділу симфонії збагачена тембром кларнета. В експозиції цієї теми вступу в октавному дублюванні беруть участь кларнети *in B* разом з англійським ріжком, фаготом та низькими струнними. Звучання кларнетів відбувається у нижньому регістрі, темі властиві повільний темп, неквапливе розгортання та монодійна фактура, що підкреслює жанрову основу протяжної російської пісні.

У розвиваючому розділі головної партії (цифра 6) бас-кларнет та фагот в октавному дублюванні викладають майже бахівський мотив – суворий, стриманий, із характерним інтервалом зменшеної септими у низхідному русі, що надає декламаційної виразності темі. Цікавим є діалог між кларнетом та кларнетом-пікколо у розділі *Sostenuto* (після цифри 19), де ламентозний мотив кларнетів декілька разів «перегукується» з імперативним мотивом кларнета-пікколо у діалозі сперечання. Також у *епізоді* (замість розробки цифри 22 – 25) наявна двоголосна тема, інтонаційно наближена до мотиву середньовічної секвенції смерті *Dies irae*. Вона викладена в партії двох кларнетів і звучить на «зловісній» витриманій трелі альтів та віолончелей перед соло гобоя та флейти. У фіналі епізоду в розробці (цифра 28) кларнети *in B*, бас-кларнет та фагот вибудовують акордову фактуру. Цьому фрагменту властива похмура семантика, яку підкреслено низхідним хроматичним рухом дерев'яних духових на органному пункті, що проводить солююча валторна.

У *репризі* середній розділ головної партії значно динамізується рухливим акомпанементом, що пов'язаний з арпеджійованими пасажами кларнетів (цифра 30 + 5 тактів) та імпровізаційним звучанням мотива в партії бас-кларнета (– 2 такти до цифри 32). Цей розділ готує наступне соло фагота,

мелодія звучить на тлі хроматизованих акордових побудов, що складають ансамбль кларнетів in B та бас-кларнета.

II частина *Allegro* має декілька яскравих *соло*: її відкриває гротескне та віртуозне соло кларнета-пікколо (цифра 34) у супроводі скрипок, потім – в акомпанементі двох кларнетів. Моторний рух охоплює майже усі інструменти дерев'яної групи, а гамоподібні пасажі кларнета-пікколо спрямовані у низхідному напрямі діапазону, торкаючись незручних нот низького регістру (за один такт до цифри 37). Бешкетні «кадансові октави» звучать на фортіссімо, поєднуються із тиратами флейти (цифри 39 – 40). Барвисто орнаментований мелізмами музичний матеріал наділяє оркестровий розділ *перпетуум мобіле* – скерцозністю. Розлогі моторні побудови властиві партіям бас-кларнета (цифри 43 – 44) і кларнета-пікколо (цифра 46).

Взагалі, партію кларнета-пікколо у частині вирішено у стилістиці скерцозних оркестрових творів Ф. Мендельсона: музика оркестрової партії звучить казково, таємничо, віртуозно, винахідливо, що надає частині жанрово-стильових ознак романтичного скерцо. Бас-кларнет трактується у подібному ракурсі та його тембр додає значною мірою гротеску частині.

Третя частина *Presto*. Кларнети виконують другорядні мотиви, приймають участь у віртуозних награваннях всередині оркестрових груп, їм властиві короткі гостро-штрихові мотиви, переважно із форшлагами на *staccato* (цифри 114 – за один такт, та цифра 118).

Таким чином, тембр кларнета у Шостій симфонії трактується композитором у трьох напрямках:

- 1) як важливий представник не диференційованої групи дерев'яних духових (наприклад, у першій частині симфонії інструмент не має відкритих *соло*);
- 2) як транслятор риторичних мотивів семантизованого змістового шару, як-от: виразний декламаційний мотив бас-кларнета у розвиваючому розділі головної партії, що звучить у дублюванні із фаготом; діалог між кларнетом та кларнетом-пікколо (у розділі *Sostenuto* цифри 19), де ламентозний мотив кларнетів декілька разів «перегукується» у діалозі сперечання з

імперативним мотивом кларнета-пікколо; двоголосся з мотивом *Dies irae* у двох кларнетів;

3) як стильова ознака наслідування традицій оркестрової музики різних епох (наприклад, романтичного оркестру як-от у відомому скерцо Ф. Мендельсона).

3.3. Роль кларнета як інтерпретатора етичної та естетичної позицій Д. Шостаковича у симфоніях сорокових років.

Симфонія № 7 до мажор, тв. 60, «Ленінградська», одна із найвідоміших симфоній Дмитра Шостаковича, створювалась композитором у 1941 – 1942 роках. Перші три частини написані в Ленінграді у серпні 1941 року. Фінал завершений у лютому 1942 року, його композитор дописував в евакуації. Симфонія вперше виконана в березні 1942 року в місті Куйбишеві, а 9 серпня 1942 твір прозвучав у блокадному Ленінграді, диригував Карл Ілліч Еліасберг. Склад оркестру симфонії № 7 – великий:

Духові: 4 флейти (пікколо, альт), 3 гобої (англійський ріжок), 4 кларнети (кларнет-пікколо, бас-кларнет), 3 фаготи (контрафагот), 8 валторни, 3 труби, 3 тромбони, туба;
Додаткова секція мідних духових: 3 труби (in B), 4 валторни (in F), 3 тромбони;
5 литавр, трикутник, барабан, малий барабан (2-3), тарілки, великий барабан, там-там, ксилофон 2 арфи, фортепіано
Струнні: квінтет

Оркестровка I частини підпорядкована програмному задуму. У її партитурі кларнети задіяні, переважно, в оркестровому тугі. У тематизмі

головної партії незначний момент індивідуалізації тембрів сімейства кларнетів виникає у моменті переходу до сфери побічної партії. Саме перед цифрою 5 (за 15 тактів) кларнетовим награванням у нижньому регістрі втілюється сутінковий образ теми побічної партії та «ноктюрновий фон» для її мелодійного рельєфу. У подібному принципі обов'язкового включення тембру кларнета на межі змістових розділів форми, якій з симфоній 40-х років є сталим, ми вбачаємо особливий принцип оркестрового мислення Д. Шостаковича, пов'язаний із трактуванням ролі кларнета як акустичного медіатора перехідних розділів.

Згасання щільності оркестрового звучання відтінюється барвами бас-кларнета у дублюванні з низькими струнними та флейтою. Зазначений тембровий комплекс охоплює об'ємний регістровий діапазон та наповнює акустичний простір «мерехтливими» звуковими формантами.

У сфері звучання побічної партії фагот та кларнет у нижньому регістрі виконують виразну мелодико-ритмічну остинатну фігуру супроводу (цифра 8). Вона досить виразна, акустично відчутна. Саме їй надається важлива роль зміни емоційного акценту після вибування енергії активної головної партії, привнесення тривожного смутку, напруження в атмосферу цієї теми. Ансамбль кларнетів (цифри 10 – 11) виразно акомпанує мелодії скрипок. Окрім того, у поліфонічній фактурі трьох ліній цього ансамблю вже вибудовуються та експонуються контури тематизму епізоду навали. Тобто, фоном є хорал кларнетів, який у самотійній лінії басу містить мелодичний рельєф. Таким чином, при доволі скромному використанні кларнетів в експозиції, цьому тембру відведено значну драматургічну роль.

Найбільш деталізованою у плані використання кларнетів постає інструментовка епізоду. У п'ятій варіації (цифра 31) І кларнет та кларнет-пікколо є учасниками канонічного проведення теми навали разом з англійським ріжком та гобоями. Тема у подібному забарвленні звучить ще досить стримано, механістично. тембр бас-кларнета поєднується з низькими інструментами та виконує перший мотив теми навали у ритмічному

збільшенні: з цифри 33 з контрафаготом та фортепіано з низькими струнними; з цифри 37 – з іншими дерев'яними та мідними інструментами. З цього моменту у повному звучанні оркестру інструментовка кожного звуку стає максимально деталізованою, а звуки теми розпорошено між різними оркестровими групами. Як наслідок виникає об'ємний «акустично невпорядкований» звуковий простір. Кожен з інструментів сімейства кларнетів задіяний у повній мірі у кульмінації. У репризі у зоні головної партії, у мідних інструментів звучить ремінісценція теми супротиву, одночасно у високому регістрі кларнетів та у кларнета-пікколо звучить яскрава барва – продовжена трель, що передає сигнальний тип інтонування дерев'яної групи. Змістовим центром репризи стає побічна партія і саме у цифрі 56 звучить розлоге соло кларнета. Його виразна роль – рефлексія особистості на страшні події, це монолог-роздум, що передуює довгому декламаційному соло фагота. Перехід до коди (цифра 63) знаменується введенням хоральної фактури за участі групи кларнетів: триголосо викладення педальними звуками складає акордовий фон монологу фагота.

Таким чином, у I частині наявне лише одне відкрите соло кларнета інтелектуально-рефлексивного характеру. Використання сімейства кларнетів підпорядковано особливостям фактури симфонії, що виходять з програмного задуму. Переважають прості остинатні повторні структури, загальні форми руху, динамічні форми наростання.

II частина Moderato. Poco Allegretto написана у складній тричастинній формі(ABA¹). При підході до середнього розділу (у цифрі 80) активізується самостійна лінія бас-кларнета. Виразно звучать також кларнети in B, in A з підкреслено-ламентозним мотивом, що слугує засобом емоційно-тембрового занурення в образ розділу A. Нарочито непідготовленим, різким є перехід до доволі контрастної та активної середини (розділ B). Перша тема цього розділу поліпластова, тематично насичена та вкрай семантизована. Її головний тематичний елемент викладено в партії кларнета-пікколо у високому регістрі та на форте. Його мелодійний абрис – алюзія «бахівського

тематично-риторичного комплексу», це тема хреста (cis – his – d – cis), яка подана навмисно різко – істерично, декларативно. Акомпанементом слугує фонова тема-алюзія «Місячної» сонати, розпізнавальними знаками прототипу цієї алюзії тут слугують фігурації Сонати № 14 Л. Бетховена, повторені буквально у тональності cis-moll. Своєрідним контрапунктом темі хреста у кларнета-п'явколо слугує риторична фігура *anabasis* у бас-кларнета і кларнета, що завершується ламентозним мотивом. Використання мотивів трагічного змісту та високого семантичного навантаження в гротескному вигляді відбувається саме за рахунок різких тембрів сімейства кларнетів. Цей темброво-тематичний полістилістичний епізод переконливо трактує Віра Холопова. Її аргументація – в апелюванні Д. Шостаковича до національного та історико-культурного контекстів джерела алюзії – музики великих німецьких композиторів (Баха, Бетховена). І саме темброво-інтонаційними барвами кларнетів за участю ксилофону у музиці Д. Шостаковича *вимовлене риторичне питання*: «яким чином країна – батьківщина Бетховена, стала колискою фашизму?» [164, с. 17].

Цікавий інструментально-тембровий комплекс виникає також у репризному розділі II частини: після проведення теми розділу A¹ у бас-кларнета звучить доволі розгорнуте за масштабом соло у наднизькому регістрі. Тема подана на фоні акордів флейт та звучання альтової флейти доволі дрібними тривалостями, подвійним staccato, на піано (з цифри 97). Цей комплекс «суміші тембрів» суто фонічно передає емоції та образи відключення свідомості, переходу у сон, марево, забуття (він знайдений нами й у інших творах Д. Шостаковича). Цей факт солідаризується з міркуваннями Л. Акопяна: «Так, у кульмінації відносно мирної другої частини відбувається швидкоплинне зіткнення зі сферою потойбіччя» [2, с. 214]. Лінію солюючого бас-кларнета підхоплює соло кларнета in A (– 3 такти до цифри 100). Кларнет тематично готує проведення першої теми A у своєму первісному звучанні у жанрі протяжної пісні з яскравим ламентозним мотивом.

У *III частині* *Adagio* композитор використовує кларнети у різних функціях: як тутті (I та II розділи), так і соло. I розділ – хоральний, він охоплює акордовою фактурою значний регістровий діапазон на фортіссімо. II розділ *Largo* – використовує переважно мелодійний рух у квазі-монодійній фактурі, таким чином тембри кларнетів не індивідуалізовано композитором. Гра змістового параметру частини цієї симфонії відбувається на численному співставленні епізодів з їх різними типами фактур. У розробковому розділі *Moderato risoluto* кларнети у складі дерев'яної групи динамічно протиставлені звучанню мідних інструментів (цифра 122), та усі духові інструменти – струнним (цифра 123). У репризному розділі кларнети разом зі скрипками складають квазівальсовий акомпанемент (цифра 139) мелодії альтів та віолончелей, що викликає відчуття штучного пафосу за рахунок тембрової інверсії.

IV частина Allegro non troppo. Партія кларнетів відображає формотворчу спрямованість першого розділу частини (умовно – головної теми), що означається в літературі як «хаотичний динамізм», «розробкове розгортання» (на це вказують В. Бобровський, Л. Акопян та ін. [2, с. 217]). Д. Шостакович відтворює у партитурі глобальні шари звуків без тембрової деталізації. Відмітимо незначну індивідуалізацію тембрів сімейства кларнетів: звучання *бас-кларнета* на фортіссімо, який є одним представником групи дерев'яних інструментів при підході до сфери побічної партії (цифра 176); та *двоголосся кларнетів* у високому регістрі також на фортіссімо на фоні скрипкового ламенту (цифра 178). З великою експресією звучать репліки кларнета та кларнета-пікколо у сфері побічної партії – вони доводять до емоційного загострення тему сарабанди (цифра 182) і готують соло кларнета (цифра 185) та бас-кларнета (цифри 187 – 188).

Восьма симфонія до мінор, ор. 65 написана протягом трьох місяців 1943 року, присвячена Е. Мравінському. Оркестровий склад:

4 флейти (2 пікколо), 3 гобої (англійський ріжок), 4 кларнети (кларнет-

п'ікколо, бас-кларнет), 3 фаготи (контрафагот); 8 валторн, 3 труби (in B), 3 тромбони, туба;
литаври, малий барабан, великий барабан, тарілки, трикутник, бубон, гонг, ксилофон
Струнні: квінтет

Філософська глибина, декламаційний пафос теми-епіграфа, визначна роль оркестрових тембрів у діалогах, участь тонко деталізованих тембрових груп у поліфонії інтонаційних шарів, важкий інтонаційний шлях становлення теми-ідеї головної партії – усі ці ознаки споріднюють Восьму симфонію Шостаковича із П'ятою. Яскравий тематизм вступного розділу, двох тем головної та побічної партій – відчутно мотивної структури. Мотиви співставляються, контрастують, викладаються канонічно кожен у своєму шарі інструментального тембру. Саме тому особливі принципи мотивної роботи напруженого інтонаційного процесу (які нерідко відбивають принципи поліфонічного мислення) обумовлюють особливості використання кларнета у партитурі Восьмої.

У *I частині симфонії* активізація бас-кларнета та сімейства кларнетових починається з моменту переходу до образної сфери побічної партії (цифри 6 – 7). Коли струнна група відходить на другий план, то на перший висувається група дерев'яних, яка ретельно деталізована – як в мотивній структурі, так і в інструментальних барвах. Їх партії представляють собою хоральну фактуру із самостійними лініями. В партитурі *I частини симфонії* тембри кларнетів складають монолітні масиви напружених тутійних лав розробки, що підводять розвиток до генеральної кульмінації (цифра 34).

У *II частині симфонії* важливу роль у створенні карикатурних гротескних образів виконують тембри кларнета-п'ікколо (цифра 56) та бас-кларнета (цифра 68) з їх характерним «карикатурним тематизмом». Композитором використовується метод пародії через жанр. Залучаються

риси польки, канкану та маршу, якими Д. Шостакович піддає пародії сферу тоталітарного зла.

У *III частині симфонії* саме кларнетам *in B* та кларнета-пікколо з гобоями доручено виконання низхідного октавного мотиву, що звучить пронизливо, різко – як експресивний крик жаху на фортіссімо у надвисокому регістрі кларнета *in B* (цифра 76). За рахунок динаміки, штрихів, напрямку руху, атаки звуку регістр кларіно звучить викривлено, понівечено. У репризі (цифра 104) цей мотив доручено скрипкам і у партитурі автором означено глісандування, що лише посилює негативну виразність мотиву, що закріпився у тембрі кларнета.

Наприкінці *IV частини* міститься розлоге соло кларнета *in B* (цифра 120) імпровізаційного характеру. Мелодична лінія складає виразний емоційно-образний контрапункт дванадцятому проведенню теми бассо-остинато. *Соло* розкривається у вільних імпровізаційних ритмічних побудовах: квінтолях, секстолях у партіях першого, а потім й другого кларнетів (по черзі) та ущільнюється за рахунок «гальмування» ажурних мелодійних візерунків. Ритмічно вони перетворюються на синкоповані побудови у низькому регістрі, мелодія представляє собою хроматичну гамму унісону кларнетів.

Друге *соло* кларнетів представляє собою перегукування партій першого та другого кларнетів на фоні фрулато флейт. Тут відбувається жанрове акцентування ламентозної інтонації у комплементарному двоголоссі. Витриманий звук ансамблю трьох кларнетів з'єднує *IV та V частини*, надає мелодійний зв'язок музичному матеріалу на межі частин у віддалених тональностях (*gis-moll* у *IV частині та c-moll/dur* у *V частині*). Наведемо вірне твердження Л. Акопяна про даний відрізок драматургії твору: «момент переходу від варіацій до фіналу (ц. 124) – також своєрідна кульмінація симфонії, але вже не гучна, а тиха, вона відкриває нові горизонти і обіцяє близький катарсис» [2, с. 236]. Тембр кларнета знов задіяно Д. Шостаковичем у межових розділах форми цілого. Завдячуючи статистичній численності

цього прийому, відмічаємо наступний напрям оркестрового мислення у трактуванні композитором тембру кларнета – як обов’язкового у межах ділянках різних композиційних рівнів (тематизму сонатного алегро, розділів форми та частин симфонії).

У V частині симфонії кларнети приймають участь в активних розробкових моментах: звертають увагу їх *лінійні побудови* у партитурі (цифра 150) та, надалі (цифра 156) *вертикальні хоральні* що звучать на фортіссімо. У цифрі 162 (реприза після напруженої кульмінації) солює бас-кларнет, тематизм *соло* якого, навіть у швидкому темпі переключає драматизм епізоду симфонії у спокійний жвавий розділ.

Таким чином, помічаємо увагу Д. Шостаковича до тлумачення акустичної особливості тембрів сімейства кларнета через активізацію сольного ресурсу інструмента саме на межі розділів форми. Тут використовується здатність кларнета до «гальмування» акустичної напруги, переключення драматичного настрою.

Симфонія № 9 мі-бемоль мажор, ор. 70 написана в 1945 році, її прем’єра відбулася 3 листопада 1945 року під керуванням Є. Мравінського, Ленінградським філармонічним оркестром. Оркестровий склад:

3 флейти (пікколо), 2 гобоя, 2 кларнета (in A, in B), 2 фаготи;
4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, туба;
литаври, великий барабан, малий барабан, тарілки, трикутник, бубон;
Струнні: квінтет

П’ятичастинний цикл включає Allegro, Moderato, Presto, Largo, Allegretto – Allegro (останні три частини виконуються без перерви).

Дослідники вбачають в оркестрі (та й у загальному задумі) цієї симфонії риси неокласицизму: «Відмітимо одну деталь інструментовки, що посилається на традиції високого класицизму: у місцях партитури, де переважає дієзний «нахил», кларнети *in B* автор наказує змінювати на кларнети *in A*» [2, с. 252]. І дійсно, кларнети у партитурі I частини симфонії

використовуються доволі традиційно: інструмент або виконує акомпануючу функцію у легкому «гайднівському стилі», або дублює разом з дерев'яними духовими мелодійну лінію іншого соліста (як, наприклад, тему труби із сурдиною у цифрі 15). Єдине соло представляє собою восьмитактовий період з двох речень із лапідарною класичною темою, де переважає рух по тризвуку та його оберненню, питально-відповідна структура мелодії. Зазначене соло звучить на фортіссімо та акустично вправно заповнює середній регістр оркестрового об'єму. Доволі логічною тембровою послідовністю викладення теми є передача тембру флейтам (з цифри 24 по 25).

Початок II ч. (Moderato) та III ч. (Presto) містить *соло* кларнета *in A*, зазначені сольні партії трактуються відповідно пануючим образам частин. У *другій* частині тему сольюючого кларнета прийнято ототожнювати з мелосом вокальної партії Катерини з опери «Катерина Ізмайлова»: у «поглибленому» сі-мінорі звучить провідна інтонація аріозо героїні з Третьої картини опери (цифра 28). На цей промовистий факт також звертають увагу дослідники Г. Орлов [112, с. 277], М. Сабініна [135, с. 252], Л. Акопян [2, с.254]. Дійсно, тембр кларнета влучно акумулює емоційні особливості зазначеного тематичного комплексу, йому властиві: кантиленність, самозаглибленість, почуття смутку. Російська протяжна пісня, як жанрова основа тематизму посилює інструментальну виразність двоголосся кларнетів, що продовжує сольну побудову.

Друге *соло* другої частини (у цифрі 34) – більш дієве за образом, це активна, динамічна, більш розлога за масштабом тридольна тематична побудова, яка перемикає регістри, спрямовуючи їх у низькі шари діапазону. У партитурі (цифра 37) відбувається деталізація динаміки та штрихів: композитором ретельно виписані *espressivo*, *crescendo* як супутні ремарки *solі* кларнета та гобоя. Таким чином ця мелодія, споріднена с темою *соло* кларнета на початку частини, набуває піднесеності та виразності.

У *третьій частині* звучить *соло* кларнета *in A* – моторна, блискуча, дещо механістична тема неокласичного напрямку. Експозиційний

восьмитактовий період (цифра 49) заряджає грайливим легким настроєм, кларнет передає основну тему флейтам (цифра 50), продовжуючи свою активну партію. Ідея руху, концертування відображається у моторних технічних пасажах розвиваючого розділу (цифра 52). Заключний розділ теми кларнета накладається на звучання теми середнього розділу третьої частини (*соло труби*), що вирішений у жанрі тарантели. Виразним акцентом є хореїчна стопа тематизму зони кадансування кларнетової теми на форте та крещендо, що надає характерності оркестровому звучанню (цифра 53).

У IV частині кларнет не використовується. У V частині (цифра 97) кларнет у складі групи дерев'яних духових приймає участь у звучанні коди, викладаючи тему галоу по черзі з іншими оркестровими групами. Збережено принцип комплементарності у викладенні теми, кларнет трактується як невід'ємний інструмент групи духових, чим і складає яскравий тембровий контраст проведенню теми по черзі зі струнними.

У цілому ця неокласична симфонія Д. Шостаковича втілює уявлення композитора про кларнетовий тембр в аспекті ігрової логіки концертуючого тематизму. Але парадоксальне використання традиційного колориту трьох напрямів оркестрової виразності інструмента (кларнета кантиленного, моторно-віртуозного, гротескно-гумористичного) та неспівпадіння тембрального звукообразу з типом тематичного наповнення вимальовує дисбаланс образного змісту симфонії. Таким чином, через особливий підхід до тембру кларнета композитор викриває фальшивий пафос висловлювання більшості тем симфонії, що була анонсована як офіційний твір, апофеоз Великої перемоги. Дещо булгаковське міститься у композиційних прийомах використання кларнета (наповненість гротескним типом тематизму, що викривляє у симфонії «офіційну панораму післявоєнної Москви» [2, с.261]) і це надає багат шаровості змісту твору.

Роль кларнета в оркестровому мисленні Д. Шостаковича у Дев'ятій симфонії, на наш погляд, зводиться до навмисного акцентування штампів

традиційного в оркестрі, що відтворюють естетику минулих епох з їх канонами моторного руху, дансантиності, мелодикою кантиленних побудов.

3.4. Семантичні проекції акустичного простору кларнета у партитурах програмних симфонії 50-х – початку 70-х років

Симфонія № 10 мі мінор, тв.93 була створена через вісім років після попередньої симфонії, перерва виникла внаслідок опали композитора, зокрема його звинуваченні у формалізмі у 1948 році. Відповідно до листів композитора, твір написано у період між липнем і жовтнем 1953 р. Прем'єра симфонії відбулася під керуванням Євгена Мравінського 17 грудня 1953 року у виконанні оркестру Ленінградської філармонії. Симфонія написана для наступного складу:

Духові: 3 флейти (друга і третя дублюються флейтами-пікколо); 3 гобоя (третій дублюється англійським ріжком); 3 кларнета (кларнет-пікколо); 3 фагота (контрафагот); 4 валторни, 3 труби, 3 тромбони, туба;
литаври; великий барабан; малий барабан; трикутник; тарілки; бубон; гонг, ксилофон
Струнні: квінтет

У I частині симфонії роль кларнета доволі значна. По-перше, цьому темброві доручено проведення теми головної партії (сімнадцятитакт від цифри 5 – 6). Доволі розлоге *соло* кантиленне кларнета вирішено у жанрі протяжної пісні. У середньому розділі головної партії кларнет проводить ще одне виразне соло на інтонаційно-спорідненому музичному матеріалі. Таким чином Д. Шостакович цементує образно-емоційну та жанрову єдність зони головної партії експозиції – тематично, темброво (за допомогою кларнета) та формотворчо (тут наявна пісенна трьохчастинна форма головної теми).

Відмітимо панорамність образу, оскільки фоном для пісенної теми-мелодії кларнета слугує тьмянний басовий масив низьких звуків вступного розділу: це надає неймовірно складного психологічного підтексту звучанню теми! Саме тому драматургічно виправданою є подальша оркестрова кульмінація неймовірної сили (цифра 12) та введення риторичних фігур трагічної семантики у партіях мідних духових інструментів. Врівноважити та нівелювати бурхливі емоції знов доручено тембру кларнета: репризу теми головної партії презентує його розлоге *соло* (за шість тактів до цифри 15). Таким чином, тема головної партії у крайніх розділах викладається солюючим кларнетом, у середньому розділі кларнет проспівує інтонаційно-споріднені підголоски темі.

Традиційним прийомом оркестровки є використання кларнета на межі тем експозиції, перед звучанням побічної партії сонатної форми першої частини симфонії. Подібна функція включення тембру кларнета на межі розділів різних рівнів форми відмічалась нами також у симфоніях №№ 4,6,7,8,9.

Соло кларнета у зонах звучання побічної партії в експозиції та репризі (відповідно, цифри 24 – 24 та 57 – 59) центрує як ламентозну, так і декламаційну інтонації теми, що звучить у стилі М. Мусоргського. Цей прийом значно драматизує у репризі початковий образ танцювальної теми побічної партії.

У *II частині* кларнети використовуються у складі туті моторних побудов тем галопу, маршу, у *III частині* симфонії вони не індивідуалізовані.

У *фіналі симфонії* кларнети у дуеті з флейтою (цифри 151 – 152) звучать доволі виразно, їх характерний мотив представляє собою ремінісценцію початкового дуету кларнетів (цифра 6) з симфонії № 3 «Першотравнева» Д. Шостаковича. З іншої, зазначений дует побудований на алюзивному відтворенні тематизму Г. Малера з твору «Пісня про Землю». Відмітимо, що мотив кларнета вправно готує основну тему розділу *Allegro*

(цифра 153), супроводжуючи її звучання «квінтовым мотивом», який пізніше більш виразно та розлого звучить в коді (цифра 194).

Симфонія № 11 соль мінор, тв. 103 – програмна, вона має назву «1905 рік». Твір написаний у 1957 році, прем'єра відбулася 30 жовтня 1957 року оркестром під орудою Н.Рахліна. Симфонія в 4 – х частинах: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro non troppo. Симфонія написана для наступного складу:

3 флейти (друга і третя дублюються флейтами-пікколо); 3 гобоя (третій дублюється англійським ріжком); 3 кларнета (бас-кларнет); 3 фагота (контрафагот);
4 валторни, 3 труби, 3 тромбони, туба;
литаври; трикутник; барабан; тарілки; там-там; ксилофон;
Струнні: квінтет

У *першій* «Палацова площа» та у *другій* «Дев'яте січня» частинах кларнет не індивідуалізований, звучить переважно у туті, дублює мотиви з флейтою у сигнальних, або ламентозних побудовах. У *III частині* «Вічна пам'ять» (у цифрі 106) кларнет та бас-кларнет виконують в унісон (на педалі фагота та на тлі траурного хоралу мідних) трагічний декламаційний мотив, підтриманий альтами та контрабасами. Кларнети звучать пізніше у варіанті щільного двоголосся, повторюючи мелодійний абрис траурного хоралу у хроматизованому низхідному русі (цифра 109).

У *фінальній частині* «Набат» **бас-кларнет із трьома фаготами** складає **сталий тембровий комплекс**, закріплений задля більш виразного та послідовного проведення теми «Шаленійте, тирани!». Останній розділ фіналу Allegro (цифра 167) заснований на контрапункті тем двох пісень: «Гой, ти цар наш батюшка» та «Обнажите головы» (рос.). Першу спочатку проводить соло бас-кларнета, а з цифри 168 – кларнет на педалі оркестру.

Таким чином відмітимо, що у картинних об'ємних епізодах симфонії, підпорядкованих програмному задуму, Д. Шостакович майже не

використовує прийоми індивідуалізації тембру кларнета через *соло*. Як правило, кларнет в партитурі Одинадцятої симфонії – частина виразного єдиного темброво-мотивного комплексу, що у звуках вимальовує певні об'єкти петербургського культурно-історичного простору. З іншої сторони, у розвиваючих розділах тембр кларнета є над-емоційним каналом висловлювання митця, який рефлексує на стани хаосу та трагедію смерті внаслідок історичних подій, тобто, кларнет є тембровим засобом висловлювання Д. Шостаковича.

Симфонія № 12 ре мінор, ор. 112 також програмна, має назву «1917 рік», написана Д. Шостаковичем в 1957 році і вперше виконана 1 жовтня 1961 року Ленінградським філармонічним оркестром під керуванням Євгена Мравінського. Симфонія присвячена пам'яті В. І. Леніна, має чотири частини: «Революційний Петроград»; «Разлів»; «Аврора»; «Зоря людства».

Симфонія написана для наступного складу:

3 флейти (пікколо); 3 гобоя (англійський ріжок); 3 кларнета; 3 фагота (контрафагот);
4 валторни, 3 труби, 3 тромбони, туба;
литаври; трикутник; барабан; бубон; тарілки; там-там, ксилофон
Струнні: квінтет

Ця програмна симфонія – типовий опус соцреалізму, твір «на урочистий випадок»: приношення Д. Шостаковича владі. Кларнет тут майже не індивідуалізований, приймає участь в туті оркестру, де використовується традиційні й доволі шаблонні прийоми інструментовки.

У другій частині пасторальні, відчутно квазінародні за тематизмом дуети флейти та кларнета (цифра 59 – 62 та цифра 66) підпорядковані програмі соціальної ідилії «Ленін в Разліве», плакатній ідеології сприйняття ватажка народу. У цифрах 69, потім – 72, *соло* кларнета побудовано за

принципом загальних форм руху рівними тривалостями, з хроматизованими ходами. Більш яскраві за тематизмом соло у симфонії № 12 відсутні.

Таким чином, партитури програмних творів політичної тематики майже не індивідуалізують у партитурах та, відповідно, не деталізують в принципах інструментовки тембр кларнета. Ми вбачаємо, що зазначений факт є наслідком особливих якостей драматургії таких творів. У симфоніях 40-х, 50-х років значна міра внутрішньої єдності твору припадає на позамузичні фактори та асоціації програмних творів. Подібна програма зазвичай узагальнена у назві твору, у цитованих піснях, у відтворенні історичних подій, що вибудовують певні змістові колізії. Тому й спостерігається відхід від базових симфонічних принципів мислення композитора, що в інших симфоніях спрямовані композитором на досягнення високого рівня інтонаційно-тембрової єдності твору.

Симфонія № 13 сі-бемоль мінор, ор. 113, програмна. Вона має назву «Бабин Яр», написана Д. Шостаковичем влітку 1962 року, містить чотири частини: «Бабин яр», «Гумор», «В магазині», «Страхи» і «Кар'єра». Перше її виконання відбулося в Москві 18 грудня 1962 року під орудою Кирила Кондрашина.

Склад великого симфонічного оркестру включає:

3 флейти (пікколо), 3 гобоя (анлійський ріжок), 3 кларнета (третій суміщає кларнет-пікколо та бас-кларнет), 2 фагота, (контрафагот);
--

4 валторни, 3 труби, 3 тромбони, туба;
--

литаври, трикутник, кастаньєти, бубон, дерев'яний брусок, малий барабан, біч, тарілки, великий барабан, там-там, дзвони, дзвіночки, ксилофон;

4 арфи, фортепіано

Струнні: квінтет

Вокально-хорові тембри: бас (соло); унісонний хор басів.
--

У I частині оркестрові партії сімейства кларнетів індивідуалізовано в епізодах між проведеннями рефрену³⁷. Зазначимо, що виразні «темброві мотиви» кларнетів акцентують емоційні стани скорботи, плачу, трауру. Так, у цифрі 2, ламентозний мотив кларнетів у сі-бемоль мінорі ($ges^{VI} - f^V$, $ges^{VI} - f^V$, $ges^{VI} - f^V$, ...) «визвучує» зміст слів «я, на хресті розіп'ятий, гину». Далі у цифрі 3 кларнети у тональності ре-мажор у хроматизованому акордовому багатоголоссі (з фаготами та контрафаготом) емоційно акцентують вірші про трагічну обумовленість долі Дрейфуса, чим узагальнюють почуття страху. Майже клезмерські інструментальні інтонації передають жанр колективного голосіння цілого знедоленого народу (тема кларнетів звучить у динамиці форте, з ремаркою *espressivo*).

У тематичному комплексі рефрену кларнети втілюють інтонаційно виразну мелодію, сповнену трагічної декламації у траурному пунктирному ритмі у репризі (цифра 25). Їх інструментальна інтонація висвітлює зміст слів поетичних рядків: «я – кожен тут розстріляний старик, я – кожна тут розстріляна дитина». У тембровому комплексі³⁸ «звучання кларнета, акордів арф, хоралу струнних» траурна декламація кларнета звучить особливо виразно й піднесено.

У II частині симфонії «Гумор» використання тембрів сімейства кларнетів підпорядковано естетиці надмірної скерцозності, гротеску, сарказму, буфонності. Примхлива мелодія кларнета-пікколо дублює вокальну лінію солюючого баса «У будинках, де ханжа наслідив...» (камаринська) і влучно передає глумливі емоції загарбників, руйначів побуту мирних родинних традицій. Імітації скомороших награвань у групі дерев'яних за участі кларнетів звучать навмисно весело, але вкрай невідповідно тексту про

³⁷ рефрен – виразний поетичний образ «Яр смерті» у віршах Є. Євтушенка.

³⁸ Нагадаємо, що цей тембровий комплекс (арфи за участі кларнета та хоральної фактури низьких струнних) використовується Д. Шостаковичем для акустичної фіксації образів: сну-марева («Три романси на вірші О. Пушкіна»), сну-забуття та переключення стану свідомості (антракт до 3 картини опери «Катерини Ізмайлова»).

відрубану голову, що сміється у пароксизмі страшної маски смерті: у віршах акцентуються особлива пластика вищіріння мертвої відтятої голови, що насаджена на спис (7 тактів до цифри 48 та після ц. 48). Саме так Д. Шостакович із позицій особливого відчуття трагічних колізій епохи узагальнює знищення родової риси єврейського народу, акцентуючи тут категорію гумору як живильної та життєдайної сили етносу. Роль кларнета в принципах оркестрового мислення у конкретному епізоді Тринадцятої симфонії зведено до тембрового підкреслення сюжетно-фабульного змісту віршів та змістової невідповідності їм – музичної складової. Стихія сміху як вияву гумору, що змальована в оркестрі згадуваною імітацією «скоморошого награвання» у кларнетів та кларнета-пікколо, відчутно дисонує зі змістом поетичного тексту (про єврейський гумор, що відтятий як голова від тіла³⁹).

Підкреслення жанру народного інструментального наїграшу та виявлення яскравих акустичних можливостей кларнета у даному випадку сприймається як шаблон сміхового музичного тексту, який декларативно не відповідає змальованій ситуації страти та сміховій пластиці мертвого обличчя відтятої голови. Відрубана голова, що посміхається є промовистим символом страченої, знищеної ментальної характерності євреїв – почуття гумору. Трагик-Шостакович тут оперує тембром та характерним мотивом. Влучним буде звернення до підсумків дослідження пародійних прийомів та сміхових музичних текстів Ольги Соломонової, навіть на рівні обраної авторкою у якості назви монографії цитати «І коли сміється лице – разом з

³⁹ «Хотели юмор убить -
А юмор показывал кукиш!
Борются с ним дело трудное.
Казнили его без конца.
Его голова отрубленная
Качалась на пике стрельца.
Но лишь скоморошья дудочки
Свой начинали сказ
Он звонко кричал:
"Я туточки!" -

И лихо пускался в пляс» (вірші Є.Свтушенко «Бабин Яр», II частина «Гумор»).

ним не веселиться розум» («И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум») [144].

Партія кларнетів також містить інтонаційну алюзію теми бідного єврея із фортепіанного циклу М. Мусоргського «Малюнки з виставки», що влучно підпорядковано рядкам тексту про ходу на страту «Усім виглядом покірність показував...», але це не більш, як звукова маска покірності (партія кларнетів, цифри 57 – 58).

У *III частині* симфонії «В магазині» бас-кларнет, пізніше – кларнети у соло передають стан монотонності, засмученості, безпорадності певного колективного «тембрового жіночого портрету». Момент узагальнення торкається й алюзивного шару інтонаційності: у відповідному епізоді у партіях кларнетів наявні мотиви тематизму Катерини та каторжан з опери «Катерина Ізмайлова» (цифра 75, цифра 77, 79 – кларнети).

У *IV частині* симфонії «Страхи» використовується, переважно, бас-кларнет та кларнети у регістрі. Цікавим є сольний епізод кларнета (цифра 112), який знов звучить на межі розділів (перед заключним епізодом Allegro) і слугує акустичним «перемикачем» зміни настрою, емоцій. У принципах оркестрового мислення Д. Шостаковича тембр кларнета у вигляді соло зазвичай позиціонується як акустична підготовка розділу форми.

У *V частині* симфонії міститься єдине відкрите соло бас-кларнета – яскрава швидка тема Allegretto (цифра 155), яка коментує рядки «... я роблю собі кар'єру саме тим, що не роблю її». Тут патетична репліка інструмента неначе констатує соціально-декларативну позицію автора, донесену хоча й трибунним стилем висловлювання, але тим не менш – щиро.

Симфонія № 15 ля мажор, ор. 141. Це остання симфонія Дмитра Дмитровича Шостаковича. Вона була завершена 29 липня 1971 року і вперше виконана в Москві 8 січня 1972 року оркестром Держтелерадіо СРСР під керівництвом сина композитора – Максима Шостаковича. За останні 20 років творчості Дмитра Дмитровича ця симфонія є першою, у якій відсутня вербально декларована програма.

Склад оркестру:

флейта-пікколо, 2 флейти; 2 гобоя; 2 кларнета (in A); 2 фагота; 4 валторни (in F), 2 труби (in B), 3 тромбони, туба;
литаври, трикутник, кастаньєти, дерев'яна коробочка, бич, том-том (сопрано), малий барабан, тарілки, великий барабан, там-там; дзвіночки, ксилофон, вібрафон, челеста;
Струнні.

Оркестровий склад П'ятнадцятої (за виключенням ударних) нагадує склад Дев'ятої симфонії: дерев'яні духові представлені парним складом, з включенням флейти-пікколо. Привертає увагу те, що у складі групи дерев'яних присутні усього два кларнети *in A*, так зв. «кларнети гайднівських та моцартівських часів».

Тому у партитурі *I частини* тембр використовується вкрай традиційно, з віденським гумором та неокласичним блиском, вишуканістю. Дослідники та інтерпретатори симфонії Д. Шостаковича відзначають: «П'ятнадцяту симфонію відрізняє виняткова економія засобів виразності, яка часом межує з настільки ж надзвичайним спрощенням мови, що це вже стає загадковим» [90, с. 430]. Окрім того, диригенти-інтерпретатори вказують на незвичність оркестрових барв та складність партитури при її начебто «прозорості». Диригент Кирило Кондрашин аналізує власний досвід виконання першої частини цього твору: «[частина] життєрадісна і моторна, їй властива мелодика короткої будови, і тому ззовні тематизм частини не складний. Але все далеко не так просто ... Коли флейта виконує свою тему, гармонії в піщикато струнних дуже складні. Та ж сама тема, що починається на півтоні нижче основної тональності. І, тим не менш, музика сприймається як дохідлива. В цьому і є велике новаторство: складне здається простим, тут це – «Єресь нечуваної простоти», за висловом Бориса Пастернака» [71, с. 161].

Цікавим видається прийом перегукування оркестрових груп на «россінієвській темі», де кларнетам доручається виконання фанфарного

ритмізованого мотиву (до кларнетів його виконували по черзі валторни, том-том). Матеріал кларнетів передає цей тематичний комплекс через квартсекстакордовий пасаж (початковий мотив симфонії) – до туті дерев'яної групи. Дещо «іграшкова, кукольна» тема І-ї частини звучить у відкритому соло кларнета.

У другій частині симфонії тембр кларнета не індивідуалізовано, зазвичай у цьому трагічному *Adagio* зводиться до підтримки загального скорботного настрою короткими ламентозними мотивами.

У третій частині тембр кларнета у відкритому соло (цифра 81) експонує *першу тему*. Вона звучить як стрімкий трамплін, що долає часо-стильовий музичний простір та переводить звучання з площини віденського класицизму – у нововіденську. Ця самостійна тематична побудова кларнета знов звучить на межі II та III частин й виконує роль (темпового, тембрового, динамічного, штрихового, регістрового, композиційного та стильового) переключення. Прокоментуємо момент стильового переключення. Зазначена дванадцятизвукова тема кларнета (цифра 81 і далі) має дванадцятитонову будову. Ця тема кларнета – квазі-серія, викладається як в прямому русі, так і в інверсії. Нагадаємо, що деякі дослідники творчості Д. Шостаковича розглядають його П'ятнадцяту симфонію як полістилістичну енциклопедію різних композиційних технік (наприклад, Е. Мерфі [91, с. 196], Л. Акопян [2, с. 390]). Е. Мерфі розробляє змістову гіпотезу про те, що сутність цієї симфонії може тлумачитися як «практична дискусія» чотирьох музичних стилів: діатонічного тонального, діатонічного індивідуального (авторського), дванадцятитонової додекафонії та штучної музичної системи. «Цитати з Россіні представляють просту діатонічну тональну музику, що конфронтується в діалозі та суперечці з тональним стилем самого Шостаковича (лейттема першої частини – його музичний портрет!), дванадцятитонову музикою і, нарешті, штучною, що не відноситься ані до однієї складової музичної мови» [91, с. 196]. Важливим нашим висновком видається помічений прямий зв'язок тембру кларнета та його визначна роль у

відтворенні музичних особливостей кожного стилю. У принципах трактування Д. Шостаковичем кларнетів *in A* у симфонії наявні ознаки різних напрямів стильового мислення:

- гайднівська ясність фактури в принципах інструментовки I частини та функціональна означеність мотивних та гармонічних побудов;
- залучення ламентозних інтоном та їх акцентуація у мотивах кларнета в *Adagio* (II частина симфонії);
- дванадцятитоновна тема кларнета трактується автором як тема-серія та звучить в прямому та ракоходному викладах у III частині.

Окрім сольних побудов, двоголосся кларнетів слугує акустичним фоном, опорою для викладення теми III частини (+5 т. пісня цифри 85).

Друга тема третьої частини викладається спочатку в партії скрипок, а потім звучить у відкритому соло кларнета (цифра 93). Вона яскраво презентує гайднівський тип гумористичної теми неквадратної побудови. Гострий штрих, стакато, паузи, перемінний метр (2/2, 5/4) та рух мелодії по тризвуку надають неокласичного спрямування темі кларнета.

Перед середнім розділом та викладенням теми пасакалії (цифра 121) знов активізується тембр кларнета, який і перемикає музику у драматичну площину. Виразним контрапунктом до теми побічної партії, яка представляє собою алюзію теми навали з Сьомої симфонії, звучить розлогий драматичний мотив кларнетів (цифра 126 – 127). Трансформована тема побічної та її контрапункт – тема пасакалії у басу, складають важливий інтонаційний зміст сольної мелодії кларнета у коді (цифра 149) на фоні альтів та контрабасів.

Важливе місце у музиці та драматургії симфонії № 15 займає система автоцитування, залучення полістилістичних прийомів алюзії та цитати. Дослідники зазначають композиційні особливості колажної техніки П'ятнадцятої симфонії, пов'язаної з прийомом цитування: Шостакович «підготував росінієвську тему *лейтритмом*, та її поява психологічно нічого не змінює» [71, с.149 – 150]. На наш погляд й функція кларнета в оркестрі

зводиться до будування плавних «монтажних» стиків та темброво-мотивних переходів між різними розділами форми.

Після розгляду ролі кларнетів у партитурах усіх симфоній (окрім Чотирнадцятої) зазначимо, що подальшою дослідницькою задачею, вирішення якої призвело б до більш ґрунтовного розуміння ролі кларнета в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича, є увага до тембру та до такого його параметру як *темброва експресія*. Борис Асаф'єв вводить це поняття у своєму дослідженні «Музична форма як процес». Він зазначає, що темброва експресія це «модифікація тембру в процесі гри: шляхом визначення аплікатури, міри динамічних, штрихових, теситурних, фактурних засобів та регістрів...» [14, с. 379]. Цей аспект дозволить зосередитися на процесуальному параметрі звучання партитур композитора і розкрити нові ракурси зазначеної теми, що пов'язані із диригентською інтерпретацією музики Дмитра Шостаковича та принципами виконавського прочитання соло видатних кларнетистів – відомих українських та світових оркестрантів.

Висновки до розділу III. Розглянуто усі партитури симфоній композитора за участі кларнета, та зроблено висновок що кларнет індивідуально виявляє свої темброві ресурси відповідно принципам оркестрового мислення Д. Шостаковича та симфонічної драматургії, зокрема. Відповідно напрямку творчої еволюції композитора, вибудованому в історичній тягlosti, ми розглянули роль кларнета в оркестрових партитурах умовних симфонічних блоків «творчих десятиліть» Дмитра Шостаковича.

Д. Шостакович в партитурах ранніх симфоній двадцятих років використовує два кларнета *in A*, *in B* у Першій симфонії, та по два кларнета *in B* у оркестрових складах Другої та Третьої симфонії. Композитор апробує усі можливості кларнетів (технологічні, акустичні, виражальні) з традиційних та новаторських позицій. Але новий тип оркестрового мислення молодого композитора на етапі творчого самоствердження схиляє увагу автора до висування тембрової барви кларнета на перший план рейтингу засобів

музичної виразності. Відтак, тембр трактується Д. Шостаковичем у двох ракурсах: як важливий засіб підкреслення емоційно-образної єдності тематичного комплексу (Перша симфонія); як виразна барвиста темброва складова оригінальної системи партитурної поліфонії атематичних комплексів Другої та частково Третьої симфоній.

Кларнет у симфоніях 30-х років використовується композитором тембрально більш масштабно, із урахуванням широких можливостей усієї палітри сімейства кларнетів. У *Четвертій симфонії* кларнети представлені значною кількістю – їх шість: чотири кларнети *in A*, *in B*, кларнет-пікколо та бас-кларнет. У *П'ятій симфонії* відсутній бас-кларнет, в групі наявні два кларнети *in A*, *in B*, та кларнет-пікколо *in Es*. *Шоста симфонія* написана для великого складу симфонічного оркестру, в якому є чотири кларнета (третій дублюється кларнетом-пікколо, четвертий – бас-кларнетом).

Аналітичні розвідки щодо партитур симфоній епохи сталінського тоталітаризму надають приклад розширення принципів оркестрового мислення у напрямі стрімкої творчої еволюції Шостаковича. Саме з Четвертої трактування композитором оркестрової партії кларнета набуває нової драматургічної якості: тематизм протягом однієї частини симфонії (або у різних) виявляє щільну інтонаційну єдність, що базується на темброво-мелодійних ресурсах засобів виразності. Тобто, єдність теми та її тембру трактується не тільки як засіб додаткового драматургічного поєднання образів (як вже відбувалося у Першій симфонії), а й як фактор посилення тематичної єдності партії кларнетів протягом твору. Особливістю оркестрового мислення, виявленого у партії кларнетів П'ятої симфонії є її яскравий драматизм, процесуальність становлення, принцип діалогічності тематизму – аж до панування принципу тотального діалогу на усіх рівнях змісту та форми. Щодо трактовки тембру кларнета, то він постійно звучить у складі доволі монолітно трактованої групи дерев'яних. Ця інструментальна група відрізняється тембровою гомогенністю, яка зафіксована нами у

розробкових розділах П'ятої симфонії. Партія кларнета у Шостій симфонії втілюється композитором у трьох напрямках:

- у традиціях П'ятої – як невід'ємний представник монолітної групи дерев'яних духових;
- як темброво-виразний транслятор риторичних мотивів семантизованого змістового шару;
- як засіб стильової гри: наслідувач відповідних оркестрових традицій трактування кларнету в романтичних скерцо.

Кларнет в оркестрових складах воєнних симфоній ретельно деталізований. У партитурах *Симфоній № 7 та № 8* міститься по чотири кларнети (кларнет-пікколо *in Es*, два кларнети *in A*, *in B* та бас-кларнет *in B*), у *Симфонії № 9* використано пару «класичних кларнетів» *in A*, *in B*.

У програмному задумі Сьомої та Восьмої симфоній напрям мислення композитора підпорядковано драматургічній функції викривання об'ємного образу зла, зокрема, через семантичне навантаження тембрів сімейства кларнетів. Оркестровим партіям кларнетів симфонії № 7 доручено транслявання мотивів трагічного змісту або тем гротескового характеру. Композиційні прийоми полістилістики розповсюджено композитором й на шар тембрового мислення оркестрових партитур. Партії сімейства кларнетів наповнює алюзивний тип тематизму німецької композиторської школи (особливо – бахівського та бетховенського тематично-риторичного комплексу). Мисленню Д. Шостаковича властиво оригінальне трактування кларнетових тембрів у навмисному порушенні регістрового та акустичного балансів звучання. У партіях кларнета симфонії № 8 Д. Шостакович використовує прийом узагальнення через жанр і характерний тематизм польки, канкану та маршу піддає пародії образну сферу тоталітарного зла.

Відповідно глибинного задуму автора, *Симфонія № 9* у партитурі має два класичних кларнета *in A*, *in B*. Д. Шостакович трактує цю інструментальну партію у стильовому аспекті естетики минулих епох з їх канонами моторного руху, дансатності, кантиленних побудов. Але у

Шостаковича вони мають відчутний присмак банального штампа, що викриває несумісність «вічних цінностей» з історичними реаліями радянської епохи (тематизм епізоду навали знов актуалізовано у Дев'ятій симфонії, чим і декларовано непереможність зла).

Відтак, роль тембру кларнета у симфоніях сорокових років Д. Шостаковичем осмислюється переважно у площині інструментального інтерпретатора етичної та естетичної позицій автора.

Кларнет у п'яти останніх симфоніях (п'ятдесятих, шістдесятих та початку сімдесятих років) трактується Д. Шостаковичем більш узагальнено, панорамно, відповідно на пряму творчої еволюції композитора, що відбиває поглиблення філософського погляду на колізії особистого шляху та суспільного буття. Щодо оркестрового складу, у партитурах симфоній №№ 10, 11, 12 міститься по 3 кларнета (третій суміжний з кларнетом-пікколо, або переважно навпаки); у симфонії № 13 – також 3 кларнета (третій суміжний із кларнетом-пікколо та бас-кларнетом) та у партитурі 15-ї симфонії – два кларнети *in A*.

Зазначені симфонії є програмними, з декларованими сюжетами або прихованими, як у Десятій. Але й у цьому опусі вимальовується певні змістові колізії узагальненого філософського-трагедійного сюжету. Прийомом жанрово-інтонаційної спорідненості виразного тематизму пісенного типу у партії солюючого кларнета *Десятої симфонії* Д. Шостакович підкреслює емоційну єдність образів експозиції першої частини. Партитура програмної *Одинадцятій симфонії* демонструє напрям інтерпретації акустичних ресурсів тембру кларнета у відтворенні її панорамно-просторових епізодів. *Дванадцята симфонія* є також програмним музичним опусом комуністичної історії, у партіях кларнета її партитура не містить концептуальних знахідок. У музиці *Тринадцятій симфонії* партіям сімейства кларнетів доручено викривати трагічний зміст підтексту поетичних рядків Є. Євтушенка, іноді підпорядковуючись карнавальній естетиці.

Відмітимо, що у партитурах програмних симфоній 40 – 50-х років значна міра внутрішньої єдності твору припадає, за концептуальним напрямом мислення Д. Шостаковича, на позамузичні фактори та історико-культурні асоціації цих програмних творів. Тому й зростає міра семантичного концентрату у деяких тембрових звукових комплексах партій кларнета; в іншому випадку увага композитора прикута до акустичних ресурсів інструменту. Також у програмних творах спостерігається відхід від базових симфонічних принципів мислення композитора, спрямованих – в інших симфоніях, – на досягнення інтонаційно-тембрової єдності. Навпаки, роль кларнета в оркестрі останньої симфонії (Симфонії № 15) вкрай семантизована: партія відрізняється вишуканістю тематизму при одночасній складності та неоднорідності його стильової парадигми.

Відтак, роль кларнетів в принципах оркестрового мислення Д. Шостаковича у жанрі симфонії підпорядкована напряму творчої еволюції та загальній стратегії розвитку провідного жанру творчості композитора.

ВИСНОВКИ

Об'єктом наукового пошуку у зазначеній дисертації слугувала оперно-симфонічна творчість Дмитра Дмитровича Шостаковича, яку підпорядковано ідеї розгляду ролі кларнета в оркестровому мисленні видатного композитора XX століття.

Зазначимо, що досягненню зазначеної мети сприяло вирішення цілісного комплексу наукових завдань.

Пошуки методологічних підходів до відзначення ролі кларнета в принципах оркестрового мислення Д. Шостаковича поєднали два вектори дослідження: перший – у галузі інструментознавства, історії та теорії виконавства на кларнеті; другий – в напрямі музичного мислення композитора. Ці аспекти, на наш погляд, взаємопов'язані між собою.

Оркестрові тембри, зокрема, кларнета виявляються для Д. Шостаковича універсальним композиційним засобом втілення музичних ідей. Вони трактуються композитором доволі індивідуально у творчому та технологічному напрямках мислення, але, перш за все, вони перебувають у тісній відповідності особливостям різних типів оркестрової фактури творів Д. Шостаковича. У *гомофонному* – спостерігається наслідування правилам класичної гармонії в оркестровці туті; тлумачення партії кларнета відбувається згідно принципів акустичного балансу і тембрової сумісності. Нами також відмічена взаємозамінність тембрів альту та кларнета, що вірогідно, є наслідком ґрунтовного осмислення Д. Шостаковичем історичних етапів становлення та розвитку оркестрового інструментарію.

Значне розширення виразності тембрової палітри кларнетів, завдячуючи індивідуалізації регістрового та динамічного діапазонів спостерігається у *поліфонічному* типі оркестрової фактури. Саме у цій позиції дослідниками зазначається найбільш стала реалізація принципів діалогічного мислення Д. Шостаковича (зокрема, про це розмірковують О. Самойленко, В. Волошко, В. Москаленко та ін.). Зазначимо інший, досі не розкритий аспект. Лінеарність мислення у ранніх творах підпорядковано горизонтальному типу викладення незалежних алогічних мотивів у партії кларнета, вибудовування за його участі поліпластових шарів різних тембрів: «ультраполіфонії» – за авторським визначенням. Пізніше даний тип мислення еволюціонував і був спрямований Д. Шостаковичем на послідовну темброву ідею об'єднання тематизму. Завдячуючи цьому, партія кларнета набуває щільної інтонаційної єдності протягом багаточастинного масштабного твору. Цей процес сприяє становленню та розквіту симфонізму як засобу драматургічного мислення Д. Шостаковича. У ракурсі засобів інтонаційного об'єднання тематизму оркестрової партії ми вбачаємо вияв типу монологічного мислення митця.

Використання кларнета у *монодійних побудовах* оркестрової фактури пов'язане з процесом підвищеної семантизації тематизму його партії.

Наукове завдання дисертації, пов'язане із визначенням особливостей трактовки тембру кларнета у творах різних жанрів спрямовує дослідницьку увагу до оркестрового складу та драматургічного навантаження партії кларнета у площині опер, симфоній, концертів, вокальних та вокально-хорових творів, а також – до діяльності Д. Шостаковича у галузі інструментування творів інших авторів.

У партитурах таких оркестрових творів Д. Шостаковичем доволі активно використовується тембр кларнета. Зазначимо, що формування особливого оркестрового складу для кожного твору – це також вияв певної творчої позиції щодо індивідуального прочитання ідеї твору на рівні втілення в оркестровому опусі різних жанрових моделей тембровими барвами інструменту.

В *оперному жанрі* трактування окремих інструментальних тембрів підпорядковано різним типам театральної естетики. Важливий для оркестрової палітри тембр кларнета є декларантом їх особливостей. У партитурі опери «Ніс» наявна естетична платформа театру уяви⁴⁰. Фактура у відповідних моментах партитури відображає панування горизонталі та переважання лінейних аспектів мислення Д. Шостаковича. Тематизм партії кларнета підпорядковано ментальній категорії «алогічного» (за виразом М. Арановського).

Роль кларнета в партитурі опери «Катерина Ізмайлова» відповідає творчим принципам мислення вправного драматурга «театру переживання». Суттєвими аргументами, на наш погляд, є новий тип оперного тематизму у партіях сімейства кларнетів (розлогі кантиленні соло монологічного характеру, що коментують вокальні сцени Катерини); прийоми тембрової драматургії та тембрової інверсії (послідовне проведення лейттембрового комплексу за участі кларнета та його трансформація); симфонізація опери (нами виявлена інтонаційна драматургія у партії кларнета). Кларнет у

⁴⁰ Термін у російській відповідності - «театр представления».

партитурах різних жанрових моделей (опери-гротеску, трагедії-сатири, опери-буффа та дитячої опери) у творчості Д. Шостаковича демонструє відповідність принципів оркестрового мислення композитора – жанровим нормам.

З'ясовано, що тембровий звукообраз кларнета у провідному жанрі творчості – у *симфоніях Д. Шостаковича* підпорядковано наступним векторам творчого спрямування різних типів мислення: екстравертного – у молодого композитора на ранньому етапі самоствердження; інтровертній заглибленості в процеси послідовного розкриття ідей, прийом вибудовування єдності оркестрового опусу, у тому числі за рахунок інтонаційно-тембрових ресурсів. Такий тип мислення реалізований в симфоніях 30-х років. Але доволі значущим для проголошення етичної та естетичної позиції автора також є увага до акустичних ресурсів кларнета.

Вивчено роль кларнета у прийомах втілення музично-стилістичної метафори у симфоніях. На наш погляд, в оркестровому мисленні Д. Шостаковича прийом коментаря через акустично та мелодійно виразний тембр кларнета, спрямований на виявлення авторського підтексту і у цьому розумінні зведений автором до асоціативних зв'язків з різностильовими композиційними засобами. Г. П. Дмитрієв розкриває значення подібних «коментарів, якими можуть бути наділені певні оркестрові прийоми, і це – один з найбільш дієвих способів авторського самовираження у симфонічному творі» [52, с. 173].

У жанрі *концерту* (фортепіанного, скрипкового, віолончельного) спостерігається включення кларнета у тембровий діалог з солюючим інструментом, підпорядкованість логіці концертування. Цей параметр виявлений у підвищеній семантизації тематизму, насиченості акустичних проєкцій⁴¹ артефактами світової культури, декларативною виразністю та віртуозністю оркестрової партії кларнета.

⁴¹ Звукообраз щуролова у скрипковому концерті 1948 року.

У жанрі камерної вокальної музики, природньо пов'язаною з поетичним словом, спостерігається ситуативна передумовленість мелосу партії кларнета – етнічною ладовою складовою (цикли на вірші японських поетів, з єврейської поезії). Виникає деталізація тембрів інструментів камерного оркестрового складу, з особливою увагою до пошуків їх співзвуччя, виходячи саме з психологічної ситуації, або з сюжетної колізії, або – з драматургічної.

В принципах оркестрування творів інших авторів (Л. ван Бетховена, М. Мусоргського) Д. Шостакович намагався зберігати ідейну відповідність інструментовки авторському задуму, відтворити змістово-часову парадигму оркестрового мислення кожного композитора. За його власним висловлюванням – гармонізувати у принципах оркестровки «ідеологію, дух і рівень майстерності» [38, с.301].

Таким чином, увага до тембру конкретного інструменту у музично-драматургічному контексті творів різних жанрів дозволяє розкрити загальний напрям мислення композитора у ракурсі концертної, театральної або симфонічної драматургічної логіки.

Більш детально з'ясовано роль кларнета в оркестровому мисленні Д. Шостаковича на прикладі визначних оперних опусів композитора: «Ніс» та двох редакцій опери «Леді Макбет Мценського повіту/Катерина Ізмайлова».

Принципи оркестрового мислення Д. Шостаковича в оперних партитурах відштовхуються від особливостей жанру, конкретного типу театральної естетики та законів оперної драматургії. В опері «Ніс» партія кларнета та його тембровий звукообраз відображає авторську ідею відтворення темброво-звукової моделі абсурдного світу твору М. Гоголя. Тембр та тематизм кларнета (кларнета-пікколо та бас-кларнета), втілюються Шостаковичем у горизонтальних побудовах оркестрової фактури яскравою виразною фарбою. Внаслідок цього лінеарність мислення композитора виявляється основним композиційним принципом музичної організації партитури твору. Відзначимо два напрями трактування ролі кларнета: по-

перше, як тембрової проекції *динамічного руху* (тілесного або психоемоційного характерів); по-друге, як тембрової аури *сценічного підтексту*. У *першому випадку* музична партія кларнета має яскраве комічне або гротескне забарвлення у багатошаровій фактурі оркестру з підвищеною самостійністю горизонтальних побудов, у *другому* – культивує псевдоліричний стиль сольного висловлювання (зазвичай у гомофонно-гармонічній фактурі та у колізійній ситуації оксиморону).

Характерною рисою принципів музичної організації та стилістики опери «Ніс» є опора на віртуозні можливості кларнета, саме тому у партитурі наявні численні епізоди із загальними формами руху.

В опері «Катерина Ізмайлова» втілений якісно інший тип мислення композитора – симфонічний, принципи якого розкриті за активної участі групи кларнетів у вишуканих прийомах тембрової драматургії. На першому плані творчого мислення Д. Шостаковича – мелодичне та жанрово-стильове багатство музики опери, в якому послідовно розгортається принцип єдності музичного тематизму у партії кларнета. Вишукана архітектоніка та драматургічна центрованість оперного твору дозволяють композитору продемонструвати вправні процеси розгортання та подальшої трансформації виразних параметрів: як типу мелосу, так і тембрової сторони тематизму.

Таким чином, роль кларнета у тембровій драматургії опери є доволі вагомою. Визначимо наступні позиції:

- 1) відтворення в оркестровому шарі темброво-інструментальних проекцій вокальних епізодів як вузлових сцен драматургії за участі кларнета у поєднанні з іншими тембрами групи дерев'яних духових;
- 2) втілення широкої палітри емоційного підтексту сюжетним колізіям драми Катерини за рахунок жанрової стилізації тематизму в ансамблевих побудовах за участі сімейства кларнетів;
- 3) наявність закріпленості звучання лейтмотивного комплексу Катерини у партії кларнета з його подальшою тембровою інверсією у кульмінаційних розділах опери.

Параметр тембрової інверсії тлумачиться нами як прийом акустично-невідповідного викривлення тематизму кларнета *in B* у партіях кларнета-пікколо та бас-кларнета. Подібні процеси супроводжуються жанрово-тематичною, стильовою трансформацією партії кларнетів та яскраво відображають нові психологічні якості головної героїні. Еволюція образу: перетворення Катерини в леді Макбет відтворено Д. Шостаковичем у партії кларнетів досить радикально, за рахунок зміни регістру (з кларіно – у шалюмо); жанровою трансформацію кантилени – тематизмом негативного жанрового спрямування; активізацією тембрів бас-кларнета та кларнета-пікколо з моменту першої кульмінації опери. Саме з IV картини опери кларнет-пікколо стає іншим тембровим двійником Катерини, а тематично його численні соло зближуються з ламаними, вульгарно-примітивними, танцювальними темами Сергія.

Прийом оксиморону, невідповідності сценічної ситуації та типу тематизму у партії кларнета, коли тембр стає власним емоційним антиподом, тембровою маскою, що прикриває фальш героїв (сцена голосіння над трупом свекра, сентенції Святого отця), супроводжуються соло кларнета широкої емоційної палітри. Такому типу соло властива широка градація: від грайливого, швидкоплинного, легковажного, до – ламентозного. Зазначимо пародійні (I редакція) та карикатурні (II редакція) функції партії кларнета-пікколо, що змальовують різні змістовні грані другорядних образів опери.

Відмітимо динаміку використання кларнетів у партитурах I та II редакцій: активний барвистий тембр з різноманітними функціями у 1–3 картинах; переважання трагічного колориту з радикальним трактуванням виразності кларнетів у 4–5 картинах; комічне трактування кларнета-пікколо у 6–7 картинах, тембр якого висувається на перший план. У музиці 9 картини роль кларнетів відчутно мінімізується.

Відмінності партії кларнетів в інструментовці двох редакцій опери торкаються більш інтенсивного використання тембру кларнета-пікколо у I редакції, що відповідає напряду трактовці Д. Шостаковичем образу головної

героїні. Інструментальний звукообраз Катерини у першій редакції опери – нервовий, імпульсивний, екстатичний, на грані нервового зриву. У другій редакції подібна трактовка та моменти навмисного порушення акустичного балансу звучання групи кларнетів були змінені Д. Шостаковичем. Завдячуючи цьому, образ Катерини у другій редакції постає якісно іншим (героїня є більш зрілою, мудрою, страждаючою). Важливим спостереженням є те, що тематизм партії кларнетів основних сцен у I та II редакціях не змінюється, автором варіюються лише деталі інструментовки, що стосуються використання чи виключення кларнета-пікколо, бас-кларнета.

Одним з важливих завдань даної наукової роботи є наступне: розглянути партії кларнета в симфоніях і означити їх функції відповідно принципам еволюції оркестрового мислення Д. Шостаковича.

Д. Шостакович в партитурах ранніх симфоній двадцятих років апробує технологічні, акустичні, колористичні, інтонаційно-виразні можливості кларнетів з традиційних та новаторських позицій. Але особливий тип оркестрового мислення композитора на етапі творчого ствердження схиляє увагу автора до висування тембрової барви кларнета на перший план серед засобів музичної виразності. Відтак, тембр трактується Д. Шостаковичем у двох ракурсах: як важливий засіб утворення емоційної та образної єдності тематичного комплексу (симфонія № 1); як колористична темброва складова оригінальної системи партитурної поліфонії, що складається з атематичних (алогічних) мотивних комплексів (симфонія № 2 та частково № 3).

Напрями трактовки тембру *кларнета у симфоніях 30-х років* надають приклад втілення нових принципів оркестрового мислення. У симфонії № 4 оркестрова партія кларнета виявляє інтонаційну єдність свого темброво-мелодійного комплексу. У симфонії № 5 втілено принцип діалогічності на рівні різних оркестрових груп. Щодо трактовки кларнета, то він – у складі доволі монолітно трактованої групи дерев'яних, яка відрізняється тембровою гомогенністю у розробкових розділах. Партія кларнета у симфонії № 6

втілюється композитором у тутійних розділах фактури традиціях П'ятої. В середніх частинах симфонії соло кларнета є ретранслятором риторичних мотивів семантизованого змістового інтонаційного шару, а також тембровим засобом напряму стильової гри в канонах романтичних оркестрових скерцо.

Кларнет в оркестровому мисленні Д. Шостаковича у симфоніях воєнного часу підпорядковано драматургічній функції викривання образу зла, зокрема, через програмний задум та специфічне навантаження зазначених тембрів у напрямках навмисного порушення регістрових та акустичного балансів звучання. Також Д. Шостакович використовує прийоми узагальнення через жанр і характерним тематизмом кларнетів піддає пародії образну сферу тоталітарного зла. Коли у партіях кларнета композитор навмисно відтворює естетичні канони минулих епох, вони наділяються відчутним присмаком банального, що викриває глибинну несумісність «вічних цінностей» в історичних реаліях радянської епохи. Відтак, роль тембру кларнета у симфоніях сорокових років Д. Шостаковичем осмислюється переважно у площині інструментального інтерпретатора етичної та естетичної позицій автора.

Кларнет у п'яти останніх симфоніях №№ 10, 11, 12, 13 та 15 (п'ятдесятих, шістдесятих та початку сімдесятих років) трактується Д. Шостаковичем більш узагальнено, панорамно, відповідно поглибленню філософського погляду на колізії власного життєвого шляху та суспільного буття. Замітимо, що у партитурах *програмних симфоній* 40-50-х років значна міра внутрішньої єдності твору припадає, за концептуальним напрямом мислення Д. Шостаковича, на позамузичні фактори та історико-культурні асоціації. Відповідно зростає семантизація тембрових звукових комплексів партії кларнета; в протилежному випадку увага композитора прикута до акустичних ресурсів інструменту. Роль кларнета в принципах оркестрового мислення останньої симфонії (№ 15) вкрай суперечлива: партія відрізняється ясним вишуканим тематизмом та неоднорідністю його стильової парадигми.

Нарешті, науково-практичне завдання дисертації обумовило необхідність створити у *додатку А* систематизований реєстр оркестрових труднощів – нотних прикладів для кларнета на матеріалі творів різних жанрів оркестрової музики Д. Шостаковича. Важливим додатком є аплікатурний (додаток Б), в якому автор цієї роботи надає практично апробовані варіанти аплікатур. При цьому враховано наступні параметри: *позамузичний* (конструктивно-ергономічний) та *музичний* (інтонаційна стабільність, тембральна рівність регістрів та динамічна вправність).

Таким чином, доведено визначальну роль кларнета у доволі нестандартних принципах оркестрового мислення Дмитра Шостаковича, які у повній мірі відображають масштабність задумів та творчо-композиційну оригінальність їх реалізації.

Подальшою дослідницькою метою, що більш ґрунтовно розкриє напрям нашої роботи, може слугувати зацікавленість процесуальним параметром звучання, тобто виконавською інтерпретацією кларнетових партій різних національних та культурних традицій, оскільки велика кількість знаних оркестрів світу (та видатних солістів в їх складі) постійно звертаються до оркестрової музики Дмитра Шостаковича, в партитурах якого чільне місце відведено саме тембру кларнета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Сотериология (Спасение). *Новая философская энциклопедия* / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В. С. Стёпин, заместители предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. 2-е изд., испр. и допол. Москва : Мысль, 2010. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHd07839269cc1c82c74c0d0> (дата звернення 01.09.2019).
2. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Санкт-Петербург : издательство «Дмитрий Буланин», 2004. 475 с.
3. Акопян Л. О. Западные авторы о Шостаковиче: обзор и комментарий. *Шостаковичу посвящается: Сборник статей к 90 – летию композитора*. Москва : Композитор, 1997. С. 17 – 26.
4. Алдошина И.А., Притс Р. Музыкальная акустика. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 720 с.
5. Альтшулер В. А. Авторские указания темпа и дирижерско-исполнительская интерпретация Первой симфонии Д. Д. Шостаковича. *Русский народный оркестр и его дирижеры: Проблемы и перспективы*. Обучение : [сб. науч. ст. / науч. ред. А. В. Абакшонок ; сост., отв. за вып., авт. предисл. Ю. Б. Богданов]. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУКИ, 2011. Т. 191. С. 100–106.
6. Апанавичюс Р.З. Бирбине – литовский народный духовой язычковый музыкальный инструмент (эволюция и перспективы усовершенствования): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Вильнюс : Гос. консерватория Литовской ССР, 1981. 23 с.
7. Апатский В. Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : ТОВ «Задруга», 2013. 588 с.

8. Арановский М.Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича. *Русская музыка и XX век* /Редактор – составитель М.Г. Арановский. Москва : Советский композитор, 1997. С. 213 – 249.
9. Арановский М.Г. Прокофьев и Шостакович. Штрихи к двойному портрету. *Музыка. Мышление. Жизнь*. Статьи, интервью, воспоминания / Редактор–составитель Н. А. Рыжкова. Москва : ГИИ, 2012. С.189–225.
10. Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 15. Ленинград : Музыка, 1977. С. 55–94.
11. Арановский М. Симфония и время. *Русская музыка и XX век*. Москва : ГИИ МКРФ, 1997. С. 303–370.
12. Арнонкур Н. Моцартовская оркестровка – контрасты светотени. *Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди*. Москва : Классика – XXI, 2005. С. 114–123.
13. Асафьев Б. В. Восьмая симфония Шостаковича. *Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды : в 5 т. ; [ред. коллег. И. Э. Грабарь и др.]*. Т. V : Избранные работы о советской музыке. Москва : Издательство АН СССР 1957. С. 132–135.
14. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
15. Банщиков Г. Законы функциональной инструментровки. Санкт-Петербург : Композитор, 2003. 232 с.
16. Барсова И. В. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей». 1934 – 1937 годы в жизни Шостаковича. *Открытый текст*. <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/index.html?id=3075> (дата звернения 10.05.2019).
17. Благодатов Г. Кларнет. Москва : Музыка, 1965. 59 с.

18. Бер М. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича. *Черты стиля Д.Шостаковича* : сб. статей. Москва : Музыка, 1962. С. 196 – 253
19. Берлиоз Г. Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке (с дополнениями Рихарда Штрауса) Москва : Музыка, 1972. Т.1. С. 1–307.
20. Берлиоз Г. Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке (с дополнениями Рихарда Штрауса). Москва : Музыка, 1972.Т.2. С. 311–531.
21. Бобровский В. Четвёртая симфония (истоки симфонизма Шостаковича). *Д. Шостакович. Проблемы стиля.* : сб. статей / [сост. и ред. Т.Лейе]. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2003. Вып. 149. С. 6–29.
22. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Монография. СПб : Композитор, 2006. 648 с.
23. Бородавкін С. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Одесса, 1998. 20 с.
24. Буркацький З. Характерні види кларнетової техніки в творах К. М. Вебера. *Виконавське музикознавство*. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 47, Кн. 11. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. С. 101 – 107.
25. Валькова В. Трагический балаган: к вопросу о концепции Четвёртой симфонии Шостаковича. *Музыкальная академия*. 1997, № 4. С. 78–84.
26. Веприк А.М. Трактовка инструментов оркестра. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. 316 с.
27. Вершинина И. Ранние балеты И. Стравинского. Жар-птица. Петрушка. Весна священная. Москва : Наука, 1967. 423 с.

28. Витачек Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века. Историко – стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского – Корсакова. Москва : Музыка, 1978.151 с.
29. Вишинський В.В. Симфонізм Д. Шостаковича і Г. Малера: рух як структуруючий та музично – драматургічний фактор. : арэф. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 19 с.
30. Вовк Р. А. Кларнет у перше сторіччя його існування. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 41. Київ : НМАУ, 2000. С. 40–49.
31. Вовк Р. А. Портрети корифеїв. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2013. 225 с.
32. Вовк Р. Деякі нетрадиційні засоби виразності сучасного кларнетового виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 38, кн. 5 : Музичне виконавство. К. : НМАУ, 2000. С. 172 – 183.
33. Вовк Р. Історія, акустична природа та виражальні можливості аплікатури кларнета : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 204 с.
34. Вовк Р. Оптимізація аплікатур як дієвий засіб вирішення завдань темброво-динамічної рівності звукоряду та пальцевої техніки кларнетиста. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Вип. 18. Мелітополь, 2005. С. 89–97.
35. Войтенко О. Дві парадигми формування оркестрового складу в російській та західноєвропейській симфонічних традиціях початку XIX–середини XX століть. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум, 2012. Вип. 28. С.320–327.

36. Войтенко А. С. Стилевая специфика функциональной трактовки оркестрового тембра в произведениях Н. Мясковского : дис.... канд. иск. : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Київ, 2012. 182 с.
37. Войтович О. Формування тембру оркестрів у концертних залах. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Тернопіль : Видавничий відділ ТНПУ, 2' 2016. Вип. 35. С. 97–102.
38. Волков С. Свидетельство. Воспоминания Дм. Шостаковича, записанные и отред. Соломоном Волковым / Пер. с рус. Антонины В. Буис]. Нью-Йорк : Limelight editions, 1979. 371 с.
39. Волошко С. В. Монологическая и диалогическая речь в структуре музыкального мышления Д. Д. Шостаковича: автореф. дисс.. к. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 1996. 19 с.
40. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1986. 573 с.
41. Гарбузов Н. Музыкальная акустика. Москва : Музгиз, 1954. 237 с.
42. Глинка М. И. Заметки об инструментовке. Санкт-Петербург : Ф. Стелловский, 1862. 38 с. (репринт)
43. Горюхина Н. Музыкальное становление. Методика анализа. *Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования*. Киев : «Музична Україна», 1988. С.16-21
44. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : Монографія / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Дніпропетров. академія музики ім. М. Глінки. Київ; Дніпро : Ліра, 2020. 304 с.
45. Громченко В. В. Кларнет в оркестрі ХVІІІ століття як прогресивний композиторський засіб музичного смислоутворення. *Науковий вісник*

- НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Київ : НМАУ, 2006. С. 134–140.*
46. Громченко В. Кларнет у музичній культурі Європи XVIII ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська нац. музична академія ім. Нежданової. Одеса, 2007. 19 с.
 47. Дарваш Г. Правила оркестровки. Будапешт : Корвина, 1964. 120 с.
 48. Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. Москва : Советский композитор, 1980. 303 с.
 49. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті XX сторіччя): дис... канд. мист : 17.00.03. Київ, 2006. 183 с.
 50. Денисов Э. Об оркестровке Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович /* Ред.-сост. Г.Ш. Орджоникидзе. Москва : Советский композитор, 1967. С. 439–499.
 51. Диков Б. Проблемы теории и практики исполнительства на кларнете Т. Бема : автореф. дис.... докт. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва : Московская гос. Консерватория им. Чайковского. М., 1985. 44 с.
 52. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. Москва : Советский композитор, 1981. 175 с.
 53. Дмитрий Шостакович. Статьи и материалы. [сост. и ред. Г.Шнеерсон]. Москва : Советский композитор, 1976. 336 с.
 54. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра. *Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей. Київ, 2004. Вип. 37. С. 43–49.*
 55. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Музичний твір як процес: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей. Киев, 2002. Вип. 21. С. 270–277.*

56. Жарков А. Фонологические аспекты теории тембра. *Музично-творчий процес : наукові рефлексії: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : сб. ст. Київ, 2008. Вып. 72. С. 56–61.
57. Жарков А. Целостность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей*. Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Київ : НМАУ, 2005. С. 28–36.
58. Зимин П. О проблемах акустики духовых музыкальных инструментов. *Всесоюзная акустическая конференция : Тезисы докладов*. Москва, 1935, 1 – 5 декабря. С.16.
59. Зинькевич Елена. Шостакович как культурный герой эпохи. *Современное музыкознание в мировом научном пространстве: Научные труды Белорусской государственной академии музыки*. Выпуск 23. Минск: БГАМ, [научные труды] Белорусской государственной академии музыки]. Минск : 2010. Вып. 23. С. 300–312.
60. Зинькевич Е. С. Прогулки с Шостаковичем. *Mundus musicae. Тексты и контексты*. Киев, 2007. С. 566–598.
61. Каган М. С. Человеческая деятельность: опыт системного анализа. Москва : Политиздат, 1974. 328с.
62. Каменский В. Тембровое воплощение компонентов оркестровой фактуры музыки Бетховена. *Музыкознание*. Алма-Ата : Казахский университет, Вып.8–9, 1976. С. 156–180.
63. Караев Ф. Тембрика. *Теория современной композиции* : Учеб. пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. – С.235 – 265.
64. Карих В. В., Агеева А. А. Художественное мышление как феноменологическая категория. *АНИ: педагогика и психология*. 2017. Т. 6. № 1(18). С.248 – 251.
65. Карс А. История оркестровки : пер. с англ. / Под ред. М. В.Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. Москва : Музыка, 1990. 302 с.

66. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. Донецк : Юго-Восток, 2008. 311 с.
67. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Київ : Музична Україна, 1972. 220 с.
68. Климовицкий А. Игорь Стравинский и Дмитрий Шостакович: инструментовки «Песен о блохе» Бетховена и Мусоргского. *Дмитрий Шостакович: исследования и материалы*. Редакторы-составители Л. Ковнацкая, М. Якубов. Выпуск 1. Москва : «DSCN», 2005. С. 127–156.
69. Кобрина Е. Русский футуризм. URL: [https://elena – kobrina.livejournal.com/1346.html](https://elena-kobrina.livejournal.com/1346.html) (дата доступа 15.09.2020).
70. Кожухарь В.И. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры: Учебное пособие. Москва : Лань, Планета музыки, 2009. 320 с.
71. Кондрашин К. Шостакович. Пятнадцатая симфония. *Мир дирижера*. Ленинград : Музыка, 1976. С.147–164.
72. Коробецька С.Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : НПУ ім. Драгоманова, 2011. 332 с. жарков
73. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 272 с.
74. Копцева Н., Лозинская В. Музыкальное мышление и его функции. URL: [http://www.art – education.ru/electronic – journal/muzykalnoe – myshlenie – i – ego – funkcii](http://www.art-education.ru/electronic-journal/muzykalnoe-myshlenie-i-ego-funkcii) (дата доступа 11.08.2019).
75. Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестре. Москва : Музыка, 1967. 108 с.
76. Кремер А. Г. Музыкально-поэтические контрапункты в гротескно-сатирических циклах. *Вокальные циклы Д. Шостаковича*. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2005. С. 13 – 55

77. Лаул Р. Музыка Шостаковича в контексте большевистской идеологии и практики. *Д.Д.Шостакович: сборник статей к 90-летию со дня рождения* / [ред. – сост. Л.Ковнацкая]. Санкт-Петербург : Композитор, 1996. С. 141–157.
78. Леонтьев А. Н. Некоторые проблемы психологии искусства // Избр. психол. произв. в 2 – х т. Т.2. Москва : Педагогика, 1983. С.232 – 239.
79. Лісняк Н. О. «Присвята Жовтню» (№2) і «Першотравнева» (№3) симфонії Д. Шостаковича в контексті часу. Дослідницька доля. Концепція. Драматургія. Автореферат дис. ... канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П.І.Чайковського. Міністерство культури і туризму України, Київ, 2008. 22 с.
80. Лисняк Н. А. «Посвящение Октябрю» (№2) и «Первомайская» (№3) симфонии Д. Шостаковича в контексте времени. Исследовательская судьба. Концепция. Драматургия. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского. Министерство культуры и туризма Украины, Киев, 2008. 202 с.
81. Лосев А. Музыка как предмет логики. *Из ранних произведений*. Москва : Правда, 1990. С.195–390.
82. Мазель Л. Симфонии Д. Д. Шостаковича. Путеводитель. Москва : Сов. композитор, 1960. 152 с.
83. Малер Г. Письма, воспоминания : [пер. с нем. С. Ошеров ; составление, вступительная статья и примечания И. Барсова]. Москва : Музыка, 1964. 636 с.
84. Малько Н. Воспоминания. Статьи. Письма. Ленинград : Музыка, 1972. 384 с.
85. Манафова М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э.

- Денисова) : автореф. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 02. «Музыкальное искусство». СПб., 2011. 22 с.
86. Мартынов И. Д. Д. Шостакович. Москва-Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1947. 48 с.
 87. Маслов Р. А. Конструктивно-техническое совершенствование кларнета в контексте музыкально-исторических эпох. *Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова*. Ред.-составитель И. А. Барсова, И. В. Вискова. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 114–131.
 88. Маслов Р. Развитие исполнительства и педагогики на кларнете в Москве (в период 1940-1960 гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., 1991. 23с.
 89. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. Москва : Советский композитор, 1993. 268 с.
 90. Мейер Кшиштоф. Дмитрий Шостакович : Жизнь. Творчество. Время. [пер. Е. Гуляевой]. Санкт-Петербург : Композитор : DСН, 1998. 559 с.
 91. Мёрфи Э. Диспут о четырех стилях музыки (заметки о Пятнадцатой). *Музыкальная академия*. 1997. № 4. С. 195–202.
 92. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке: Исследование. Ленинград : Музыка, 1982. 150 с.
 93. Мимрик М.Р. Особливості формування темброво-виразних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака). *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 99–106.
 94. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Ленинград : Советский композитор, 1981. 64 с.
 95. Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления. *Этюды о стиле в музыке*. Статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка, 1981. С.117 – 147.

96. Мозговенко И. Гаммы как основа исполнительского мастерства кларнетиста. *Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики*: сб. ст. Вып. 45. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1979. С. 101–118.
97. Мозговенко И. О выразительности штрихов кларнетиста (статья 1). *Музыкальное просвещение*. 2001. N 2. С. 45–46.
98. Мозговенко И. О выразительности штрихов кларнетиста (статья 2) *Музыкальное просвещение*. 2002. N 1. С. 34–38.
99. Мозговенко И. О выразительности штрихов кларнетиста. Методика обучения игре на духовых инструментах : очерки. Москва : Музыка, 1964. С. 79–106.
100. Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации: Учебное пособие. Киев : Тов. типография «Клякса», 2012. 272 с.
101. Музыкальная форма / Ю. Тюлин [и др.] ; под общ. ред. Ю. Н. Тюлина. Москва : Музыка, 1974. 395 с.
102. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов: [Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.]. Москва : Издательский дом «Композитор», 2006. 632 с.
103. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. 2-е рус. изд., испр. и доп. Москва : Практика, 2007. 1103 с.
104. Мюльберг К. Исследование некоторых компонентов техники кларнетиста (дыхание, напряжение губ, реакции трости, выразительность штриха легато) : автореф. дис.... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 1978. 24 с.
105. Назайкинский Е. В. Чистые тембры : вместо предисловия. *Оркестр. Инструменты. Партитура*: сб. ст. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 5–17.
106. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

107. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
108. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні (до 100 – річчя НМАУ імені П. І. Чайковського) / [упорядкування Р. А. Вовк та А. Я. Кушнір]. Київ, 2013. Вип. 100. 208 с.
109. «Нос»: Беседа с композитором Д. Шостаковичем. *Новый зритель*. 1928, №35. С. 14.
110. Овсянкина Г.П. «Игроки»: автограф. Основные стилевые черты. *Музыкальная академия*. 1999, № 1. С. 159 – 166.
111. Оголевец А. Специфика выразительных средств музыки. Москва : Музыка, 1969. 344 с.
112. Орлов Г. А. Симфонии Шостаковича. Ленинград : Музгиз, 1962. 68 с.
113. Оркестр. Инструменты. Партитура : сборник статей / ответственный редактор Е. В. Назайкинский. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 218 с., (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского; сб. 60).
114. Оркестровые стили в русской музыке. (Текст): сб. ст./ (сост. В.И. Цытович). Л: Музыка. Ленинградское отделение. 1987. 205 с.
115. Оркестровые трудности для кларнета: Отрывки из симфоний Д. Шостаковича / Составитель А. Александров. Москва : Музыка, 1964. 115 с.
116. Орлов Г. Русский советский симфонизм: пути, проблемы, достижения. Москва; Ленинград : Музыка, 1966. 332 с.
117. Орлов Г. Симфонии Шостаковича. Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1961. 325 с.
118. Отчет аспиранта Ленинградской государственной консерватории Дмитрия Шостаковича: Архив ЛГК [без даты]. Шостакович Д. Д. *Полное собрание сочинений в 42 томах*. Том 01. Москва : Музыка, 1987. С. 14.

119. Пистон У. Оркестровка [Текст] : [учеб.пособ.] / У. Пистон ; пер. с англ. К. Н. Иванова; под общ. ред. К. С. Хачатуряна. Москва : Сов.композитор, 1990. 445 с.
120. Письма к другу : Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и коммент. И. Д. Гликмана. Москва : DСН, Санкт-Петербург : Композитор, 1993. 336 с.
121. Пономарёв С. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2011. 30 с.
122. Пясковский И. Логика музыкального мышления. Киев : Музична Україна, 1987. 184 с.
123. Пясковський І. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 1 (2), Киев : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 21 – 25.
124. Ражников В. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. Москва : Советский композитор, 1989. 238 с.
125. Рагс Ю. Тембр. *Музыкальная энциклопедия*. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 488–490.
126. Раппопорт Л. О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д.Шостаковича. *Черты стиля Д. Шостаковича*. Сборник теоретических статей. Москва : Советский композитор, 1962. С. 254–282.
127. Римский–Корсаков Н. Основы оркестровки. Полное собрание сочинений. Т.3. Москва : Музгиз., 1959. 806 с.
128. Рис-Дэвис Дж. Развитие репертуара для кларнета [перевод с англ. М. В. Аунс]. *Вестник музыкальной науки*. 2018. № 4 (22). С. 151–164.
129. Рогаль–Левицкий Д. Беседы об оркестре. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. 288 с.
130. Рогаль–Левицкий Д.М. Симфонический оркестр: в 4-х т. Т.1. Москва : Гос. Муз. Издательство, 1953. 682 с.

131. Русская симфоническая музыка XIX-начала XX в. Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 1. Ред.-сост., авт. вступ. ст. и справ. разд. Н. А. Мартынов. Санкт-Петербург : Ut, 2000. 437 с.
132. Русская симфоническая музыка XIX-начала XX в. Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 2. / Ред.-сост., авт. вступ. ст. и справ. разд. Н. А. Мартынов. Санкт-Петербург : Ut, 2008. 420 с.
133. Ручьевская Е. Шостаковичу посвящается. Классические черты творчества. *Музыкальная академия*. 1999, № 1. С. 146 – 154.
134. Рыцарев С. Из истории оркестровых стилей. *Проблемы музыкальной науки*: вып.4. Москва : Советский композитор, 1979. С.201–231.
135. Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. Москва : Музыка, 1976. 477 с.
136. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография / Редактор Н. Г. Александрова. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
137. Самойленко А. И. Творчество Шостаковича как феномен «музыкального сознания» середины–второй половины XX века. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 66: Шостакович та XX століття: зб. ст. Київ, 2007. С. 11–28.
138. Сафронов А. Полифонический роман: лирика, гротеск и Макабр в музыке и жизни Шостаковича.
URL:
https://www.m24.ru/articles/kultura/26092016/116779?utm_source=CopyB
[uf](#) (дата доступа 01.09.2020).
139. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448с.
140. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура, функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.

141. Слонимская Р. Инфернальное скерцо Десятой симфонии Шостаковича. *Шостаковичу посвящается*. Москва : «Композитор», 2007. С.310 – 322
142. Слонимский С. «Песня о земле» Г.Малера и вопросы оркестровой полифонии. *Вопросы современной музыки* : сб.статей. Ленинград : Музгиз, 1963. С.179–202.
143. Степаненко М. Б., Фільц Б. М. Інструментальна музика. *Історія української музики : в шести томах*. Том. 1. К. : Наукова думка, 1989. С. 283–318.
144. Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум (смеховое зазеркалье русской музыкальной классики). Київ : Задруга, 2006. 380 с.
145. Сыров В. Шостакович и музыка быта. Размышления об открытости стиля композитора. *Шостакович: между мгновением и вечностью*. СПб.: Композитор, 2000. С. 626 – 660.
146. Тараканов М. Е. Русская опера в поисках новых форм. *Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века*. Монография / редактор-составитель М. Арановский. Москва, 1997. С. 265 – 301.
147. Тараканова Е. М. «Нос» Шостаковича, кульминация и итог авангардных исканий начала XX века. *Западное искусство, XX век: Мастера и проблемы*. М., 2000. С. 117 – 127.
148. Теория и практика игры на духовых инструментах: сб. статей. Киев : Музична Україна, 1989. 228 с.
149. Теория современной композиции : [учеб.пособие] / Гос. ин – т искусствознания; Моск. гос.консерватория им. П. И.Чайковского; отв. ред. В.С.Ценова. Москва : Музыка, 2007. 616 с. (AcademiaXXI).
150. Тифтикиди Н. О преломлении в мелодике Шостаковича некоторых интонационных структур русской протяжной песни. *Теоретические проблемы музыки XX века*. Вып. 2. М., 1978. С. 5–19.

151. Тихомиров С. Сбережение оркестровых средств как принцип инструментовки в жанрах отечественной духовой музыки : автореф. дис. ...кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» Москва, 2008. 18с.
152. Урусов А. Кларнет в творчестве К. М. Вебера и исполнительские вопросы. *Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики* : сб. ст. Вып. 45. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1979. С. 182 –201.
153. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1986. 191 с.
154. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Учеб. пособие для орк. фак. муз. вузов. Москва : Музыка, 1989. 205с.
155. Федотов А. О выразительных средствах кларнетиста в работе над музыкальным образом. *Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. статей.* Москва : Музыка, 1976. С. 86 –109.
156. Фиготин М. И. История оркестровой литературы для духовых инструментов IX-середины XIX веков : Курс лекций / М. И. Фиготин ; Моск. гос. Ун-т культуры. Москва, 1994. 63 с.
157. Финкельштейн И.Б. Некоторые проблемы оркестровки: напряженность оркестрового тембра и оркестровая динамика Москва; Ленинград : Музыка, 1964. 40 с.
158. Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. *Воспоминания о Ю.А. Фортунатове Моск. Гос. консерватории им. П.И. Чайковского:* (сост, расшифровка текста лек, примеч. Е.И. Гординой: ред. Е.И. Гордина, О.В. Лосева). Москва: Научно-изд. Центр «Моск. Консерватория», 2010. 382 с.
159. Фэннинг Д. Лейтмотив в «Леди Макбет Мценского уезда». *Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения* / Сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С.103–120.

160. Хентова С. М. В мире Шостаковича. Москва : Композитор, 1996. 366 с.
161. Хентова С. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. Ленинград : Сов. композитор, 1985. Том I. 544 с.
162. Хентова С. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. Ленинград : Сов. композитор, 1986. Том II. 624 с.
163. Хентова С. М. Шостакович. Тридцатилетие 1945–1975. Ленинград : Советский композитор, 1981. 416 с.
164. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. Москва : Лань,. Планета музыки, 2014. 320 с.
165. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. М., 1982. С. 158–205.
166. Цуккерман В. А. Тембр и фактура в оркестровке Римского- Корсакова. *Музыкально-теоретические этюды*. Вып. 2. М., Сов. композитор, 1975. С. 341–399.
167. Цюлюпа С.Д. Наукові здобутки – кандидатські та докторські дисертації духовиків України ХХ-поч. ХХІ ст. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 8. / Упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2016. С. 37 – 55.
168. Черкашина-Губаренко М. Р. «Леді Макбет Мценського повіту» або «Катерина Ізмайлова» (слідами старих і нових дискусій). *Науковий вісник Національної Музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Вип. 66: Шостакович та ХХІ століття. Київ, 2007. С. 154 – 165.
169. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство. Москва : Советский композитор, 1989. 320 с.
170. Чулаки М. И. Инструменты симфонического оркестра. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 220 с.

171. Шабунова И. М. О функциях тембра в современной музыке : Дис... канд. искусствовед. : 17.00.02; Московская гос. консерватория им. П. И.Чайковского. Москва, 1987. 207 с.
172. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович : сб. статей.* / Ред. составитель Г. Орджоникидзе. Москва : Сов.композитор, 1967. С. 499–532.
173. Шнитке А. Статьи о музыке. / Редактор – составитель А. Ивашкин. Москва : Композитор, 2004. 408 с.
174. Шостакович в воспоминаниях сына Максима, дочери Галины и протоиерея Михаила Ардова. Москва : Тип. Захарова, 2003. 176 с.
175. Шостакович Д. Д. Екатерина Измайлова. *Советское искусство.* 1933. 14 декабря.
176. Шостакович Д.Д. К премьере «Носа». *Рабочий и театр.* 1929, № 24. С. 12.
177. Шостакович Д. Моя *alma mater*. *Советская музыка.* 1962, №9. С 101–104.
178. Шостакович Д. Письма И. И. Соллертинскому. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 276 с.
179. Шостакович Д. Проблемы стиля / Ред. Т.Е. Лейе. Москва : РАМ, 2003. 153 с.
180. Шостакович Д. «Хорошо бы не думать о хлебе насущном....». Из писем Шостаковича Б.Л. Яворскому (публикация С. Мартыновой и Т. Байрах). *Музыкальная академия*, 1997. № 4. С.39 – 41.
181. Эстетика: Словарь / Под ред. А.А. Беляева. Москва : Политиздат, 1988. 222 с.
182. Яковлева С., Мешкова А. Визуальная интерпретация П. Филоновым симфонии № 1 Д. Шостаковича. *Science Time*, no. 5 (17), 2015. С. 551 – 555.

183. Adler S. The study of orchestration : [second edition]. New York, London: W. W. Norton & Company, 1989. 642 p.
184. Adorno Theodor W.: Funktion der Farbe in der Musik (1966). München 1999. 62 p.
185. Altenburg Wilhelm. Die Klarinette. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zur Jetztzeit in akustischer, technischer und musikalischer Beziehung. Heilbronn, 1994. 102 p.
186. Backofen Johann, Georg Heinrich. Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassett–Horn. Reprint der Ausgabe Leipzig 1803. Hg. v. Karl Ventzke. 1986. 89 p.
187. Balk Georgine. Die Klarinette im Systemvergleich. In: Instrumentenbau – Zeitschrift. 54. Jg. (2000). H. 11–12. Pp.43–48.
188. Behne Klaus Ernst Wirkung von Musik. In: Helms, Siegmund / Schneider, Reinhard / Weber, Rudolf (Hg.): Kompendium der Musikpädagogik. 2., völlig überarbeitete Auflage 2000. Pp.333–349.
189. Berk Wilfried. Man kann es sich in führender Position nicht leisten, keine Ahnung von der Boehm-Klarinette zu haben. Ein Gespräch mit Dirk Altmann, Солоklarinetтist des Radio–Sinfonieorchesters Stuttgart. In: 'rohrblatt. Magazin für Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon. 13. Jg. (1998). H. 3. 125–126.
190. Birsak Kurt: Die Klarinette. Eine Kulturgeschichte. 3. Auflage. Buchloe 2000. 213 p.
191. Brymer Jack. Die Klarinette: durchgesehene und aktualisierte Auflage. Frankfurt am Main, 1994. 91 p.
192. Burmeister K. W.A. Mozart Concerto A-dur for Clarinet and Orchestra. Concluding remarks. Leipzig: Edition Peters, 1980. 54 p.
193. Dahlqvist R., Tarr E. Clarino. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, 1980. Vol. 4. P. 443– 444.

194. Dalbavie Marc-André. Pour sortir de l'avant-garde [dans le:] Le timbre, métaphore pour la composition.  diteur Harley, J., & Barrière, J., 1994, P.303–334.
195. Dullat Günter. Klarinetten. Grundzüge ihrer Entwicklung. (= Fachbuchreihe „Das Musikinstrument“. Bd. 79.) Frankfurt am Main, 2001. 67 p.
196. Eberst A. Klarinet od A do Z. Krakov, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1971. 215 s.
197. Fay L.E. Lady Macbeth of Mtsensk District // The New Grove Dictionary of Opera. London, 1994. Vol. 2. P. 1076–1077.
198. Feller David. Comparison of the Oehler and Boehm clarinet fingering systems. In: The Clarinet. Vol. 11. (1984). No. 4. 24–30.
199. Fricke Heike. Faszination Klarinette. In: Restle, Conny / Fricke, Heike (Hg.): Faszination Klarinette. München u. a. 2004. Pp. 41 – 118.
200. Gebhard Thomas. Ueber die Klarinette. In: *'rohrblatt. Magazin f r Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon*. 18. Jg. (2003). H. 3. Pp.114–119.
201. Haas K. G.F. Handel Ouverture for two Clarinets and Corno di Caccia (Note). London, Schott & Co., 1952. 8 p.
202. Hacker Alan. The Clarinet in Twentieth Century Music. In: Thurston, Frederick (Hg.): Clarinet Technique. 4. Ausgabe. Oxford 1985. Pp.43–47.
203. H fner K. Molter Johann Melchior. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, 1980. Vol. 12. P. 473-474.
204. Halfpenny Eric. Early English Clarinets. In: Galpin Society Journal. Vol. 18. (1965). P. 42 – 63.
205. Halfpenny Eric. The Boehm Clarinet in England. In: Galpin Society Journal. Vol. 30. (1977). P 2 – 7.
206. Hall Donald E. Musikalische Akustik. Ein Handbuch. *Institut für Musik und Akustik*. Hg. v. Johannes Goebel. Aus dem Amerikanischen von Thomas A. Troge. Mainz u. a. 1997. 64 p.

207. Hofmann K. Johann Melchior Molter Konzert D-dur für Klarinette und Streichorchester mit Cembalo (Vorwort). Stuttgart, Carus-Verlag, 1974. 23 p.
208. Hunt E. Ch. Graupner First Suite for three Clarinets (Preface). London, Schott & Co., 1961. 12 p.
209. Klosé H. Méthode Complète de clarinette. Paris: Alphonse Leduc, Éditions Musicales, 175, Rue Saint-Honoré, 1956. 282 p.
210. Leitherer C. Das Chalumeau und die frühen Zweiklappenklarinetten. Magazin: Rohrblatt 18 (2003) heft 1. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 2003. P. 8-11.
211. Rice A. R. The Clarinet in the Classical Period. Oxford: University Press, 2003. 297 p.
212. Shackleton N. Bass clarinet. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, 1980. Vol. 2. P. 254-256.
213. Shackleton N. Bass clarinet. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, 1980. Vol. 2. P. 260.
214. Shackleton N. Bass clarinet. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, 1980. Vol. 2. P. 260, 261.
215. Shackleton N. Chalumeau. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, 1980. Vol. 4. P. 111, 112.
216. Shackleton N. Clarinet. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, 1980. Vol. 4. P. 429-442.
217. Shackleton N. Clarinette d'amour. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, 1980. Vol. 4. P. 442-443.
218. Tumanov A. N. Correspondence of Literary Text and Musical Phraseology in Shostakovich's Opera the Nose and Gogol's Fantastic Tale. *Russian Review*. 1993. № 52 (3). P. 397.
219. Voitovich A. Subjective Assessment of the Sound of Orchestras (on the example of the Concert Hall of the Lviv Philharmonic named after S.

Lyudkevich). In: *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. 2017, Vol. 5–6, May–June, P, 15–24.

ДОДАТОК А. ОРКЕСТРОВІ ТРУДНОЩІ: НОТНІ ПРИКЛАДИ. І БЛОК: РІЗНІ ОРКЕСТРОВІ ТВОРИ.

Приклад 1 (партія бас-кларнета) та 1-а. Скрипковий концерт № 1, II частина.

2. Satz: Scherzo
Allegro $\text{♩} = 104$
a-Moll/A minor
D. Schostakowitsch
op. 77

Violinkonzert Nr. 1

23 in B

24

Mit Genehmigung des Musikverlages Hans Sikorski, Hamburg.

II. SCHERZO

23 Allegro $\text{♩} = 104$

Flauto 1

Clarinetto basso in Sib

Violino Solo

senza ord.

Приклад 2. Скрипковий концерт № 2, I частина.

13

Cl.

Cor.

V-no solo

p

ten.

p

Приклад 3. Скрипковий концерт № 2, II частина.

Cl.(B)

Cor.

V-no solo

cresc.

mf

f

Приклад 4. Скрипковий концерт № 2, III частина.

104

Ob.

Cl.

V-no solo

a2

a2

377

383

91

Приклад 5. Скрипковий концерт № 2, III частина(після скрипкової каденції).

Ob.

Cl.

V-no solo

a2

a2

371

90

90

90

ff espress.

ff espress.

ten.

ff espress.

6. Концерт для віолончелі № 1, I частина (тема у кларнета, ц. 13)

14 I solo

Cl. *f*

Vc. solo *mf*

Приклад 7. Концерт для віолончелі № 1, I частина (тема у віолончелі, ц.12)

C. fag. *f*

Vc. solo *mf* unis.

Archi *mf*

Приклад 8. Концерт для віолончелі № 1, II частина (тема у віолончелі, ц. 41)

41

Violin I: *tim.* *p* *pizz.*

Violin II: *p* *pizz.*

Viola: *p* *pizz.*

Cello: *p* *pizz.*

Приклад 9. Концерт для віолончелі № 1, II частина (тема у кларнета, ц. 42)

42 I solo (A)

Cl.: *fenuo* *mp espressivo* *cresc.*

Cor.: *p*

Timp.: *p*

Ve. solo: *p*

II БЛОК. ПРИКЛАДЫ ОПЕРЫ «НІС»

Приклад 1.

Allegro molto $\text{♩} = 96$

31 Меню $\text{♩} = 78$ 32

Fl.

Ob.

Cl. basso

Fag.

pp

p

Приклад 2. Картина 1, № 3 (цифры 46–51).

46 Presto $\text{♩} = 138$ solo

senza sord.

pp

senza sord.

pp

Cl. basso

V-c.

C-b. div. in 3

pp

Cl. basso

V-c.

C-b.

47

f dim.

p

C. ingl. (F)

Cl. basso

V-c.

C-b.

Приклад 3.

59

Fl. picc.

Ob.

Cl. basso

Fag.

Cassa

f

Приклад 4.

50

разговор, тем все больше пугается, голос его дрожит.

Cl. picc.

Ob.

Cl. basso

Fag.

Cor.

Tr. ba

Tr. ne

Приклад 5.

100 Cl. picc. muta in Cl. (B)

Cl. picc.

F. to

K.

p

mf

tutti pizz.

Нос... где же нос? Не мо-жет быть... Во - ды мне! По - ло-

Приклад 6. Галоп.

80

106

Cl. picc.

Tr-ba

senza sord. sola

mf

f

Приклад 7.

104

Входит Ковалев, он прикрывает платком отсутствие носа. Замечает, что его нос тут.
Покашливает. Молится. ☹)

140

Cl. basso

Cor.

КОВАЛЕВ

con sord.

(про себя) *pp*

f

Как подойти к нему?

Приклад 8.

Fl. picc.

Cl.

Лак.

Чин.

V-no solo

не по-жа-лей ня-ти - сот, ты - ся - чу дай, но за -

- ты - ре ко - пей - ки.

Приклад 9.

177

220

Cl. *p* *cresc. 6*

Чин. *(нюхает табак)*
- де... *mf* Для поль-зы ю-но-ше-ства,

V-ni I *f* *dim.* *p*

V-ni II *f* *dim.* *p*

221

Ob. *p*

Cl. *f* *dim.* *p*

Чин. и - ли так, для об-ще-го лю-бо-пыт-ства.

Приклад 10.

217

Andante ♩ = 100

268

Cl. *p dolce*

Cor. *p dolce*

P-to *p*

Cassa

Ты, свинья, вечно
глупостями занима-
ешься.

КОВАЛЕВ:

Иван уходит. Ковалев проходит к себе в комнату.

Приклад 11.

437

Cl.

Дочь

V-c. solo

V-c. altri

C-b.

Приклад 12.

510

Cl. picc.

Tr-ne

К.

V-ni I

V-ni II

V-c.

C-b.

511

Приклад 13

507 Andante ♩ = 120

Cl. picc. *p*

C-fag. *p*

Tr-ba *p*

Tr-ne *p*

Ив. спра-ши-вать?

К. *f*

А по-смо - три, И - ван, жа - жет - ся, у ме-ня пры-щик на но -

[507]

III БЛОК. ПРИКЛАДИ ОПЕРИ «ЛЕДІ МАКБЕТ/КАТЕРИНА ІЗМАЙЛОВА»

Приклад 1. Леді Макбет

2 Oboi

Corno inglese (F)

Clarinetto piccolo (Es)

2 Clarinetti (B) *1 solo*

Clarinetto basso (B)

2 Fagotti

Contrafagotto

1 Екатерина Львовна лежит на постели и зевает.
Ekaterina Lvovna is lying in the bed and yawning.

C. ingl.
Cl.
Fag.

Приклад 2, Л.М..

7

Ob.
Cl. picc.
Cl.
Cl. b.

p
p
I solo
p
cresc.
f
p
al

Приклад 3.

«Л.М.» ц. 17, I ред:

Cl. picc.
Cl.
E. Л.
E. L.

f
f
a2 soli
f marcato
f

- тит ли солн-це и - ли гро-за бу-шу - ет, — мне те - перъ всё рав - но. Ах!
- tii li soln - ce i - li gro-za bu-shu - et, — mne te - per' vse' rav - no. Ah!

Приклад 5, там само (II редакція):

Cl. 26 *p* a2

Б. Т. и ку - пе - че - ско - му олав - но - му и - ме - ни.

Archi *espr.*

191 *f* *dim.* 11693

Приклад 6

Cl. *p* a2

Б. Т. му-жем на-сме-ха - ясь. Нет, ша- лишь, вы - сок за- бор! Со - ба - ки спу- ще- ны!
ти- жет на- сме- ха - яс'. Нет, ша- лиш', ву - сок за- бор! Со - ба - ки спу- ще- ну!

f *dim.*

Приклад 7.

41

33 ♩ = 88

Екатерина Львовна готовит отраву для крыс.
Ekaterina Lvovna prepares rat poison.

II

Cl.

Cl. b.

Fag.

C-fag.

T-lam

Sil.

V-c.

C-b.

236

Приклад 8.

[34]

Cl. *pesante*

Cl. b. *pesante*

Fag. *II solo*

C-fag.

T-tam

Sil.

V-c.

C-b.

243

DSCH

Приклад 9.

Allegretto ♩ = 132 Все, кроме Катерины Львовны, Аксиньи и Сергея, уходят.

Cl. b.

Fag.

C-fag.

Tuba

Timp.

T-tam

V-c.

C-b.

446

Приклад 10.

76

Все, кроме Аксины, Екатерины Львовны, Сергея и Бориса Тимофеевича, уходят.
Everyone, apart from Aksinya, Ekaterina Lvovna, Sergei and Boris Timofeyevich, leave.

Cl.
 Cl. b.
 Fag.
 C-fag.
 Cor. III, IV a2
 Tr-ni e Tuba III
 Tuba p cresc. molto

58

Cl. b.
 Fag.
 C-fag.
 Tr-ni e Tuba III
 Timp.
 T-lam.
 Аксинья
 Aksinya (Сергею to Sergei)

Приклад 11.

64

C. ingl.
 Cl.
 Fag.
 I
 II

Приклад 12.

68 solo

Cl. b.

Fag.

C-fag.

Cor.
a2
fp

Tr-ni
e
fp

Tuba
fp

P-tti

T-tam
[ppp]

V-ni I
pp

V-le
pp unis.

V-c.
p

C-b.
p

35

Приклад 13.

Cl. I solo **rit.** 90 **Allegretto** ♩ = 120

Fag. a2

C-fag.

Tr-ne I

Акк.
Aks.

Е. Л.
Е. Л.

С.
S.

- ва - ли.
- va - li.

От-пус-ти - те ба-бу,
Ot-pus-ti - te ba-bu,

Приклад 14.

Fl. Fl.
Cl. Cl.
Fag. Fag.
Акс. Aks.

91 92

dim. dim.

Das Bild vom 1. und 2. Teil des Bildes
Das Bild vom 1. und 2. Teil des Bildes

Приклад 14-а.

96

Fl. Fl.
Cl. Cl.
Fag. Fag.
Акс. Aks.

под-лый!

(Аксинье)

Ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну!

dim. p

Приклад 14-б.

Екатерина Львовна и Сергей встают.
Ekaterina Lvovna and Sergei stand up.

108 *Meno mosso*

Cl. Cl.
E. L. E. L.

Борис Тимофеевич
Boris Timofeyevich

Что э-то?
Čto è-to?

1 solo

p

Приклад 14-с.

103 Adagio $\text{♩} = 76$

Cl. p

Cl. p

СЕРГЕЙ (Катерине Львовне) p espr.

А ну, по-зволь-те руч-ку, ес-ли э-то вер-но.

V-c. con sord. p

C-b. 300 p

Приклад 15.

Сергей и Екатерина Львовна борются.
Sergei and Ekaterina Lvovna fight.

rit. 105 a tempo 121

Cl. b. solo mp espr.

Cor. p

E. J.
E. L.

C.
S.

con sord. p espr. cresc. pp

Archi p cresc. pp

dim. cresc. pp

297 163

Cl. b.

Приклад 16.

3АН АВЕС

Fag.

Б. Т.

при - е - дет муж, все рас - ска - жу. *attacca*

413

11693

Приклад 16-а.

Cl. b.

C-fag.

Б. Т.

363 Вот по-го - ди, при - е - дет муж, — всё рас - ска - жу. *attacca*
 68 *Vot po-go-di, pri-e-det muž, — vsë ras-ska-žu.*

DSCH

Приклад 17.

151

138 Moderato ♩ = 100 Екатерина Львовна раздевается.
 Ekaterina Lvovna undresses.

Timp.

Cassa

V-c.

C-b.

91 187

139 solo *p*

Timp.

V-c.

C-b.

97

Cl. b.

Timp.

V-c.

C-b.

97

Cl. b.

Timp.

97

(rit.)

Приклад 18.



Cl. b. solo
C-fag. *p espr.*
Cor. *p*
E. Л. *p*
E. L. *p*

и толь-ко ко мне ни-кто не спе-шит.
i tol'-ko ko mne ni-cto ne spre-sit.

Приклад 19.

156



Cl. I solo
Cl. b. *pp*
Arpe *a2*
E. Л. *p*
E. L. *p*

гру-ди.
gru-di.

181 191



Cl. I
Cl. b. *p*
E. Л. *p* *cresc.*
E. L. *p* *cresc.*

гру-ди.
gru-di.

Приклад 20.

152 ♩ = 100

Cl. *ppp*

Cl. b. *ppp*

Arpe *a2* *p*

V-c. *solo* *pp*

alt. *ppp*

C-b. *ppp*

207

DSCH

Приклад 21.

161

158 *solo* *pp*

Cl. b.

Timp.

Legno

Cassa

E. JI.
E. L.

Кто?
Kto?

Сер-гей?
Ser-gej?

За - чем?
Za - čem?

Приклад 22.

164

162 Allegretto ♩ = 104

163 I solo

Fl.

Cl. (B)

Fag.

E. Л.

E. Л.

C.

S.

stacc.

p

p

p

Что ж ты не же-нишь-ся?
 Čto ž ty ne že - niš'-sja?

На ком? Хо - зяй - ска - я дочь за ме - ня не пой - дёт,
 Na kom? Ho - zjaj - ska - ja doč' za me - nja ne poj - dët,

Приклад 23.

166

166

Fl.

Cl. picc.

Cl.

Fag.

E. Л.

E. Л.

solo

mf

p

Хоть бы ре - бё - но - чек ро - дил - ся.
 Hot' by re - bë - no - ček ro - dil - sja.

Приклад 24.

Cl. picc.

Cl.

Fag.

dim.

p

Приклад 25.

194 ♩ = 100

Cl.

Cl. b.

[p]

soli

Екатерина Львовна

Cl. *pp*

Cl. b. *pp*

Cor.

Arpe

E. Л.
E. L. *p * espr.*

Нет у ме-ня му-жа, толь-ко ты о-дин.
Net u me-nja mi-ža, tol' - ko ty o - din.

Приклад 26.

Clarinetto basso (B)

Cl. b.

Cl. b. solo *p*

Cl. b. solo *p*

Cl. b. solo *p*

214

Cl. b. solo *p*

Приклад 26-а.

Cl. b. *p*

Cl. b.

Cor. III. IV a2 *p*

Tr-ni
e
Tuba

БОР. ТИМ. *p espr.*

26

Всё чу-дит-ся, буд-то во-ры хо-тят о-

220

197

Cl. b.

Fag.

III. IV a2

p

p

Приклад 27.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Б.Т.

a2

p

cresc.

f

a2

p

cresc.

ff

Будь я по - мо - ло - же хоть

Приклад 27-а.

206

Cl.

Fag.

Б.Т.

I

p

cresc.

f

dim.

I

p

cresc.

f

dim.

- да ...

233

Приклад 28.

Cl. picc. *ff marc.*

Cl. *ff marc.* a2

Cl. b. *ff*

Fag. *ff*

C-fag.

Cor. *f*

Legno *f*

B. T. *cresc.**

B. T. *ff**

Я б е - ё, хе, хс, хс, хс, хс, хс, хс,
 Ja b e - ё, he, he, he, he, he, he, he,

218 219 220

Приклад 29.

239

Cl. *soli p*

Cl. b. *solo f*

Fag. *I solo f*

219

219 220 221 222

Приклад 29-а.

241

Example 29-a shows measures 213-216. The score is for three parts: Cl. (Clarinet), Cl. b. (Clarinet in B-flat), and Fag. (Bassoon). Measure 213 is marked with a box containing the number 213. The Cl. part has a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The Cl. b. part has a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The Fag. part has a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 214 has a *p* dynamic. Measure 215 has a *p* dynamic. Measure 216 has a *p* dynamic and a first ending bracket labeled 'I'.

Приклад 30.

Example 30 shows measures 217-220. The score is for the Cl. (Clarinet) part. Measure 217 has a *p* dynamic. Measure 218 has a *p* dynamic. Measure 219 has a *p* dynamic. Measure 220 has a *p* dynamic and a first ending bracket labeled 'I'.

Приклад 30-а.

Example 30-a shows measures 221-224. The score is for the Cl. (Clarinet) part. Measure 221 has a *p* dynamic and a first ending bracket labeled 'I'. Measure 222 has a *p* dynamic and a first ending bracket labeled 'II'. Measure 223 has a *f* dynamic. Measure 224 has a *f* dynamic.

Приклад 31.

289

Example 31 shows measures 225-230. The score is for three parts: Cl. b. (Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), and C-fag. (Contrabassoon). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 88. Measure 225 has a *f* dynamic for Cl. b. and *mp* for Fag. and C-fag. Measure 226 has a *f* dynamic for Cl. b. and *mp* for Fag. and C-fag. Measure 227 has a *f* dynamic for Cl. b. and *mp* for Fag. and C-fag. Measure 228 has a *f* dynamic for Cl. b. and *mp* for Fag. and C-fag. Measure 229 has a *f* dynamic for Cl. b. and *mp* for Fag. and C-fag. Measure 230 has a *f* dynamic for Cl. b. and *mp* for Fag. and C-fag.

Приклад 31-а.

290

240 Andante $\text{♩} = 84$
I (in A)

Cl. *mp*

Fag. *p*

C-fag. *p*

Б.Т. *mf espr.*

458 сдохнет. От - не - си - те вкла - до - ву - ю.

Cl.(A) I

Fag.

C-fag.

Б.Т.

459 За - втра сно - ва драть бу - дем.

Приклад 32.

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Cl. b. *p*

Fag. *p*

Б.Т. *p*

534 Стой!
Stoj!

Жжёт
Žžet

ме - ня
me - nja

вну - три...
vnu - tri...

во -
vo -

Приклад 32-а.

С. ingl.

Cl. picc. *solo* *f marc.*

Fag.

Приклад 32-в.

277

Fl.

Cl. picc. *solo* *ff*

Fag.

Арга I

Арга II

Е. Л.
Е. Л.

Что мы с Зи - но - ви - ем Бо - ри - со - ви - чем де - лать без те - бя те - перь бу - дем?
Cto ty s Zi - no - vi - em Bo - ri - so - vi - čet de - lat' bez te - bja te - per' bu - dem?

Приклад 32-с.

316

Fl.

Fag.

К. Л.

672 - фе - е - вич, за - чем ты от нас у - шел?

Приклад 33.

320

Cl. *a2* *f* *cresc.* *ff* *dim.* I solo

Fag. *a2* *f* *cresc.* *ff* *dim.*

Приклад 34.

Cl. b. *pp*

Archi *pp* *attacca*

DSCH

117

Приклад 35.

V.c. *solo*

altri

C-b. 108

Приклад 36.

Cl. *pp* 1

Cl. b. *p*

C-fag. *pp*

К. Л. До - ро - го́й ты мой! Ког .

Приклад 36-а.

298

Сергей целует.
Sergei kisses her.

Picc.

Fl.

Cl.

Cl. b.

C-fag.

E. Л.
E. L.

По - це - луй ме - ня!
Po - ce - luj me - nja!

pp

I

pp

I solo

p espr.

p

pp

pp

Приклад 37.

368

309

Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

solo

f

I

I solo

f

p staccato

p staccato

Picc.

Cl.

Fag.

C.
S.

120 я б хо - тел пе - ред Бо - гом стать
ja b ho - tel pe - red Bo - gom stat'

Приклад 38.

$\text{♩} = 84$

Сергей целует.
Sergei kisses her.

solo

Picc.

Cl.

Agre

Приклад 39.

401

337

Ob.

C. ingl.

Cl. picc.

Cl.

Fag.

Arpe.

E. J.

E. L.

3. B.

Z. B.

Ва - ши.
Va - ši.

359 брю-ки?
brju-ki?

Хм...
Hm...

Ве-ли-ки...
Ve-li-ki...

Ну,
Nu,

лад-но...
lad-no...

Как же па-пень-ка-то
Kak že pa-pen'-ka-to

186

Cl. picc.

Cl.

Приклад 39-а.

338

Cl. picc.

Cl.

Cl. b.

Fag.

E. J.

E. L.

3. B.

Z. B.

Где?
Gde?

371 А э - то что за пред - мет?
A è - to čto za pred - met?

Здесь...
Zdes'...

I solo

fff

Приклад 40.

Allegro $\text{♩} = 80$ 419

333 На сцене темно.

Cl. p

КАТ. ЛЬВ. (говорит). Неси в погреб. Я буду светить.

V.c. pizz. p

C-b. pizz. p

518

Cl. p

V.c.

C-b.

521

334

Cl. p

V.c. arco 3

C-b. arco 3

524

Приклад 41.

КАТ. ЛЬВ.

Те. перь ты мой муж!

con sord.

con sord.

con sord.

con sord. div.

572

Archi

Cl. b.

ritenuto

mp

p

mf

Приклад 41-а.

Cl. b.

a2

ff

Cl. b.

tr

ff

Приклад 41-в.

424

Сергей ударяет Зиновия Борисовича тяжелым подсвечником по голове.
Sergei hits Zinovy Borisovich over the head with a heavy candlestick.

350 Moderato ♩ = 104

Cl. b.

fff

solo

Fag.

Зиновий Борисович умирает.
Zinovy Borisovich dies.

351

a2

fff

Приклад 42

425

340 Adagio $\text{♩} = 80$
 I solo
 con sord. p molto tenuto

Tr-ni

Arpe

580

Приклад 43.

Ob. solo

Cl. picc.

Fag. a2 ff I

3. муж. S. L. ff

У ме - ня бы - ла ку - ма,
 те - ня бу - ла ку - та,

Cl. picc. ffff

Cl. a2 ffff

Cl. b.

Fag. a2 p

Приклад 43-а.

Cl.p. *p*

Fag. *p*

Задр.м. *p*

петь. А по_че_му не_че_го пить? По_то_му что де_нег

Приклад 44.

Cl.p.

Испр.

без по_ли_цей_ских мо_жет че_ло_век? Но за

Приклад 44-а.

Наступний куплет (оркестровка I редакції)

84

Più mosso ♩ = 126

f marcato

f marcato

f

Кварт.
P. S.

все сво - и ста - ра - ни - я ви - дим
vse svo - i sta - ra - ni - ja vi - dim

Cl. *f*

Cl. b. *f*

Fag.

C-fag.

Сварт.
P. S.

T. *f* *

CORO

Где бы, как бы по - жи - вить - ся,
Gde by, kak by po - ži - vit' - sja,

B. *f* *

Приклад 45.

Cl. picc.

Cl. b.

Fag.

Кварт.
P. S.

без на - чаль - ства вен - ча - тья. Я ей при - по - мню,
bez na - čal' - stva ven - ča - t'sja. Ja ej pri - po - mnu,

Приклад 46.

Cl. picc.

Cl. b.

Приклад 47.

138

Cl. picc. solo *ff*

Fag.

Приклад 48.

Cl. b. *p* solo *p espr.*

Fag.

C-fag.

Cor. 8

Tr-be

Tr-ni e

Tuba Tuba *pp*

Timp. *pp*

Cassa *pp*

Arpe a2 *mf*

E. Л. (гостям)
E. Л. (to the guests)
Ку-шай-те, про-шу вас.
Ku - šaj - te, pro - šu vas. *pp*

Приклад 48-а.

176

Cl. b. solo *p*

Arpe a2 *p*

E. Л. - ну - ли.
E. Л. - ni - li. И-ди за дeнь-га-ми ско-рей,
I - di za den' - ga - mi sko - rej.

Archi *pp* div. *pp* *[pp]*

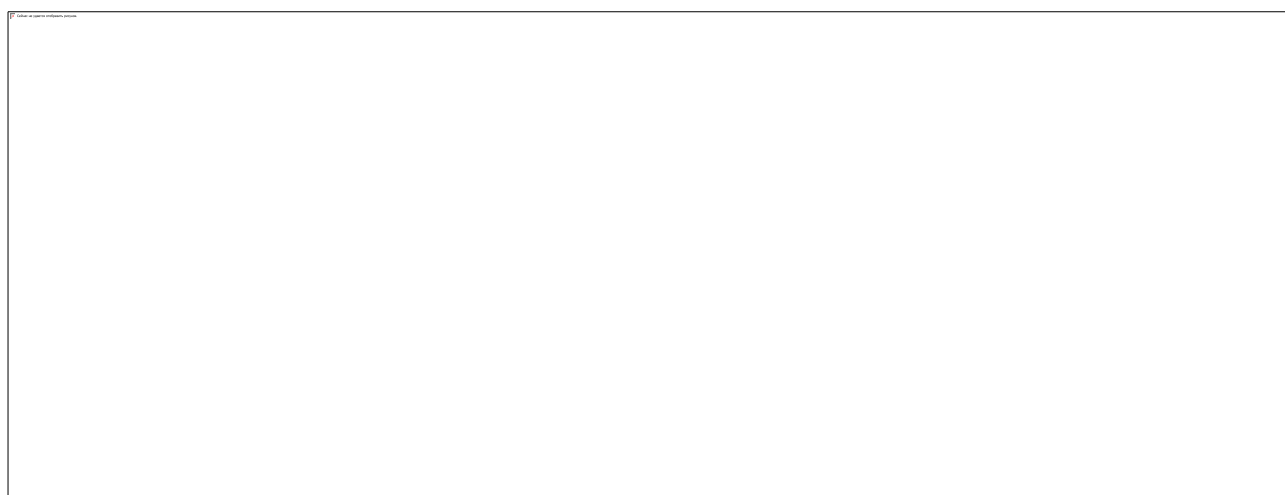
162

Приклад 49.

186

Cl. picc. *solo*
 Cl. b. *f*
 Fag. *f*
 C-fag.
 Legno
 Кварт. P. S.
 Вы нас не при-гла-си-ли,

Варіант оркестровки сцени у другій редакції «К.І», стор 143



Приклад 50.

Cl. b. *p*
p
dolce espr.

Приклад 51.

Cl. *pp*
 Cl. b.
 Fag. *pp*

Arpa I

S.

A.

T.

B.

CORO

на - ши ду - мы без - от -
na - ši du - my bez - ot -

473

Приклад 52.

214

475

Cl. b.

Timp.

Cl. b.

Timp.

solo

p

dim.

morendo

Вариант «К.И.»

445

Cl. b.

Timp.

СТАРЫЙ КАТОРЖНИК

p espr.

Вер - сты од - на за дру - гой длин - ной пол - зут ве - ре -

V. c.

C. b.

17

Cl. b.

Fag.

tenuito

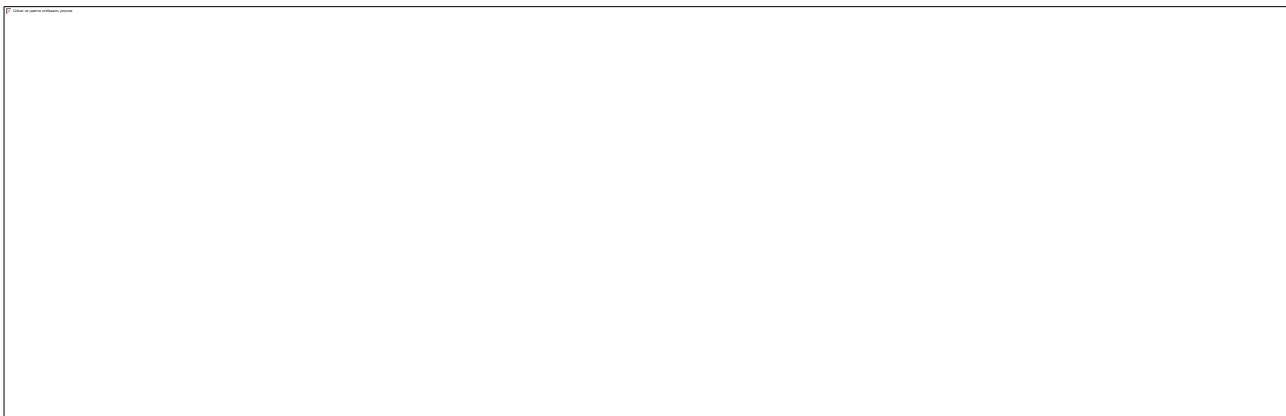
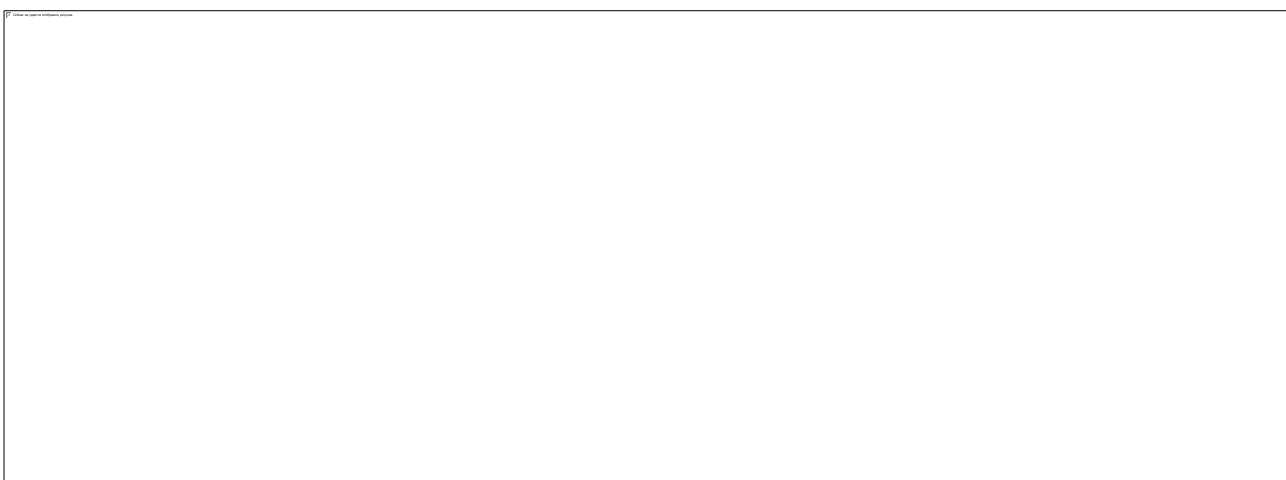
I

3

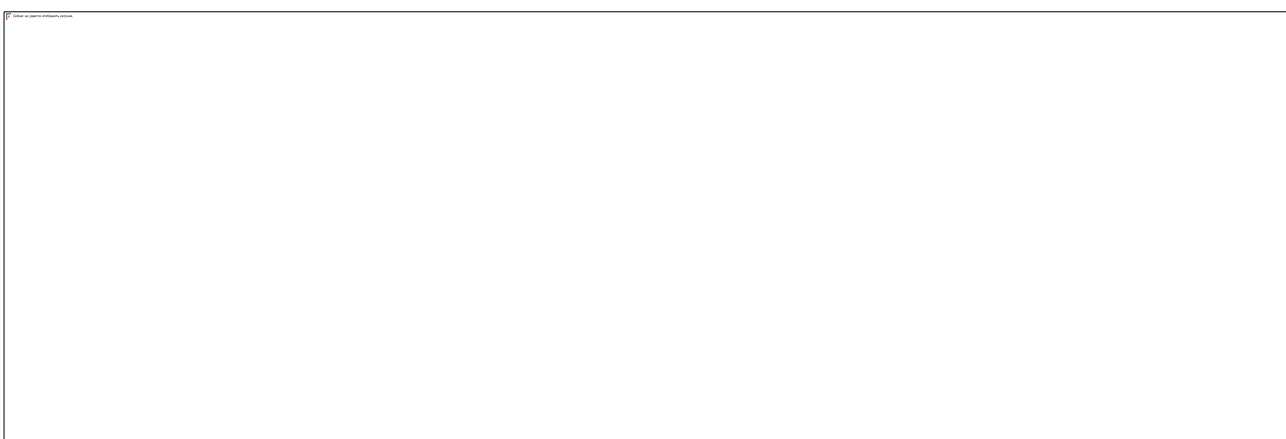
p espr.

The musical score is for a piece titled 'Вариант «К.И.»'. It features a vocal line with the lyrics 'СТАРЫЙ КАТОРЖНИК' and 'Вер - сты од - на за дру - гой длин - ной пол - зут ве - ре -'. The score includes staves for Cl. b., Timp., V. c., C. b., and Fag. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is marked with '445' in a box. The vocal line is marked with 'p espr.' and 'tenuito'. The Fag. line is marked with 'I' and '3'. The C. b. line has a measure number '17'.

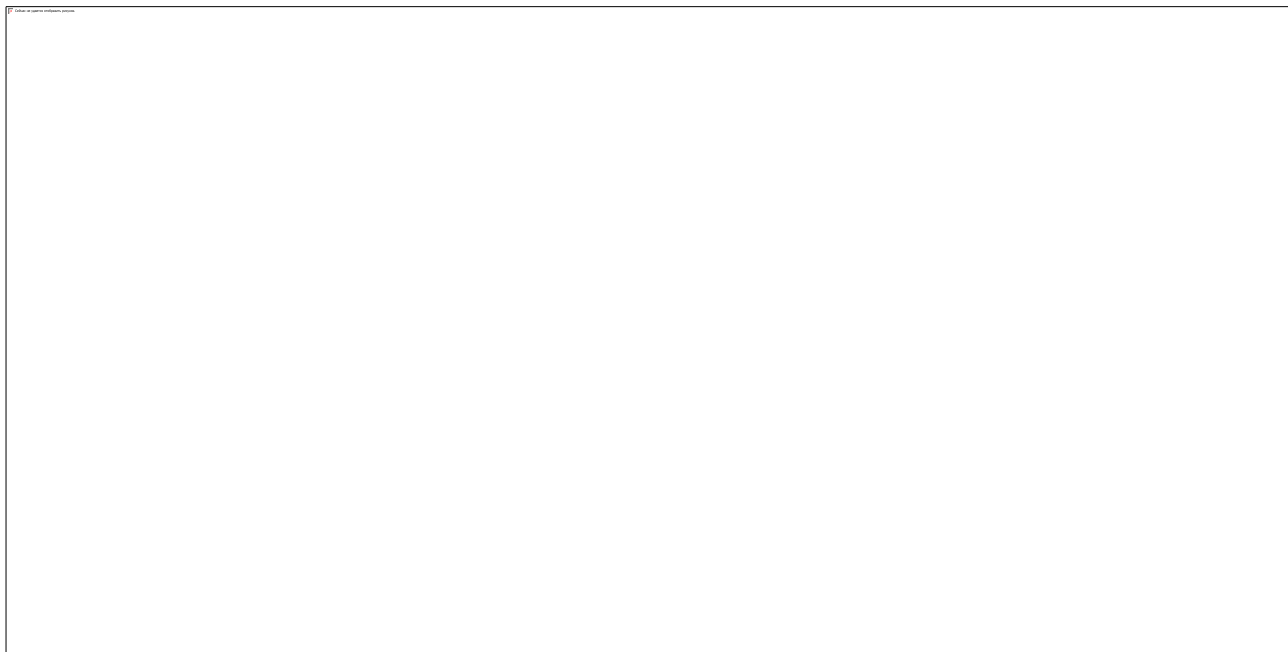
Приклад 53.

Варіант «К.І.»**Приклад 54.**

Продовження - стор. 226, ц. 490



Приклад 55.



Приклад 56.



Приклад 57.



К-ца
F. C.

ff

Ни - че - го не ста - ло
Ni - če - go ne sta - lo

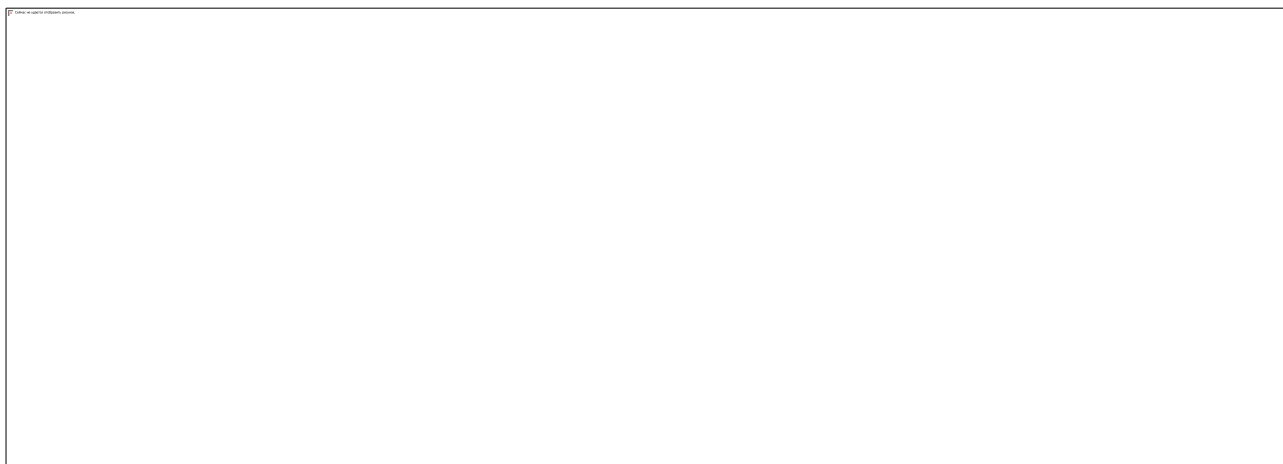
Приклад 58.



К-ца
F. C.

Сви - ня, сви - ня, сви - ня без бо - ро - ва!
Svi - n'ja, svi - n'ja, svi - n'ja bez bo - ro - va!

Приклад 59



Приклад 60.

316

Каторжники уходят. Издалека слышно их пение.
The convicts walk away. Their singing can be heard in the distance.

Cl.
Cl. b.
Timp.
Arpe
A.
CORO
T.
B.
V-c.
C-b.

670

Вариант «К.І.»

258

БЛОК IV. СХЕМИ, ТАБЛИЦІ ТА НОТНІ ПРИКЛАДИ СИМФОНІЙ.

Таблиця 1: Кларнет у Першій симфонії.

I ч	Вступ: -1 до ц.1; експозиція: тема ГП соло Cl+ струнні ц.8; розробка – самостійні лінії та соло Cl після Fl (ц.14), дуєт з Fl (-5 т. до ц. 15; повтор дуєт з Fl ц.16 на матеріалі ПП); реприза – ПП ц. 33 після Fl., одне з канонічних проведення теми ГП (після низьких струнних ц.38), кода: ц.43, 45 – соло. Кода як скорочена реприза вступу, у тому числі – мотивна та темброва. Інтонації соло Cl характеризуються змістовою наповненістю, діалоги груп, мотивів.	Розгорнуті соло, основний тематизм (ГП, ПП), у всіх розділах сон алегро, наспівний, танцювальний (місцями дансантий – як балетний театр у дуєті із флейтою) тематизм. Гумор, свято, вихор емоцій, гротеск (у мотивах, що складають фразу, речення та період у сумі духових або струнних). Виразні мотиви.
II ч	Вступ - відкрите соло Cl (інтонац зв'язок з основ темою ГП галоп), ц. 8-9 тема середньої частини (східна, двоголосся, «пусті» квінти двох Cl in A). Інтонації соло Cl характеризуються змістовою наповненістю	Риси концертності, тембри індивідуалізовані. Тематизм кларнетів різноманітний (моторний, індивідуалізований, східно-стриманий)
III ч	Єдине соло у ц. 15 (траурний драматичний монолог) звучить у фіналі середнього епізоду, ця репліка слугує «перемикачем функцій»: вона звучить у канонічному проведенні мотиву 1 теми (як у 1 частині, де тематизм соло Cl був одним з канонічних проведення теми ГП в оркестрових групах (як у 1 частині, соло Cl звучить після низьких струнних ц.15-16 3 частини). Потім соло Cl звучить у дуєті із соло скрипки, чим і переключає середній траурний розділ на репризний.	Драматизм, виразність соло Cl - майже бетховенської репліки у траурному монолозі 5 симфонії
IV ч	Знов соло Cl ц.6 викладає тему ГП, у ц. 20 - соло Cl (витримані звуки риторичного нахилу) супроводжують сольну тему скрипки, та сольну репліку віолончелі (темброва серія: кларнет, скрипка,	

	віолончель).	
	Ц. 24 F1+Cl беруть участь у моторному епізоді	

Малюнок 1. Павло Філонов, репродукція картини «Перша симфонія Шостаковича»

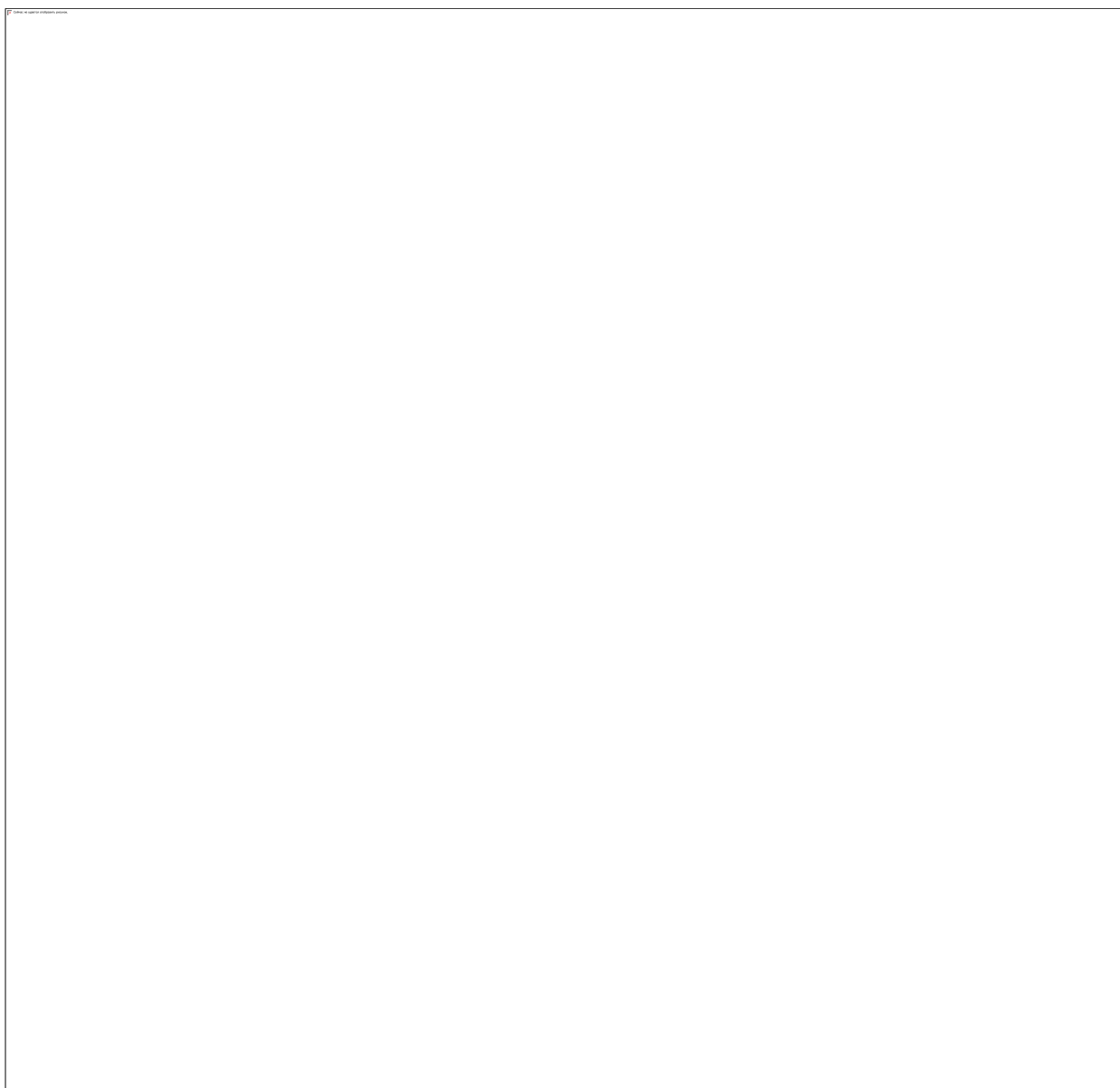


Таблиця 2. Кларнет у Другій симфонії:

Перший фрагмент	Картина темного хаосу	Largo	Такти 1-43	До цифри 13	Тематизм кларнета ²⁶⁹ не індивідуалізо- ваний
Другий фрагмент	пробудження протесту	у більш жвавому темпі марша	Такти 44-91	До цифри 25	Кларнет у соло з гобоєм, самоциткування (алюзія 2-го мотиву вступу 1 симфонії) ц.16-18
-----	Рихла інтерлюдія		Такти 88- 106	До цифри 29	Кларнет не індивідуалізований, використовується в акордових побудовах
Третій фрагмент	Неухильно наростаюче бродіння (фугато)	Стрімке збільшення темпу (від 152 чверті у хвилину – і до 162 за М.М.)	Такти 107- 209	До цифри 56	Кларнет проводить другу тематичну лінію фугато, має продовжене соло, грає разом з флейтою, фаготом, ідея моторики, руху, виразного концертування (трелі у кларнета, фагота, глісандо скрипок).
-----	Інтерлюдія	Meno Mosso, потім - Moderato	Такти 210- 260	До цифри 69	Кларнет має велику кількість розгорнутих сольних побудов, партія охоплює значний діапазон, але початок та закінчення мелодій обов'язково має бути у тьмяному регістрі шалюмо. Інтонаційна характеристика: мотиви нагадують <i>dies irae</i> , тему хреста, численно переважають мотиви <i>lamento</i> .

Четвертий фрагмент	Прославлення Жовтня		Такти 261- 402	З ц 69 і до закінчення	Кларнет акомпанує хору, імітує в оркестрі звук заводського гудка, звучить soli з флейтою у славильних (величальних) епізодах
-------------------------------	------------------------	--	----------------------	---------------------------	--

Приклад №1. Симфонія № 2. Цифри 17-18.



Приклад № 2 . Симфонія № 2. Цифра 32

Cl.
Fag.
V.no.solo

32

I SOLO
p

I SOLO
p

Приклад № 3. Симфонія № 2. Цифра 33-37

Приклад №4. Симфонія № 2. Цифра 61

48

Fl. 61 62

Ob.

Cl. I SOLO

Fag. p espr.

Cor.

Timp. *g* Muta As in H. *g* Muta Des in D. *pp*

Приклад №5. Симфонія № 2. Цифра 63-66

Cl. I 63 64 65

dim.

tremolo

ppp

tremolo

ppp

unis. tremolo

ppp

63 64 65

49

Fl. 66 67

Cl. p

II SOLO

pp

morendo

Палочками от лютнев

tr

Таблиця 3. Кларнет у Третій симфонії:

епізод	Цифра у партитурі	темп	Особливості партії кларнета
Перший (вступ)	1 - 5	Allegretto	Велике значення тембру кларнета, довгі соло, гра регістрами «кларіно» та «шалюмо»
Другий	6 -7	Piu Mosso	Загальні форми руху у тематизмі, велика кількість туттійних епізодів.
Третій	8-22	Allegro	Соло двох кларнетів в унісон, рухливість, віртуозність, гра регістрами.
Четвертий	23 - 25	Meno Mosso	Виразний контрапункт у низьких струнних, кларнетів з альтами (мелодійний к-т та ритмічне остинато) для проведення теми у скрипок. У регістрі «шалюмо».
П'ятий	26 – 43	Allegro	Кларнет у складних інтонаційних побудовах (канонічні проведення), хроматичні послідовності. Гротескний марш (кларнет набуває тембрових ознак кларнета-п'ікколо).
Шостий	44 – 51	Andante – Meno Mosso – Lento	ліричний розділ симфонії, який виконується виключно струнними групами інструментів
Сьомий	52 – 87	Allegro – Piu Mosso – Allegro Molto	Кларнет перший приймає участь в окремих ансамблевих репліках у взаємодії з іншими інструментами, переважно дерев'яними.
Восьмий	89 - 98	Andante	Оркестрові епізоди за участю кларнета туттійні, вони виконуються у загальному звучанні, по два інструменти в дерев'яній групі в унісон
Дев'ятий (фінал)	3 ц. 98	Moderato	

Приклад 7. Симфонія № 4. I частина, ц.36

Cl.b. 36 solo *P espr.*

Arpe. *p*

Приклад 8. Симфонія № 4. I частина, ц.43

Cl.picc. 41 *P espress.*

Fag. *p* I II soli

Приклад 9. Симфонія № 4. I частина, ц.51

Picc. 51 *p ma marcato*

Cl.picc. *p ma marcato*

Cl. *p ma marcato*

Cl.b. *p ma marcato*

Приклад 10. Симфонія № 4. І частина, ц.55

Ob. I

Cl. I solo

Fag. II

C-fag.

Tr-be con sord. a2

55

56

ff *dim.* *pp*

Приклад 11. Симфонія № 4. І частина, ц.84

Cl.b. *p*

Archi *p*

84

Приклад 12. Симфонія № 4. І частина, ц.96

Ob. *pp*

C.ingl. *pp*

Cl. I, II *pp*

Cl.b. *p*

96

p espress. *dim.*

Приклад 13. Симфонія № 4. II частина, ц.114

Cl. picc. 114 solo *p*

Cl. picc. 115 *p* III

Cl. *p* III

Fag. I *p*

Приклад 14. Симфонія № 4. II частина, ц.118

Fl. 118 I solo *p*

Cl. *p* III

Fag. I *pp* II *p*

C-fag. *p*

119 I *p* II *p*

Приклад 15. Симфонія № 4. II частина, ц.139-140.

Picc. 139 I solo *p*

Fl. *p* I solo *p*

Cl. *p* I solo *p*

140

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 140-144) includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. b.). The Piccolo part has two staves, with the top staff marked 'I' and the bottom staff marked 'II'. The Flute part has one staff marked 'I'. The Clarinet part has one staff marked 'I'. The Bass Clarinet part has one staff marked 'solo' and 'p'. The second system (measures 145-149) includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. b.). The Piccolo part has two staves, with the top staff marked 'II' and the bottom staff marked 'I'. The Flute part has one staff marked 'II'. The Clarinet part has one staff marked 'II'. The Bass Clarinet part has one staff marked 'III'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Picc. I

Fl. I

Cl. I

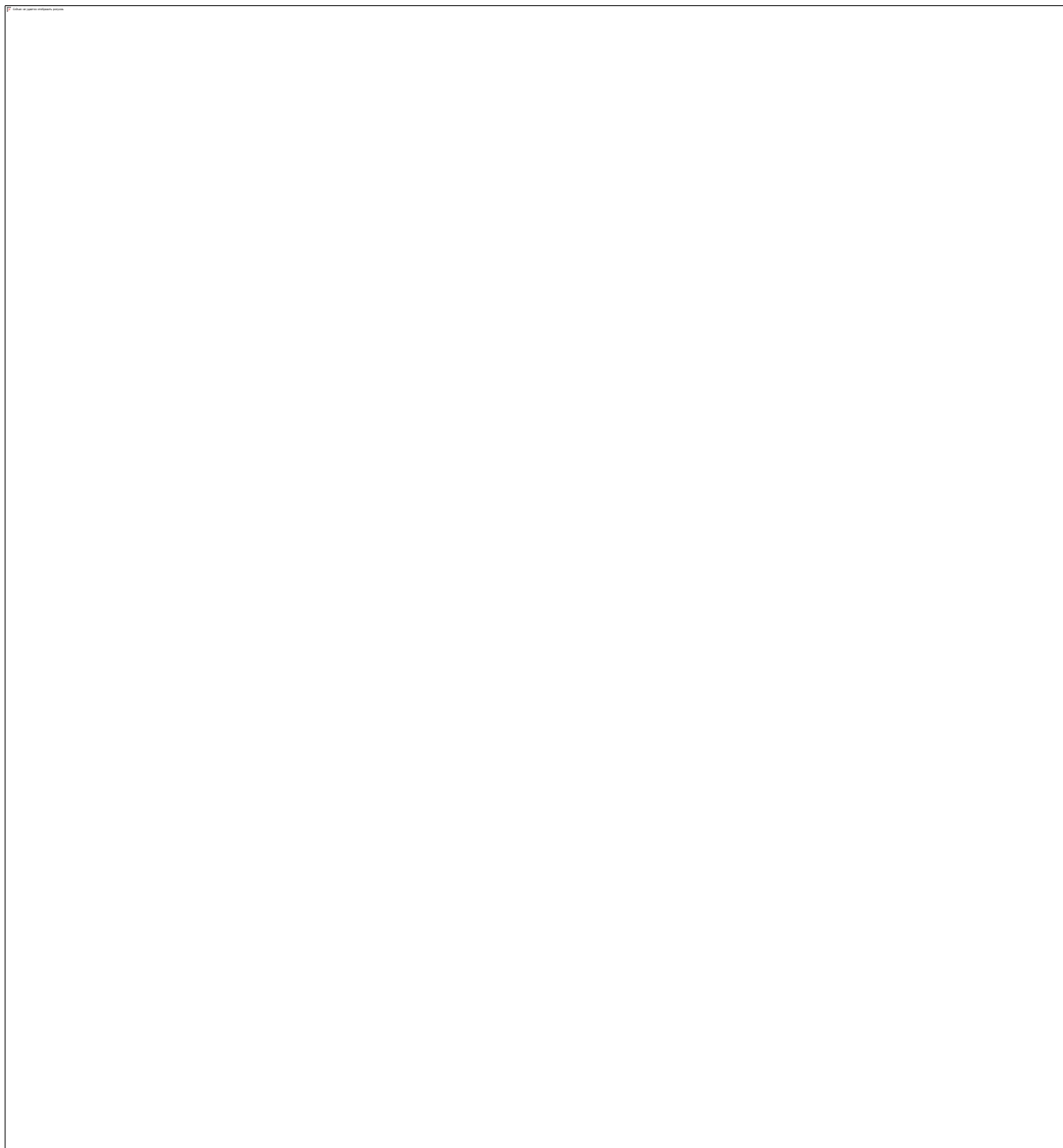
Cl. b. solo p

Picc. II

Fl. II

Cl. II

Cl. b. III

Приклад 16. Симфонія № 4. III частина, -3 такта до ц.164-165.

Приклад 17. Симфонія № 4. III частина, ц.182 (трансформований варіант теми траурного маршу).

Приклад 18. Симфонія № 5. I частина, ц.14 (сфера побічної, перед початком розробки).

Приклад 19. Симфонія № 5. III частина, ц.87 – 88.

Cl. I, II

Fag. I

C-fag

88

Приклад 20. Симфонія № 5. фінал, ц.113

Cl. I, II

V-ni I

V-ni II

V-le

V-le

14

Приклад 21. Симфонія № 5. фінал, ц.121

Cl. I

Fag. I, II

C-fag.

Cor. I, II

Tuba

Timp.

Tam-ro

14

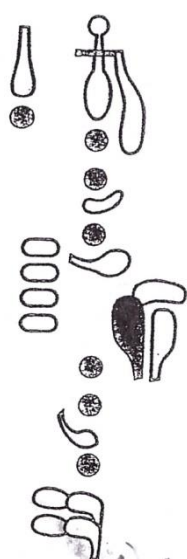
Додаток Б АПЛІКАТУРА КЛАРНЕТА

Скорочення: *л;п* – лівий та правий мізинці;

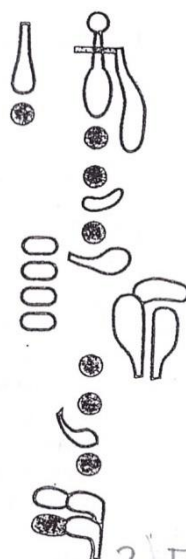
Перелік звуків відбувається згідно хроматичного звукоряду, від нижнього регістра до звуку соль третьої октави, тобто робочий, оркестровий діапазон кларнета.

Нижній регістр, мала октава.

1. Мі:

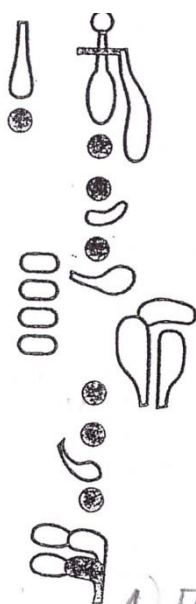


Мал.1.1 а) (л)

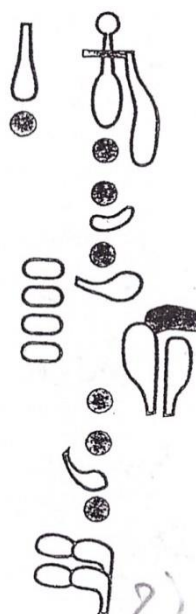


Мал.1.2 б) (п)

2. Фа:

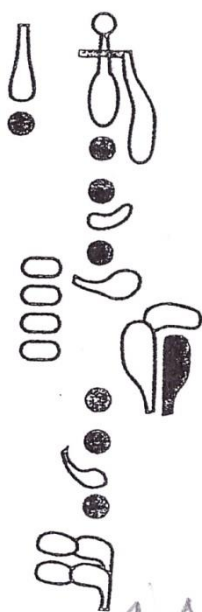


Мал.2.1 а) (п)

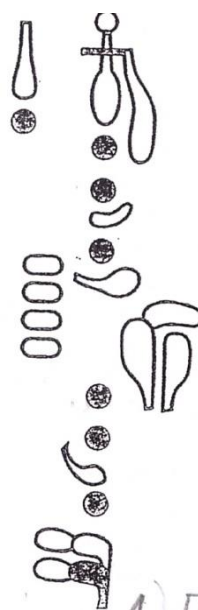


Мал.2.2 б) (л)

3. Фа-дієз/соль-бемоль:

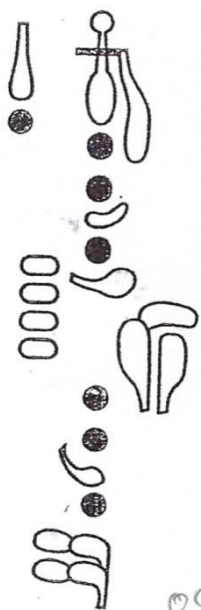


Мал.3.1 а) (л)



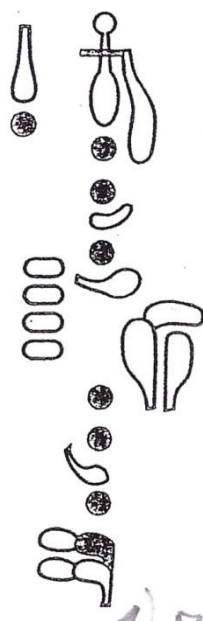
Мал.3.2 б) (п)

4. Соль:

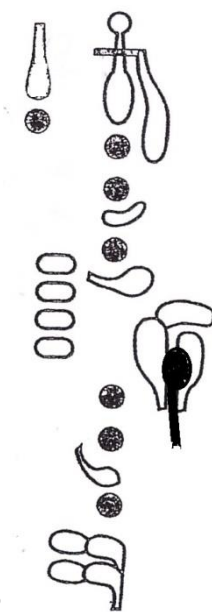


Мал.4.1

5. Соль-діїєз/ля-бемоль:

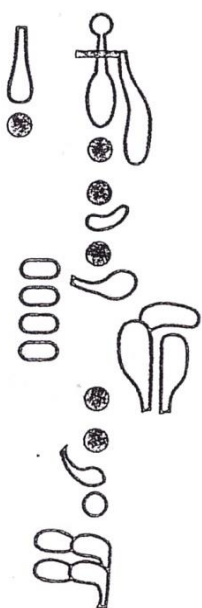


Мал. 5.1



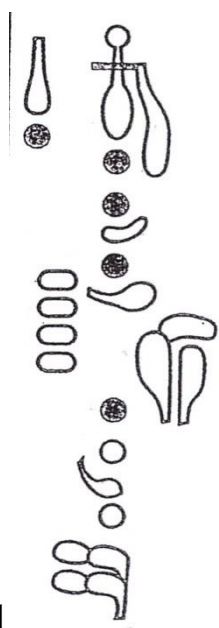
Мал. 5.2

6. Ля:

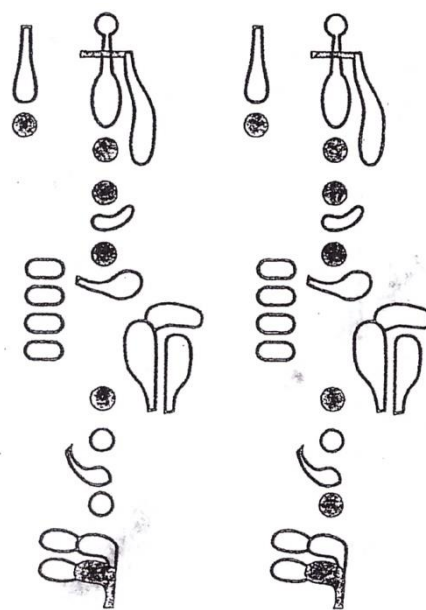


Мал. 6.1

7. Ля-дієз/сі-бемоль:

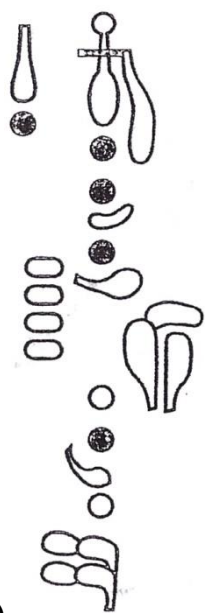


Мал.7.1

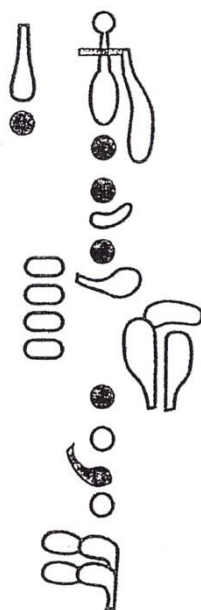


Мал.7.2 (варіант пониження інтонації)

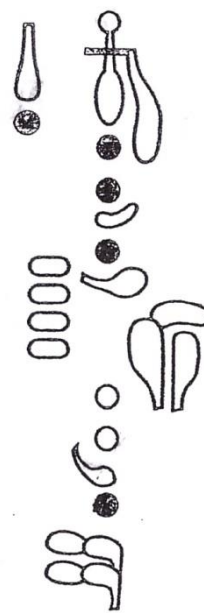
8. Сі:



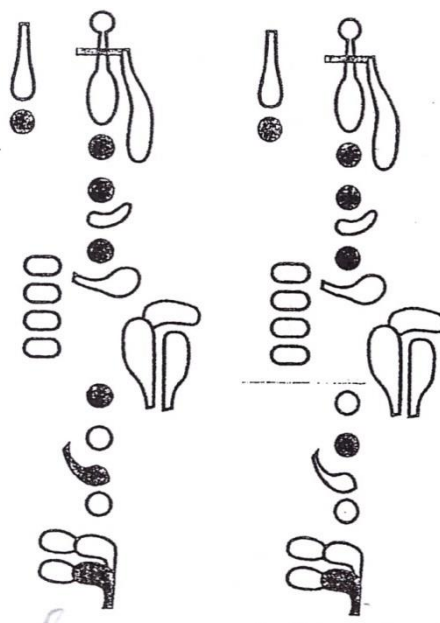
Мал.8.1 а)



Мал.8.2 б)

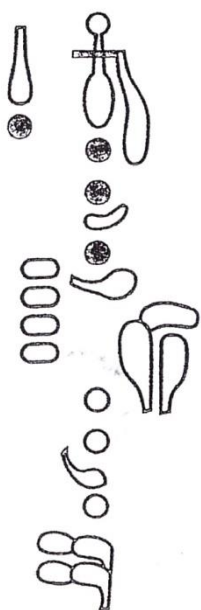


Мал.8.3 в)

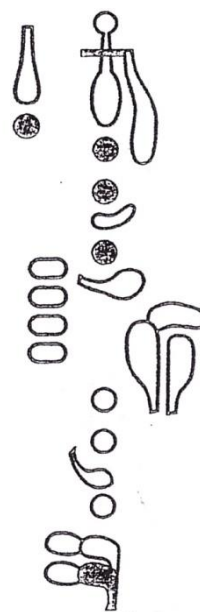


Мал.8.4 (інтонаційне пониження)

9. До (перша октава):

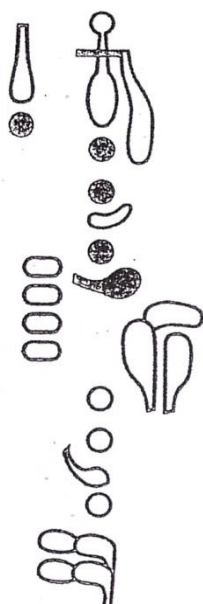


Мал.9.1

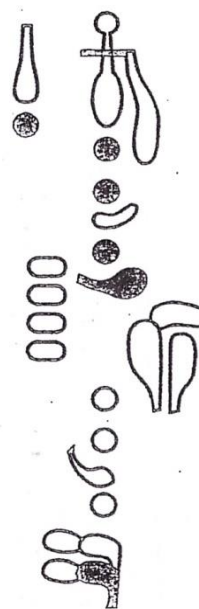


Мал.9.2 (варіант пониження інтонації)

10. До-дієз/ре-бемоль:

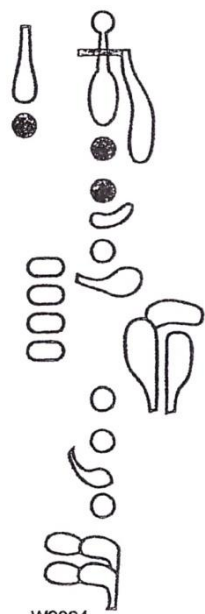


Мал.10.1

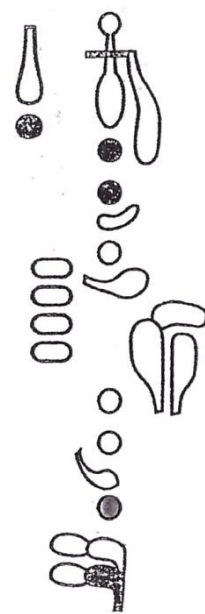


Мал.10.2 (варіант пониження інтонації)

11. Ре:

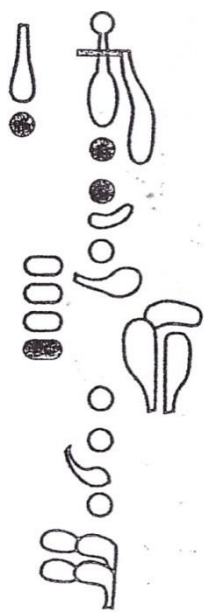


Мал.11.1

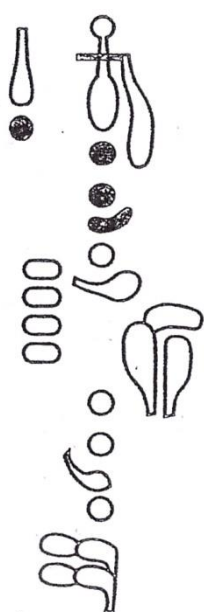


Мал.11.2 (варіант пониження інтонації)

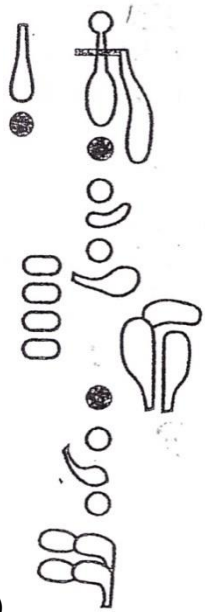
12. Ре-дієз/мі-бемоль:



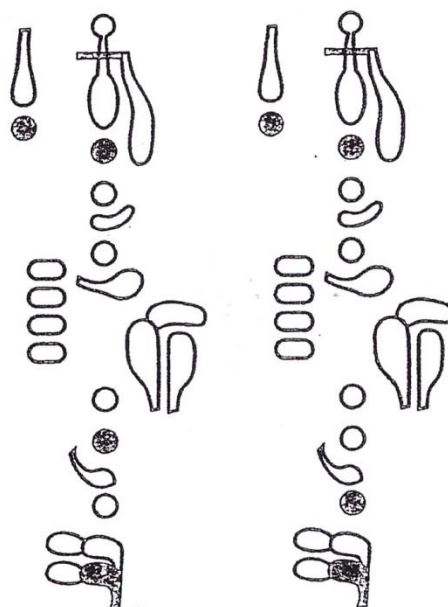
Мал.12.1 а)



Мал.12.2 б)



Мал.12.3 в)



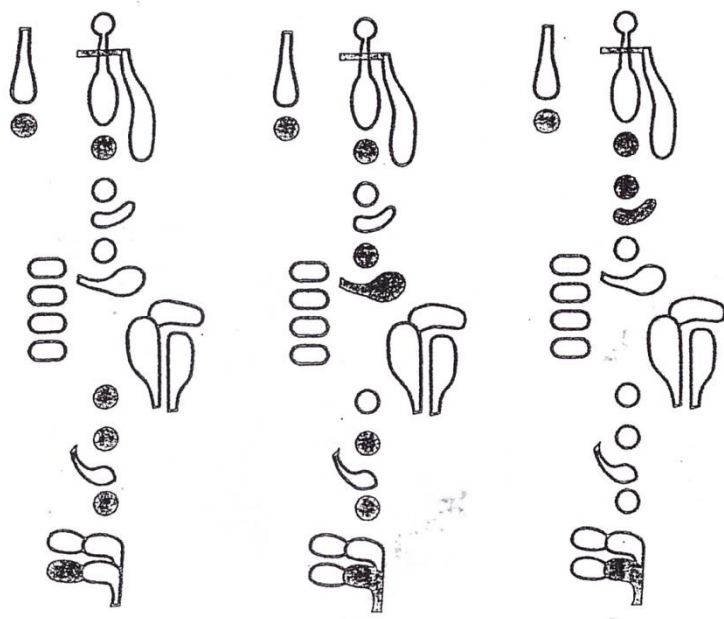
Мал.12.4 (додаткові варіанти)

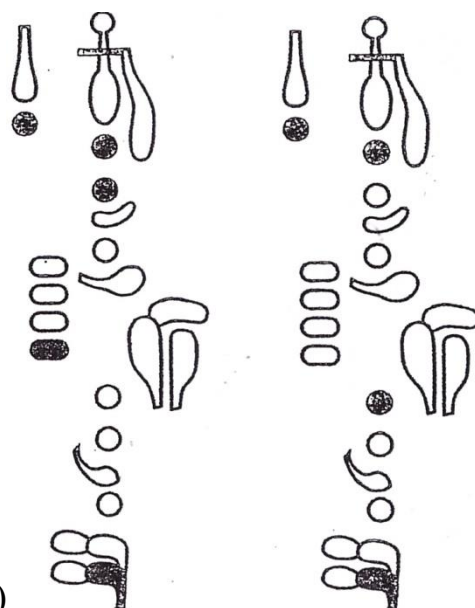
Мал.12.5

(Варіанти

пониження

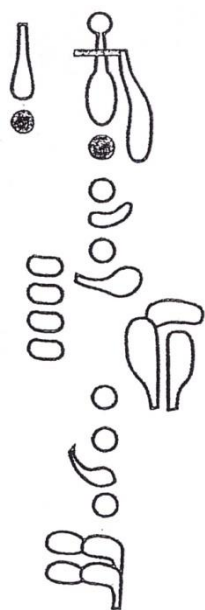
інтонації):



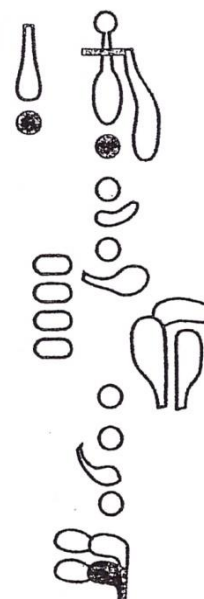


Мал.12.6 (варіанти пониження інтонації 2)

13. Мі:

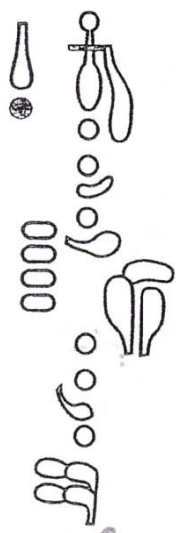


Мал.13.1

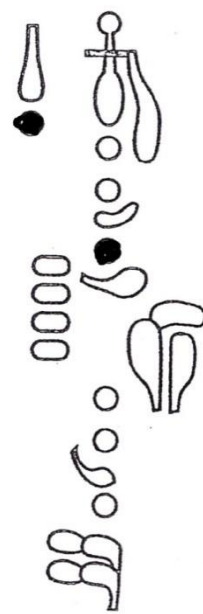


Мал.13.2 (варіант пониження інтонації)

14. Фа:

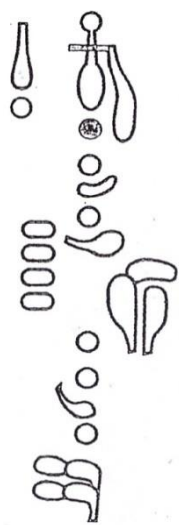


Мал.14.1

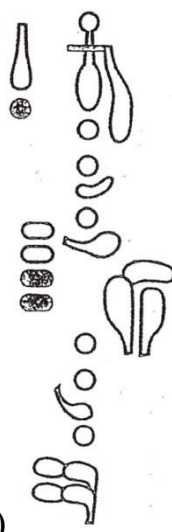


Мал.14.2 (варіант пониження інтонації)

15. Фа-дієз/соль-бемоль:

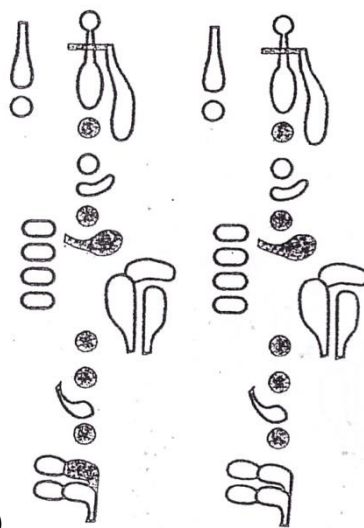


Мал.15.1 а)



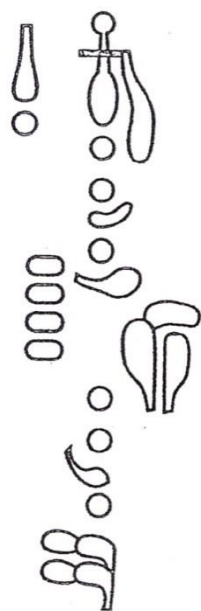
Мал.15.2 б)

(варіант «б» нижчий по інтонації від варіанту «а»)



Мал.15.3 (додаткові варіанти)

16.Соль:



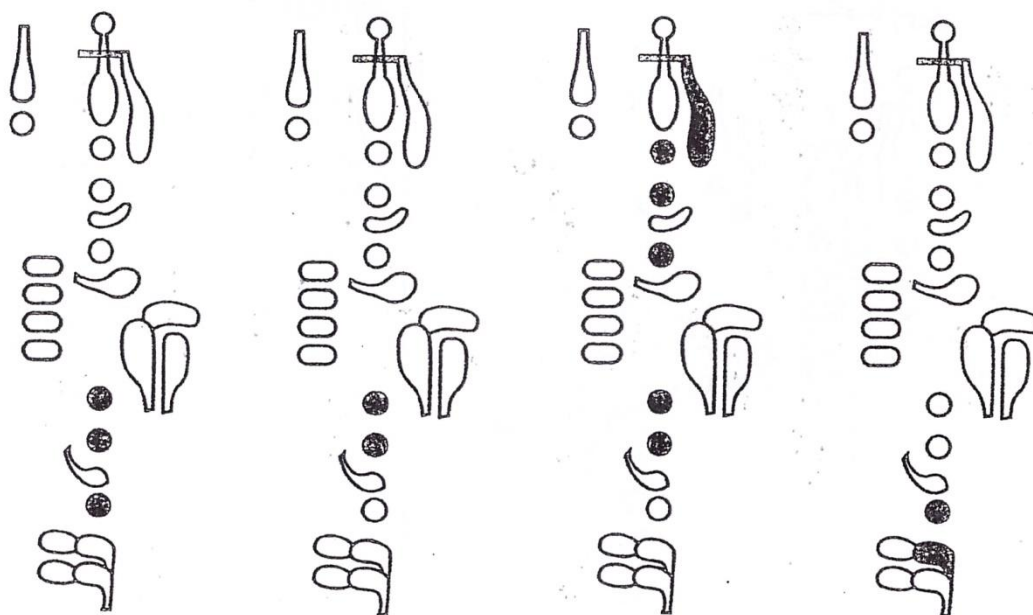
Мал.16.1

Мал.16.2

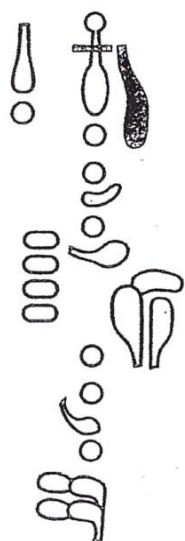
(варіанти

пониження

інтонації):

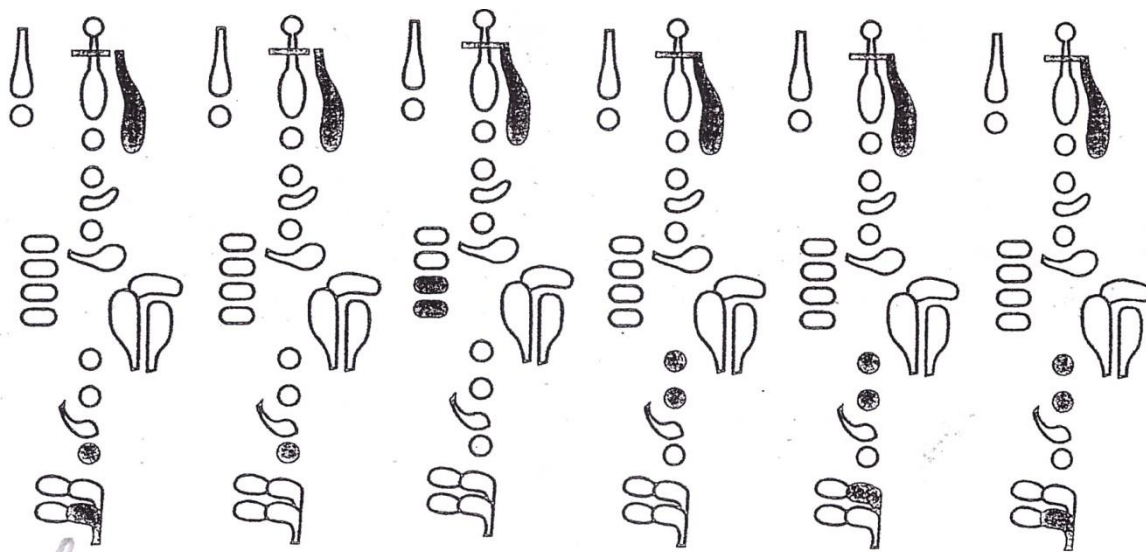


17. Соль-дієз/ля-бемоль:

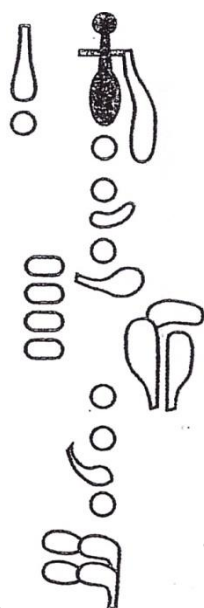


Мал.17.1

Мал.17.2 (варіанти пониження інтонації):

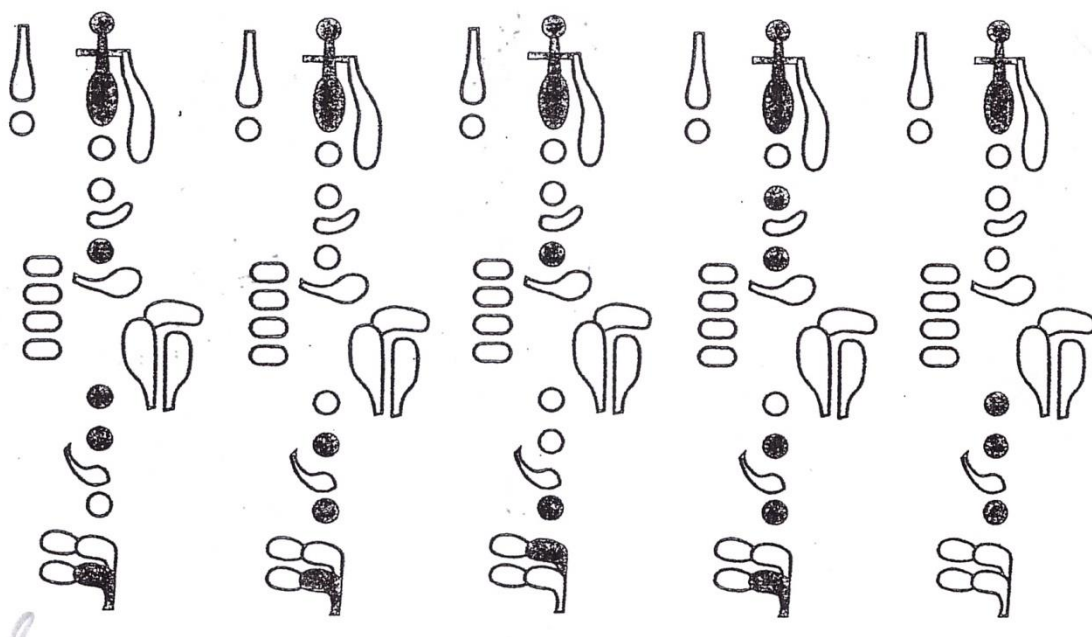


18. Ля:

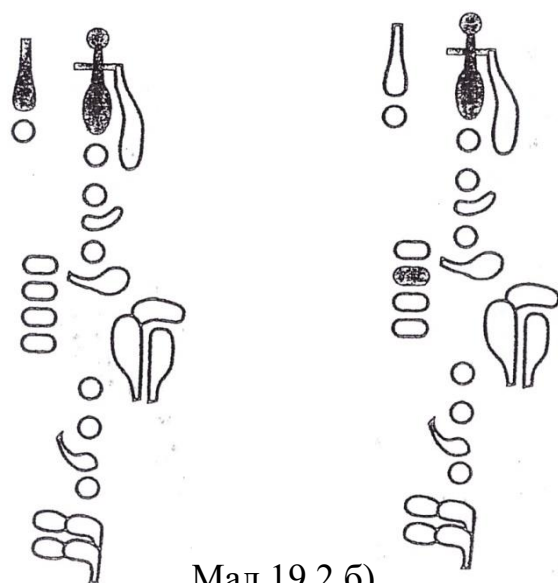


Мал.18.1

Мал.18.2 (варіанти пониження інтонації):



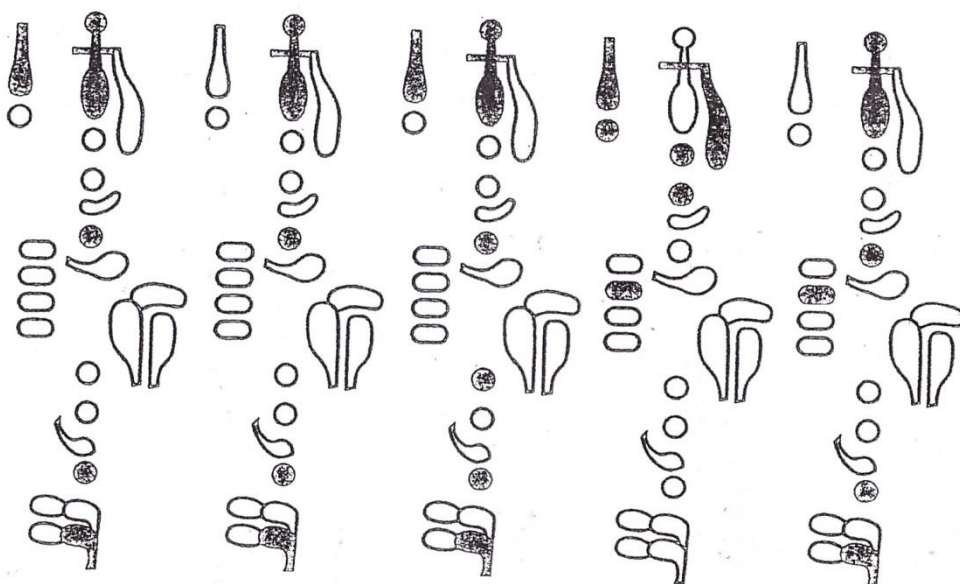
19. Ля-дієз/сі-бемоль:



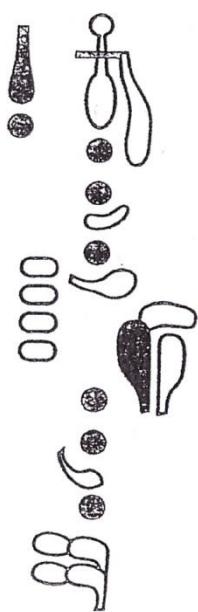
Мал.19.1 а)

Мал.19.2 б)

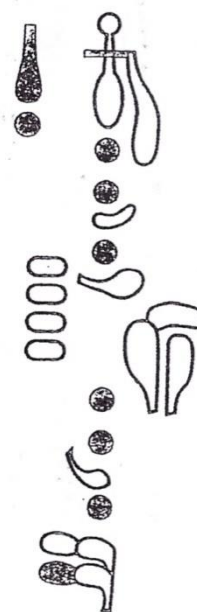
Мал.19.3 (варіанти пониження інтонації):



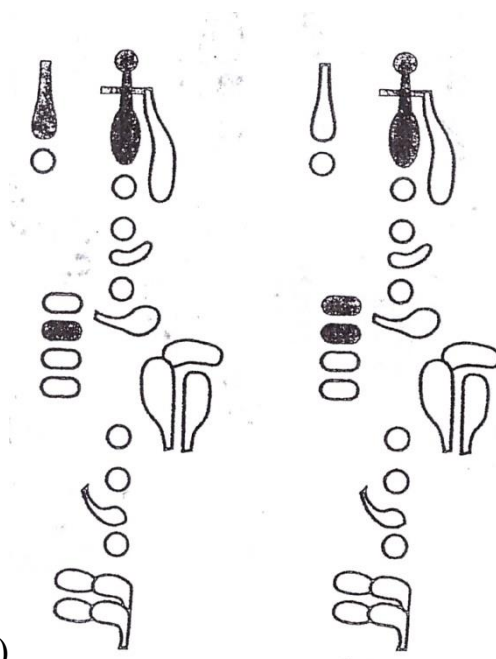
20. Сі (середній регістр):



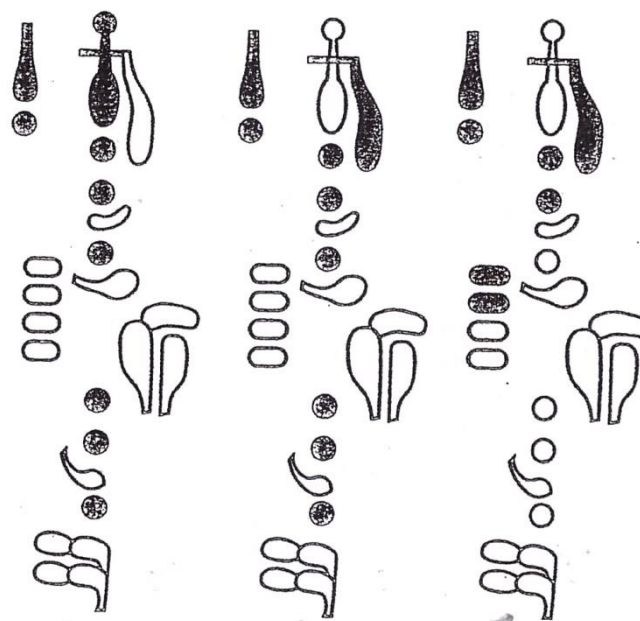
Мал.20.1 а) (л)



Мал.20.2 б) (п)

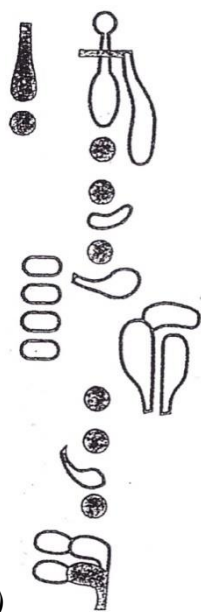


Мал.20.3 (додаткові варіанти)

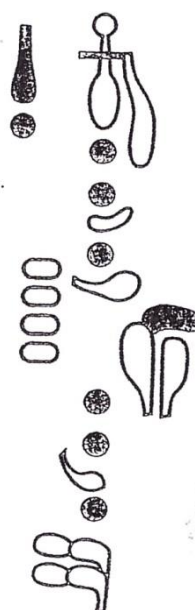


Мал.20.4 (другорядні варіанти)

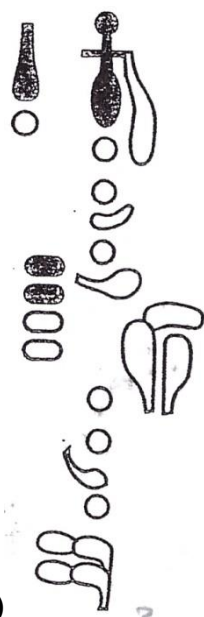
21. До (друга октава):



Мал.21.1 а) (n)

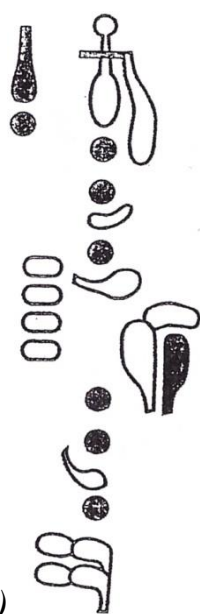


Мал.21.2 б) (л)

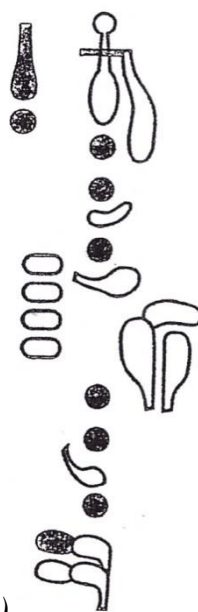


Мал.21.3 в)

22. До-діз/ре-бемоль:

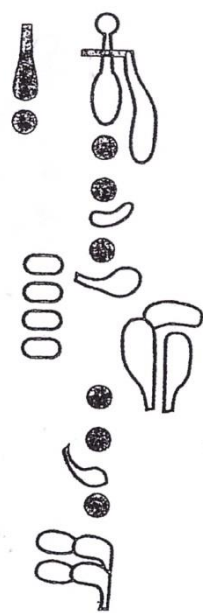


Мал.22.1 а) (л)



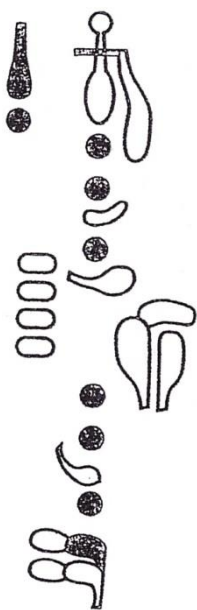
Мал.22.2 б) (п)

23. Ре:

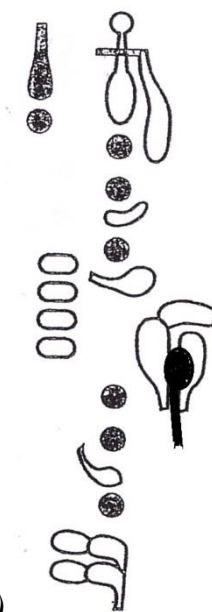


Мал.23.1

24. Ре-дієз/мі-бемоль:

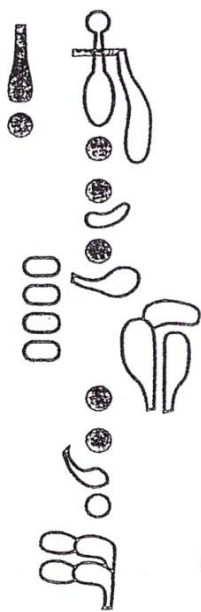


Мал.24.1 а) (n)

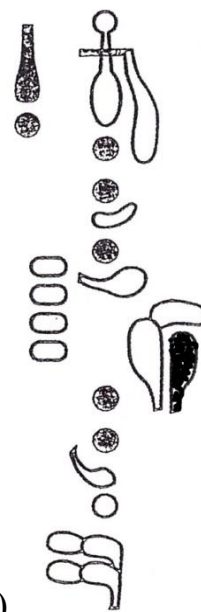


Мал.24.2 б) (n)

25. Мі:

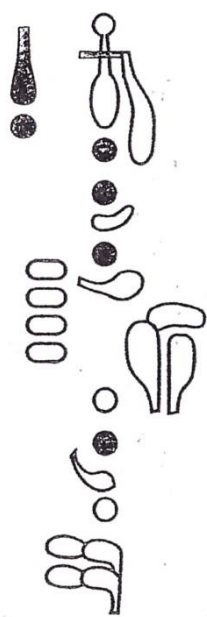


Мал.25.1

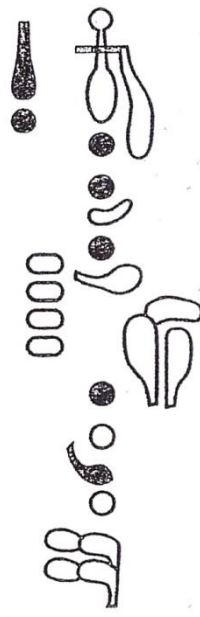


Мал.25.2 (варіант пониження інтонації)

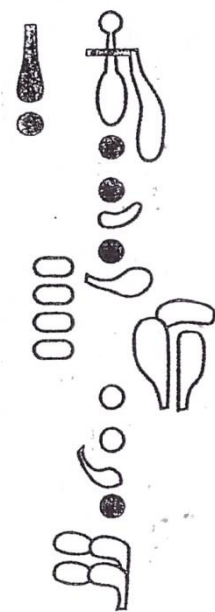
27. Фа-дієз/соль-бемоль:



Мал.27.1 а)



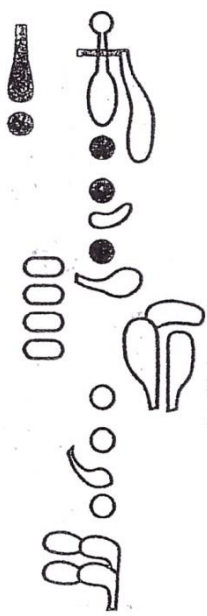
Мал.27.2 б)



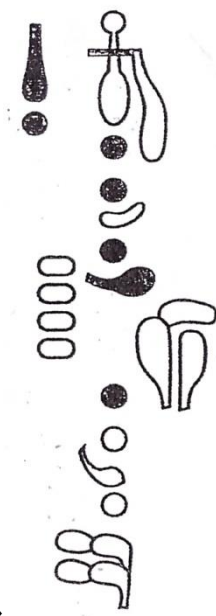
Мал.27.3 в)

Варіанти пониження звуків фа-дієз/соль-бемоль ідентичні до варіантів мал.8.4

28. Соль:

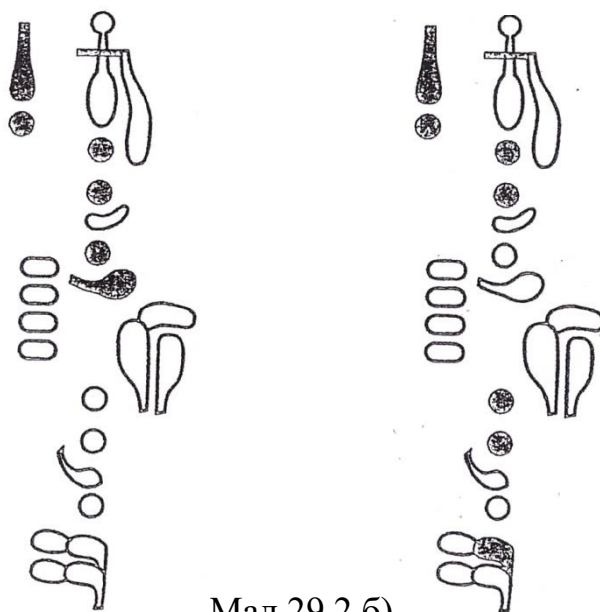


Мал.28.1 а)



Мал.28.2 б) «трельний»

29. Соль-діз/ля-бемоль:

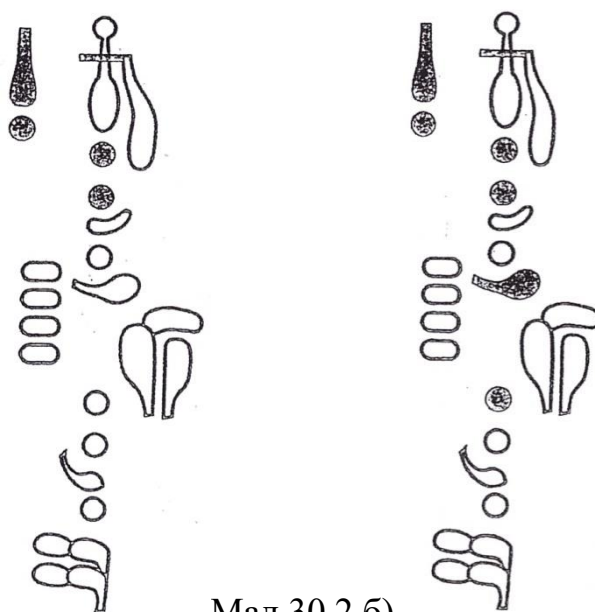


Мал.29.1 а)

Мал.29.2 б)

Варіант б) мал.29.2 майже не використовується.

30. Ля:

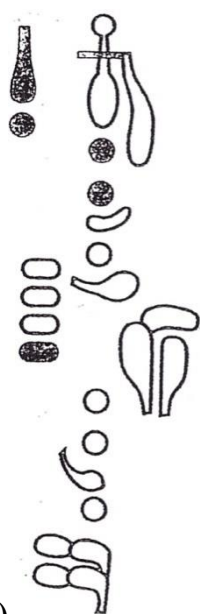


Мал.30.1 а)

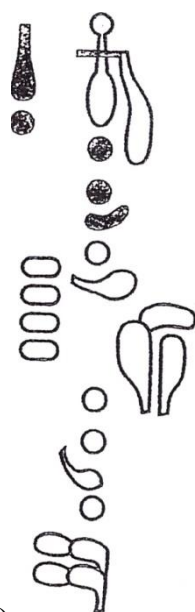
Мал.30.2 б)

Варіант б) мал.30.2 трельний по відношенню до звуку соль 2 окт., варіанту б) мал.28.2

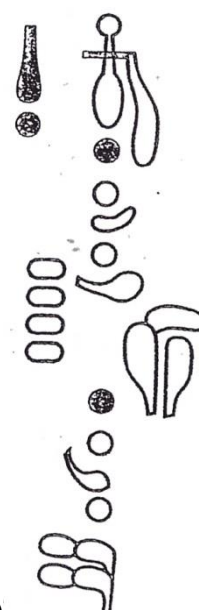
31. Ля-дієз/сі-бемоль:



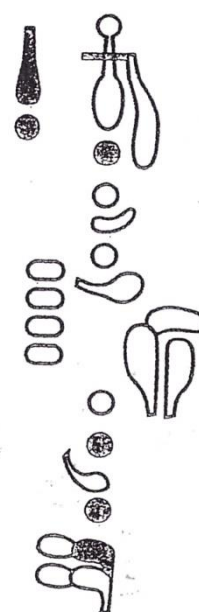
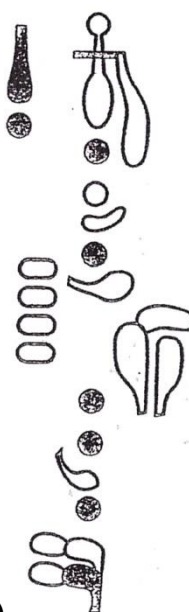
Мал.31.1 а)



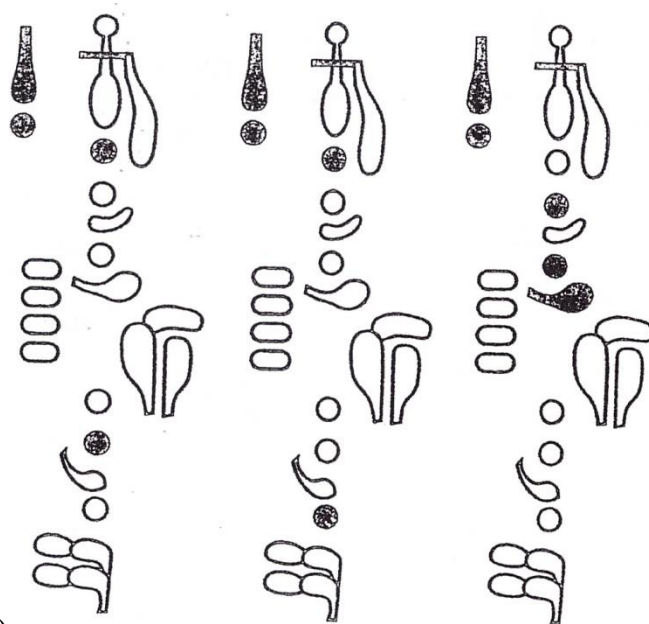
Мал.31.2 б)



Мал.31.3 в)



Мал.31.4 (варіанти пониження інтонації)



Мал.31.5 (додаткові варіанти)

32. Сі:



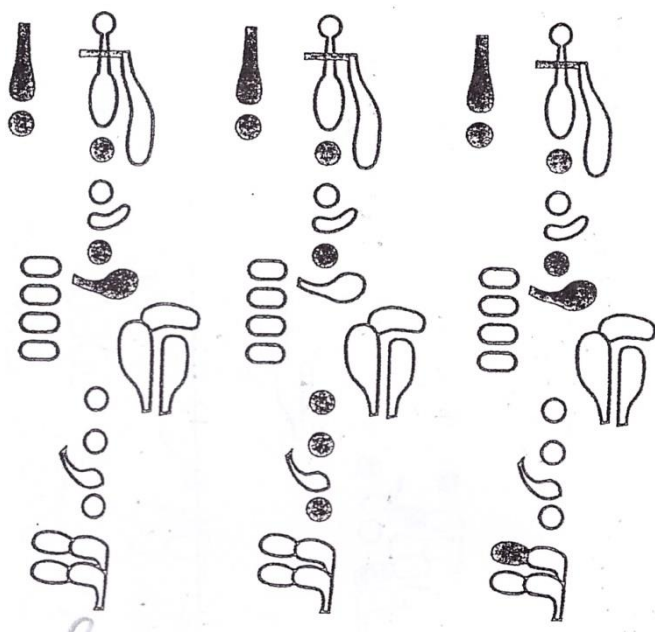
Мал.32.1

Мал.32.2

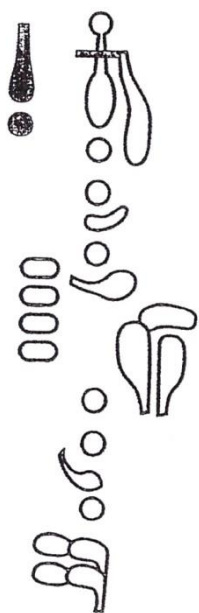
(варіанти

пониження

інтонації):



33. До (третя октава):



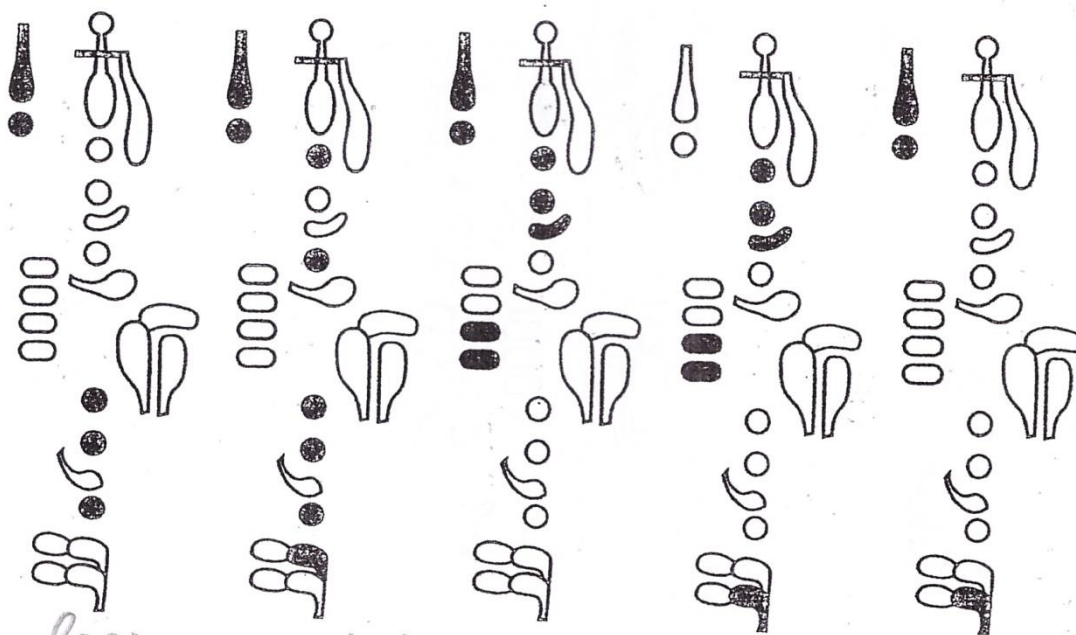
Мал.33.1

Мал.33.2

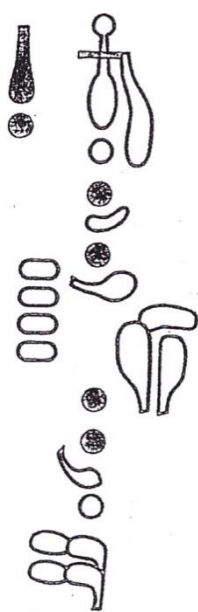
(варіанти

пониження

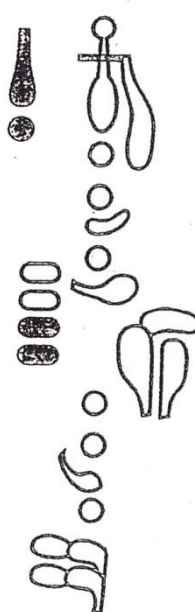
інтонації):



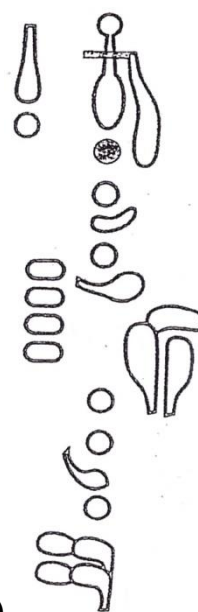
34. До-дієз/ре-бемоль (високий регістр):



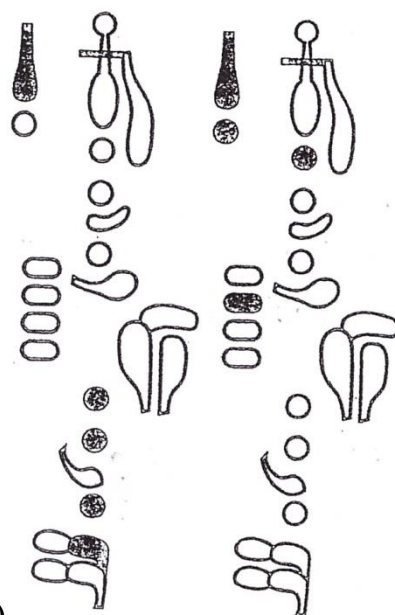
Мал.34.1 а)



Мал.34.2 б)

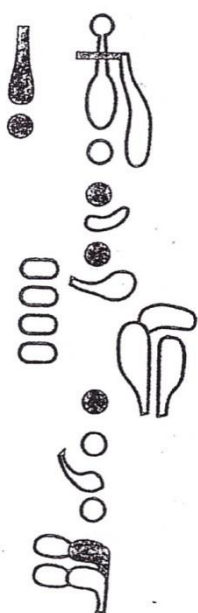


Ма.34.3 в)

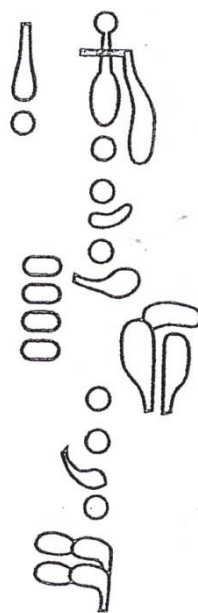


Мал.34.4 (додаткові варіанти)

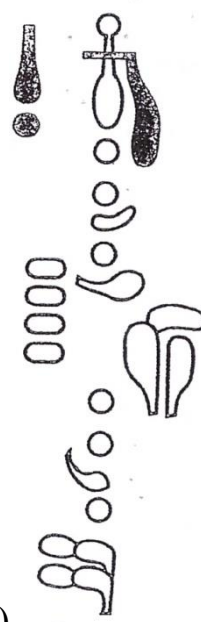
35. Ре:



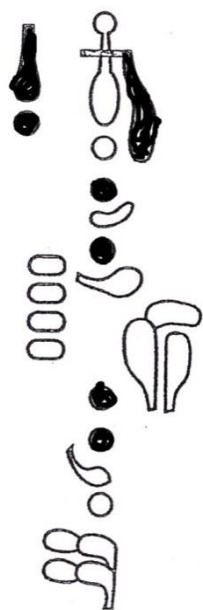
Мал.35.1 а)



Мал.35.2 б)

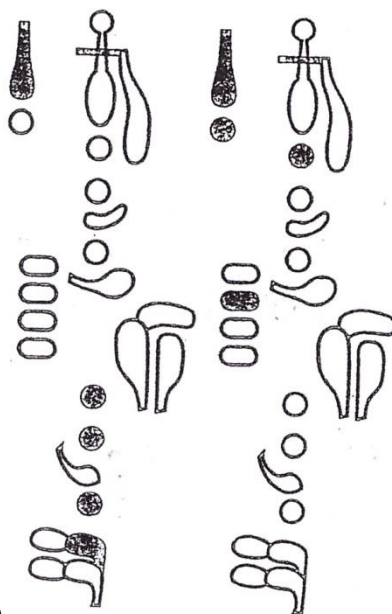


Мал.35.3 в)



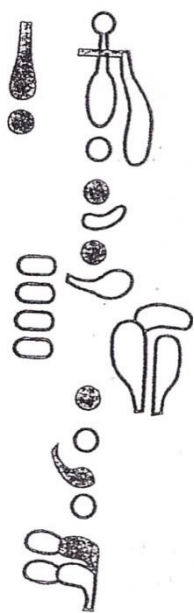
Мал.35.4 г)

(інтонаційно нижчий)

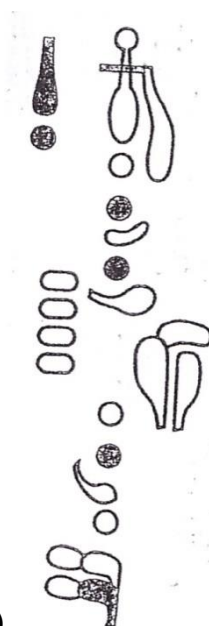


Мал.35.5 (додаткові варіанти)

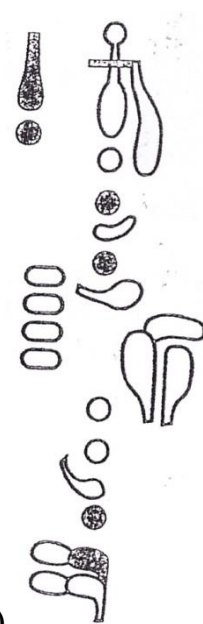
36. Ре-дієз/мі-бемоль:



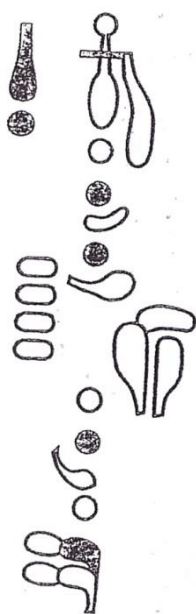
Мал.36.1 а)



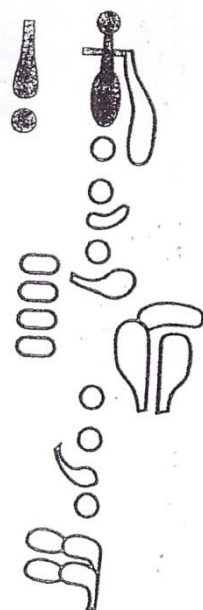
Мал.36.2 б)



Мал.36.3 в)

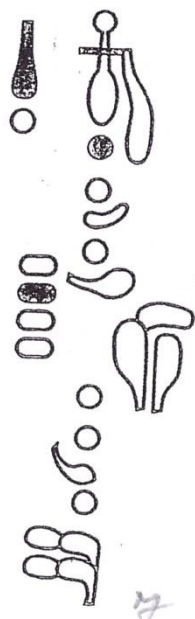
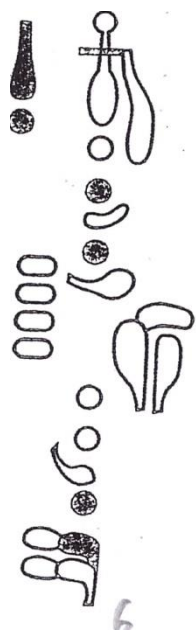


Мал.36.4 г)

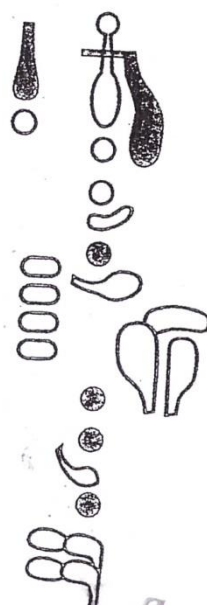
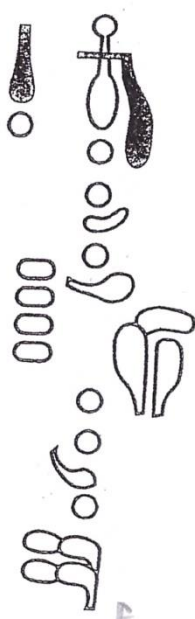


Мал.36.5 д)

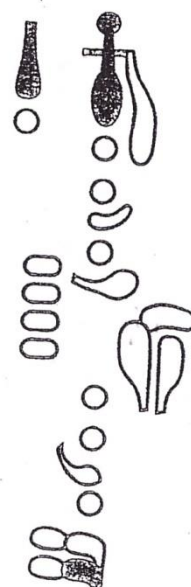
Мал.36.6



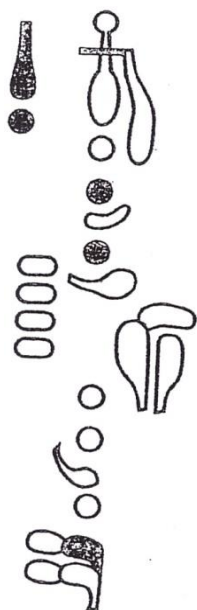
(додаткові



варіанти):



37. Mi:

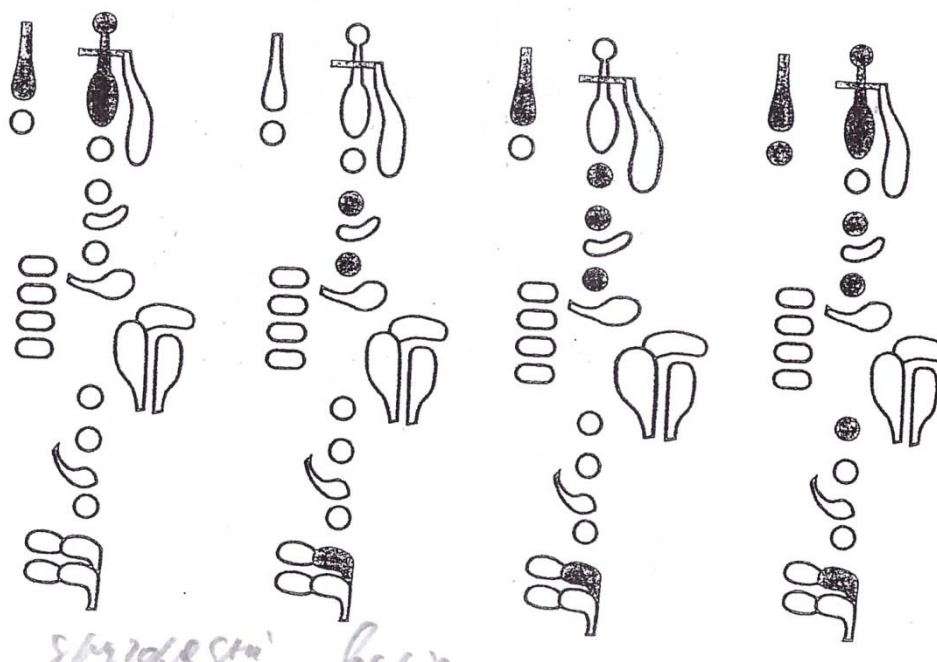


Мал.37.1

Мал.37.2

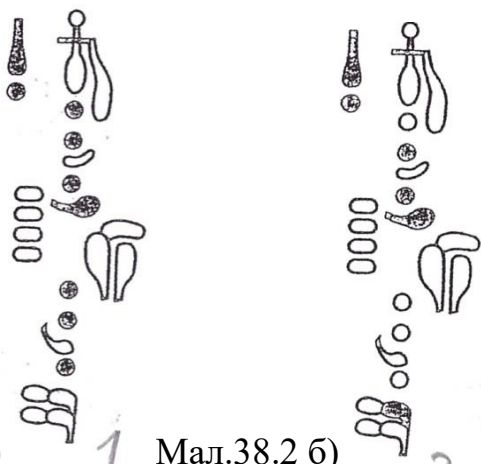
(другорядні

варіанти):



Варіанти мал.37.2 майже не використовуються, оскільки основний варіант самий поширений та універсальний.

38. Фа:



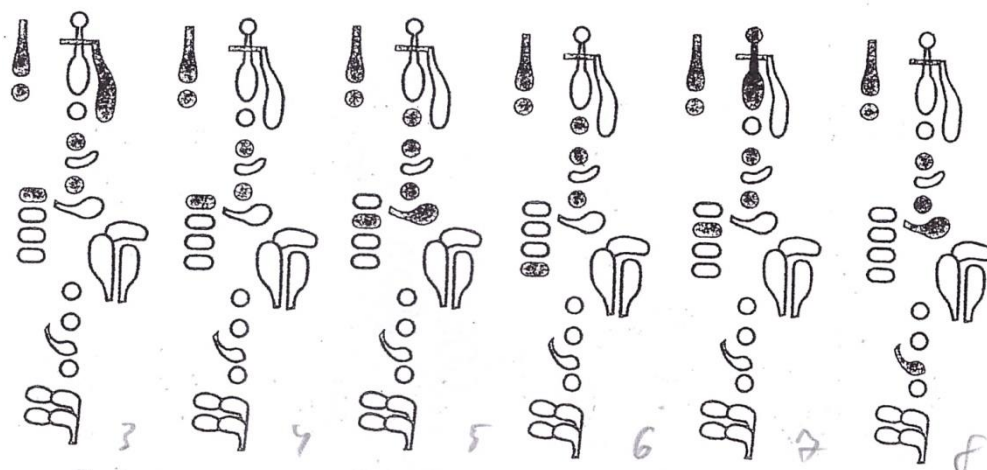
Мал.38.1 а)

Мал.38.2 б)

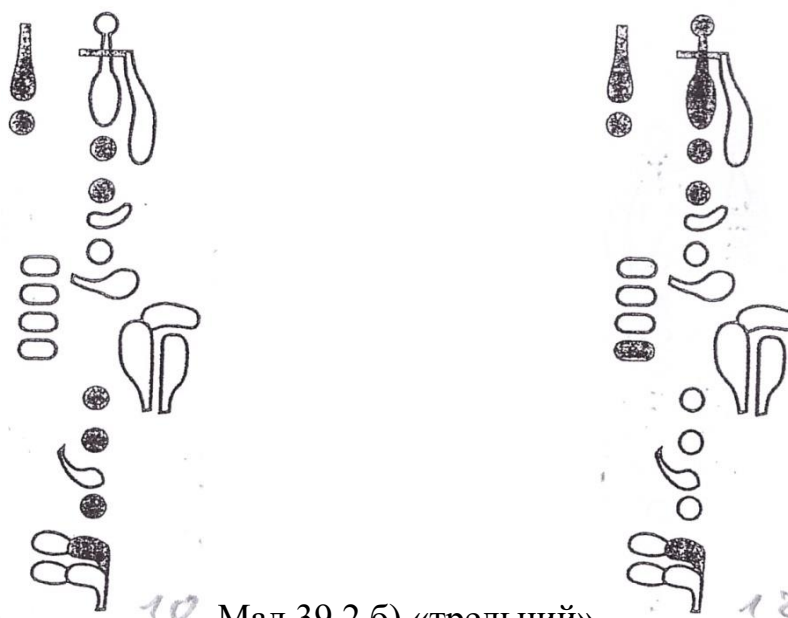
Мал.38.3

(додаткові

варіанти):

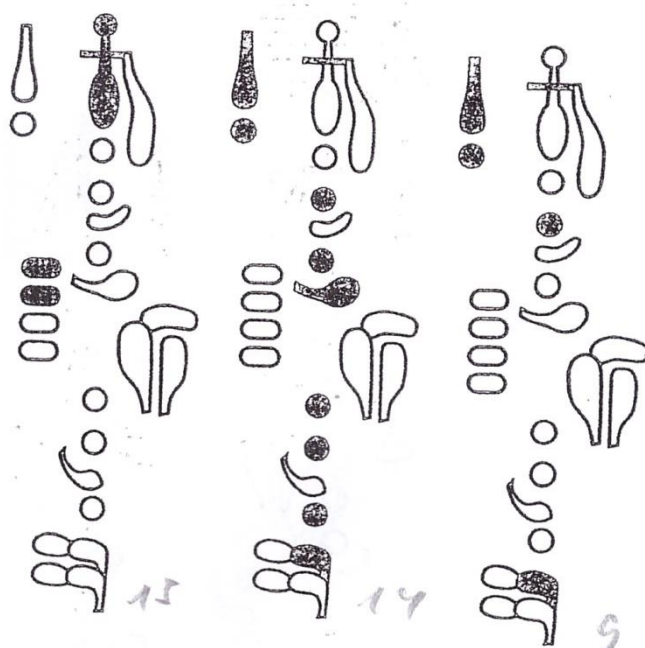


39. Фа-дієз/соль-бемоль:

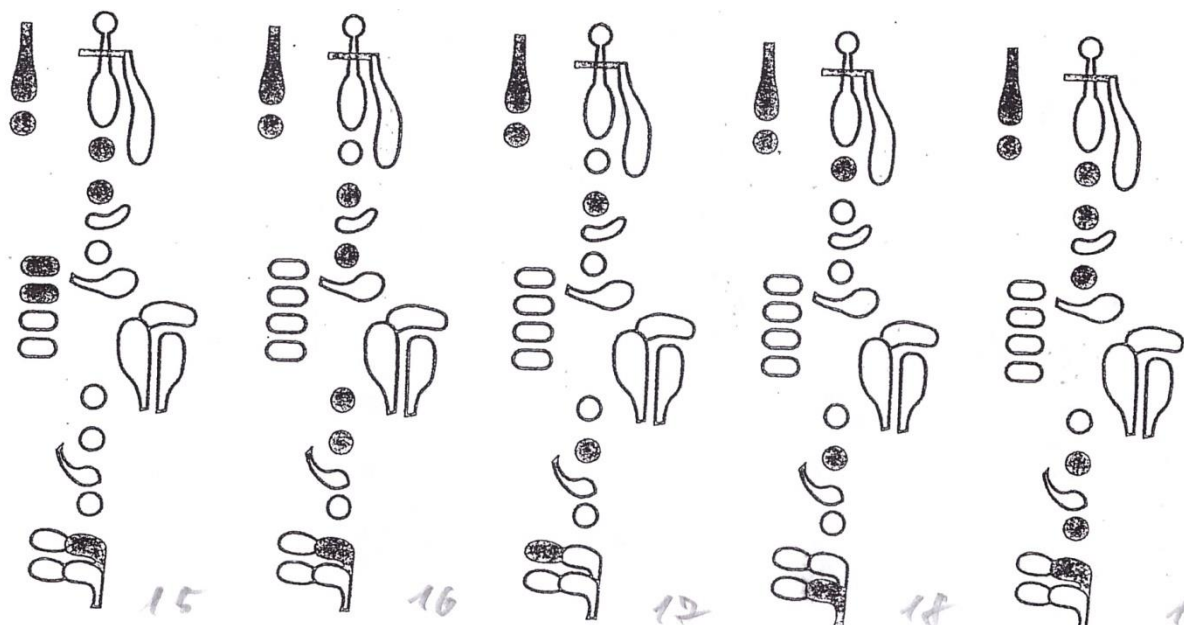


Мал.39.1 а)

Мал.39.2 б) «трельний»

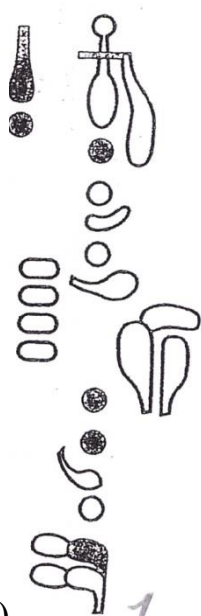


Мал.39.3 (додаткові варіанти):



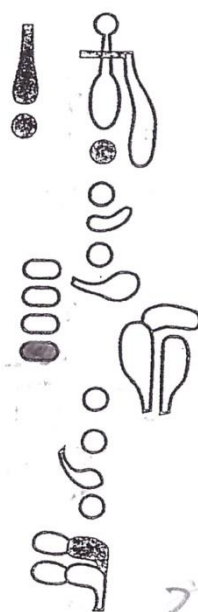
Усього варіантів аплікатури звуку фа-дієз/соль-бемоль 3 октави налічує 10.

40. Соль:



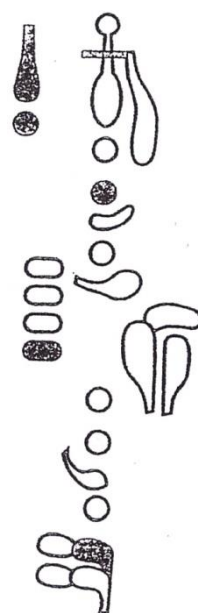
Мал.40.1 а)

1



Мал.40.2 б)

2



Мал.40.3 в)

3

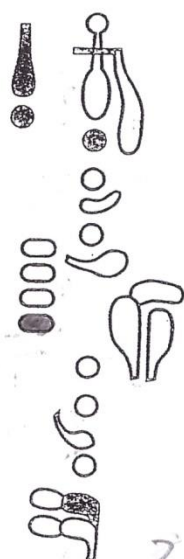
Мал.40.4

(додаткові

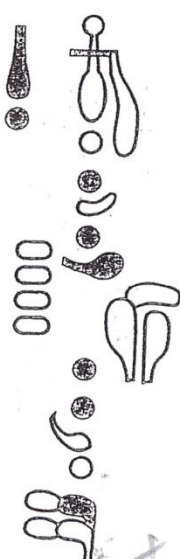
варіанти):



7



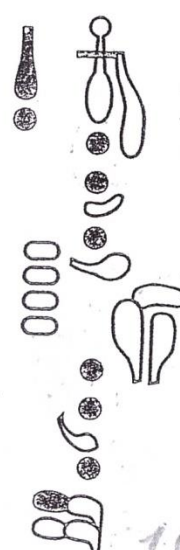
8



9



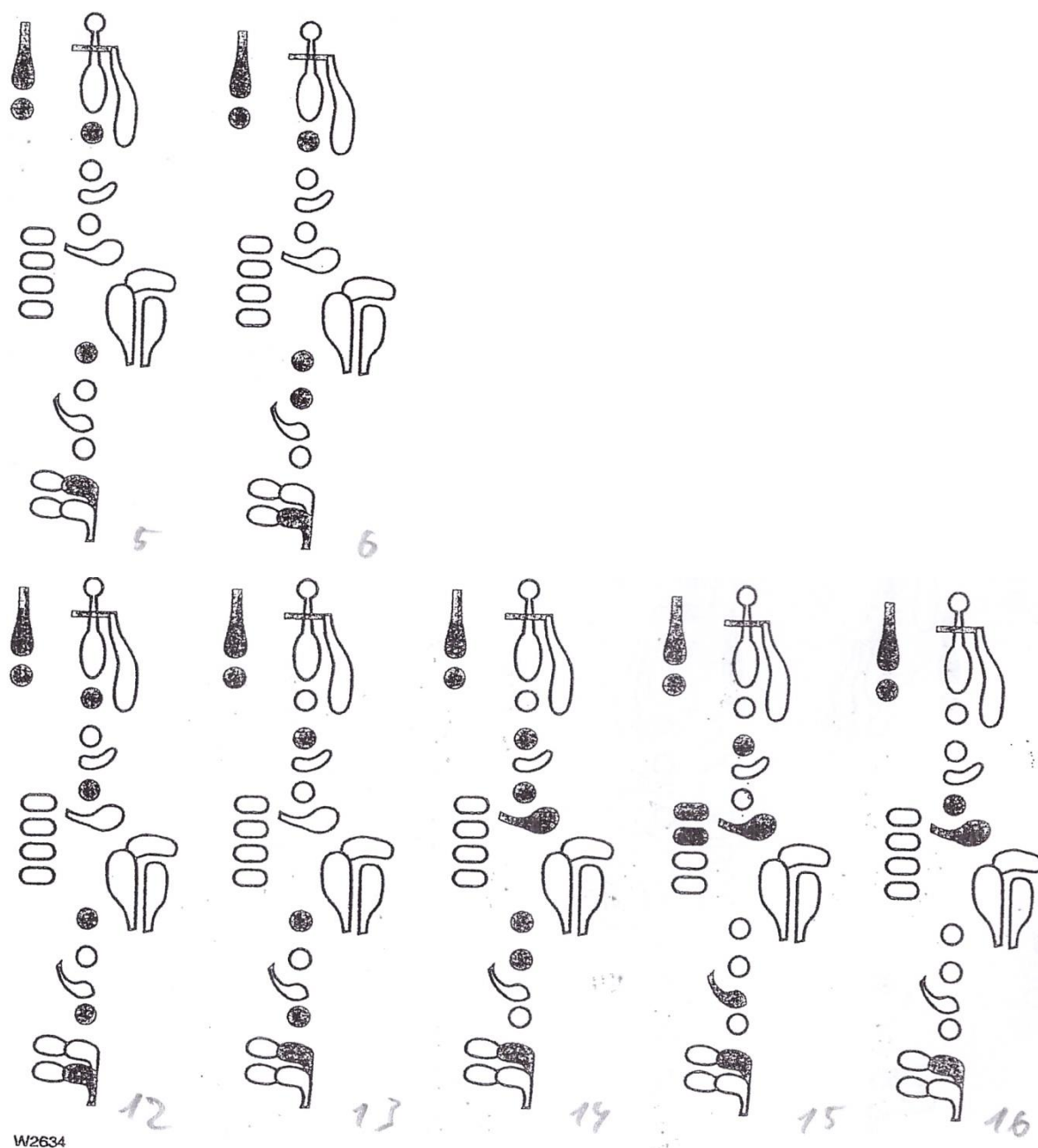
10



11



12



Усього варіантів аплікатури звука соль 3 октави налічує у кількості 16.

41. Соль-дієз/ля-бемоль 3 октави (надвисокий регістр) - видобувається аналогічно варіантам звуків 24 з передуванням.

Додаток В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Boiko Pavlo. Clarinet's tembr in the Dmytro Shostakovich's orchestral thinking (on the example early symphonic scores of composer). *Spheres of culture. Journal of Philological, Art history, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies* / Ed. by Ihor Nabytovych, 2019, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (UMC'S), Vol. VI. Pp.332–340.
2. Бойко П. Роль кларнета у тембровому втіленні образу головної героїні опери Дмитра Шостаковича «Катерина Ізмайлова». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Т. 1 Випуск № 30/2020. С.60–70.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212198>
3. Роль кларнета в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича (на прикладі партитури опери «Ніс»). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Т. 1. Випуск № 31/2020. С 85–90.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213739>

Додаток С

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (КІМ ім. Глієра Київ: 9–11 січня 2019 року).
2. Сьома Міжнародна науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ: НАККІМ 21 листопада 2018 р.).
3. Третя Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (НМАУ ім. П. І. Чайковського 7-8 листопада 2019 р.).
4. XX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ: КМАМ ім. Глієра 8–10 січня 2020 р.).
5. Міжнародна науково-практична конференція з культурології та мистецтвознавства «Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку» (м. Венеція: Венеціанський університет Ка' Фоскарі, Італія, 27–28 листопада 2020 р.).