

МЕТЛУШКО В. А.

**ТЕХНИКО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ «СОНАТЫ» ДЛЯ КЛАРНЕТА И
ФОРТЕПИАНО Э. ДЕНИСОВА**

Метлушко Владимир Александрович,

старший преподаватель, кандидат искусствоведения

Гуманитарно-педагогической академии

(филиал) ФГАОУ ВО КФУ

им. В. И. Вернадского в г. Ялта,

кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

E-mail: 80667289898@mail.ru

***Аннотация.** В представленной статье анализируется «Соната» для кларнета и фортепиано Э. Денисова, созданная в 1993 году. Рассматриваются композиционно-драматургические особенности, образный строй, определяется технико-выразительный арсенал приемов и способов звукоизвлечения, способствующих раскрытию художественного замысла в сочинении, раскрывается потенциал кларнета как сольно-ансамблевого инструмента.*

***Ключевые слова:** Э. Денисов, Соната для кларнета и фортепиано, приемы и способы звукоизвлечения, тембральные особенности инструментов.*

METLUSHKO V. A.

**TECHNICAL AND EXPRESSIVE POTENTIAL OF THE «SONATA» FOR CLARINET
AND PIANO BY EDISON DENISOV**

Metlushko Vladimir Aleksandrovich,

Senior Lecturer, Ph.D.

Humanitarian and pedagogical academy

FGAOU (branch) IN KFU

name. V. I. Vernadsky in Yalta

the department of music pedagogy and performing

E-mail: 80667289898@mail.ru

***Abstract.** The article analyses the "Sonata" for clarinet and piano Edison Denisov, established in 1993. The composition and dramatic features, image system are considered, is determined by the technical and expressive range of techniques and methods of sound that contribute to solving artistic intent in the composition, reveals the potential of the clarinet as a solo and ensemble instrument.*

***Keywords:** E. Denisov, Sonata for Clarinet and Piano, techniques and methods of sound production, timbre features tools.*

Введение. Сонату для деревянных духовых инструментов и фортепиано можно отнести к стабильным жанрам в творчестве композиторов прошлого века. В ряду сочинений, которые прочно вошли в репертуар, либо открывали новые пути в искусстве игры на кларнете, следует назвать опус, демонстрирующий новизну в смене устоявшейся системы музыкального языка. Это объяснимо, как интересом к темброво-колористической стороне музыки, так и тяготением к постоянному поиску новых выразительных возможностей кларнета в XXI веке. Ярким примером может служить одно из поздних произведений Эдисона Денисова.

Материалы и методы. Несмотря на то, что «Соната» для кларнета и фортепиано датирована 1993 годом, композитор работал над ней два года. Первая часть была завершена

в августе 1991 года, в то время как финальная вторая часть, по словам композитора, «шла почему-то медленно и очень трудно» и была закончена лишь к концу 1993 [2, с. 399]. «Соната» посвящена швейцарскому кларнетисту Эдуарду Брунеру, для которого Э. Денисов написал «Кларнетный квинтет» и «Концерт» для кларнета с оркестром. Двухчастная «Соната» воплощает наиболее типичные для композитора образы: лирический и скерцозный в их авторской интерпретации. В силу этого в музыкальной ткани находят отражение характерные для музыки Э. Денисова жанрово-стилистические комплексы: лирическая вязь, остроритмизованные точки, пуантилистические «всплески», «шорохи», соноры-массы и др. [1, с. 61-72].

Результаты и обсуждение. Лирика первой части трактована композитором в событийном ключе, что подкрепляется темпом *Agitato*, развернутыми масштабами, прорывами экспрессии вплоть до драматизма и, напротив, уходом в область созерцательности и импрессионистической красочности. Художественный замысел первой части предопределяет возникающие аллюзии, о чем говорил сам автор: «в первой части музыка все время балансирует <...> где-то между Брамсом и Дебюсси, потому что она становится иногда такой совсем романтической, выразительной, а иногда краски выступают на первый план, и музыка становится почти импрессионистической» [2, с. 399]. Круг ассоциаций может быть дополнен интонационными оборотами, вызывающими в памяти лирические откровения основной темы «Альтового концерта», трепещущие трели гемитонных групп в опере «Пена дней», светящиеся, угасающие выси «Скрипичного концерта» и т.д.

Другими словами, первая часть «Сонаты» концентрирует в себе легко «читаемые» в контексте денисовского стиля мотивные образования. Ее музыкальная ткань, как и во многих иных опусах композитора, произрастает из серии, экспонируемой в начале кларнетового высказывания. Напомним, однако, что Э. Денисов трактует ее как источник всех тематических образований. Отметим ключевые обороты, которые в разных высотных и ритмических вариантах будут определять звуковой облик части. Среди них романтическая интонация вопроса с ходом на уменьшенную кварту, EDS-комплекс в виде мотива опевания, постепенное восхождение к вершине с захватом хроматических ступеней и ритмическим дроблением – 4:4, 5:4, 6:4. Обратим внимание на ремарку *espressivo*, постепенное крещендо и прием преодоления мелодической инерции, выраженный в поступательном восхождении и ритмическом дроблении. В результате начальное восьмитактовое предложение в партии кларнета складывается в виде волны с двумя вершинными точками, соотнесенными между собой условиями подъема и спада.

Заявленный принцип развертывания лирико-взволнованного высказывания определяет размытость граней формы. Вместе с тем, здесь уместно говорить о форме большого *Adagio* с кодой, к которой Э. Денисов тяготел в ряде своих сочинений. Однако в отличие от других образцов, разделительными знаками выступают не смена темпа и музыкального материала, но укрупнение ритма и активизация полифонических приемов изложения. Первая часть отличается монолитностью образного плана, несмотря на импрессионистические послылы, на которые указывал сам автор. Объясняется это устремленностью изложения музыкальной мысли, отсутствием переключений в иной строй лирики, комплементарностью ансамблевых высказываний. Хотя в партии кларнета присутствует членение мелодических фраз, мотивных оборотов посредством пауз, их смысловое наполнение провоцирует целеустремленное продвижение вперед, порождая эффект континуальности инструментальной линии.

Данные качества музыкальной ткани усиливаются характером фортепианной партии, представляющей своеобразное *perpetuum mobile*. Ее насыщение разнообразными группами тридцать вторых и шестнадцатых, мерцающими трелями, движущимися сонорами, нередко изложенными в виде многозвучных аккордовых последований, вносит в музыку некоторое беспокойство, элементы поиска некоей ключевой идеи. Отсюда отсутствие «оазисов» лирических признаний при наличии у кларнета щемящих интонаций, распевных ходов, выразительных мелодий, охватывающих широкий диапазон.

В результате возникает особый род ансамбля, в котором элементы диалогичности, тематическое единство позволяют Э. Денисову сохранить параллелизм относительно самостоятельных инструментальных партий. Другими словами, каждую из них можно представить в виде вариации на заданный тематический комплекс. При этом одноголосие кларнета дает повод для расширения кантилены, а полирегистровое пространство фортепиано усиливает оркестровые свойства этого инструмента, демонстрируя разнообразие фактурных приемов, сжатие и расширение звукового диапазона, имитационные переключки, элементы фактуры «рельеф – фон» и т.п. Совмещенные в единовремении высказывания ансамблистов оказываются в энергетическом поле взаимных воздействий, что сказывается на характере кларнетовой партии, в образно-эмоциональном плане лишенной цезурности и свободы рубатного движения, столь естественного в лирической сфере. С этой точки зрения фортепиано доминирует в первой части, подчиняя себе кларнетовый голос.

Ситуация не меняется в середине сложной трехчастной формы, несмотря на избегание мелкого ритмического дробления. Неожиданно воспринимается тот факт, что характер музыки при этом не меняется. И дело не столько в интонационном единстве, сколько в самой энергетике движения, которое здесь достигается тщательной полифонической проработкой каждого из голосов (мотивы в прямом движении и обращении, в ритмическом уменьшении и увеличении, в канонической имитации и т.п.). Небезынтересно, что тематической основой середины становятся всевозможные комбинации EDS-комплекса. В целом при визуальной разности разделов отсутствуют не только образно-смысловой контраст, но и нюансировка лирической сферы, которая здесь предстает во взволнованно-активном ключе.

Примечателен комплекс исполнительских ремарок, избираемых Э. Денисовым. Композитор детализирует качество экспрессии: *espressivo*, *più espressivo*, *dolce espressivo*, *poco espressivo*, конкретизирует характер музыки: *dolcissimo*, *leggiero*, проставляет многочисленные подвижные нюансы, ограничивая динамическую палитру различной степенью тихой звучности: от *p* до *pppp*. Лишь дважды на протяжении 168 тактов появляется знак *f*: в начале части (т. 5), в поддержку второй кульминационной вершины в партии кларнета, и в кульминационной зоне репризы (т. 114). Таким образом, динамический профиль в первой части предстает в виде колебательного движения, вызванного тесситурно-фактурными и тематическими особенностями. Учитывая мнение самого композитора и комплекс средств, зафиксированных в нотном тексте, возникает возможность создания различных исполнительских прочтений, либо подчеркивая романтически приподнятый пафос этой музыки, либо усиливая контраст ее элементов – экспрессивность высказывания и игру красками.

Moderato второй, финальной, части переключает образный мир в стихию ритма. Э. Денисов говорил о реализации здесь идеи противоборства стабильности и мобильности музыкального материала [2, с. 399] – идеи, получившей своеобразное воплощение в «Оде»

для кларнета, фортепиано и ударных. С другой стороны, во второй части демонстрируется игра ритмов, что, по мысли композитора, связывает ее с финалами «Сонаты» для саксофона и фортепиано (1970), «Фортепианного концерта» (1973 – 1974), «Сонатой» для кларнета solo (1972). С третьей стороны, Э. Денисов моделирует ситуацию игры двух кларнетов, поскольку в партии кларнета многократно повторяется один и тот же звук при последовательном расширении звукового пространства. Автор усматривает в этом юмористические черты и представляет данную ситуацию в лицах: «...один говорит: «Нет! Я буду играть все время одно и то же!», – а другой ему возражает: «А я все время буду импровизировать, и уходи отсюда подальше со своей этой повторяющейся «дурацкой нотой» [2, с. 399].

Заметим, что прием «умножения» солиста неоднократно используется в кларнетовой музыке XX века. Назовем, к примеру, «Сонату» для кларнета solo самого Э. Денисова, «Ассонанс» М. Джаррелла, «Let me die before I wake» С. Шаррино и т.д. Добавим к этому аналогичный эффект, возникающий при игре на инструментах разных строев, как это встречается в «Трех пьесах» И. Стравинского (кларнет в *in B*, *in A*), в «Контрастах» Б. Бартока (кларнет в *in B*, *in A*; две скрипки – строи *g-d-a-e* и *gis-d-a-es*), в «Concerto piccolo» Э. Денисова (саксофоны: сопрано – *B*, альт – *Es*, тенор – *B*, баритон – *Es*). Это позволяет говорить о том, что «Соната» для кларнета и фортепиано Э. Денисова подытоживает не только инструментально-ансамблевые находки самого автора, но и опыт кларнетовой музыки XX века.

Круг стилистических приемов в *Moderato* второй части достаточно разнообразный; при доминировании репетиционных групп привлечены приемы «стрельбы», пуантилистической «россыпи», соноры-дублировки, кластеры. Особенности музыкального материала влияют на процессы формообразования. Учитывая тот факт, что для части характерна монообразность, композиция выстраивается по стадийному принципу, последовательно продвигаясь к масштабной кульминационной зоне и заявляя в начальных девяти тактах ключевые интонационные идеи. С этой точки зрения возникает экспозиционный фазис, условно соответствующий периоду в классической форме. Среди основных мотивов обращает на себя внимание кварто-септимовая группа, которая, несмотря на мобильность своего состава, легко вычленяется из общего контекста благодаря разнонаправленности интервальных ходов. Сказанное не исключает однонаправленности движения, при котором достигается эффект сближения либо раздвижения звукового пространства. В свою очередь, из данного комплекса прорастает однострунная, либо аккордовая репетиционная стилистика. Длительно удерживаемая на определенных участках музыкальной формы, она вносит контраст, оттеняя более индивидуализированные обороты.

Не менее важны для раскрытия образного строя и драматургического процесса отдельно взятые звуки, аккорды, пуантилистические ритмоинтонационные фигуры. Все они (кроме аккордов) представлены в партиях обоих инструментов, составляя единую музыкальную материю. Музыка выстраивается по принципу повторности постоянно обновляющихся стилистических комплексов и их комбинирования. При стабильности заявленных тематических средств продвижение интонационных событий происходит за счет их смены, выдвигания на первый план того или иного приема, появления новых оборотов – в частности, движущихся кластеров, фигуративных пассажей, напряженных трелей. Другими словами, ритмоинтонационная остигатность наделяет музыку энергией и способствует расширению стилистики, обеспечивая яркость кульминации. С другой

стороны, последние из названных оборотов перебрасывают арку к первой части, подчеркивая единство целого. Не случайно возникают и различные варианты EDS-комплекса.

По сравнению с *Agitato* первой части, финальное *Moderato* отмечено предельной детализацией подчас *subito*-контрастной динамики. Уже начало демонстрирует резкое противопоставление – *pp>p f pp*. Самым тихим нюансом в этой части является *ppp*, самым громким – *ff, sff*. Добавим к этому многочисленные «вилочки» и сопоставление контрастов не только по горизонтали, но и по вертикали. Зато общее качество звучания ограничивается лишь ремаркой *leggiere* в начале части.

Финал «Сонаты» для кларнета и фортепиано отличается диалогичностью, проявляющейся на различных уровнях. Сосуществование здесь стабильности и мобильности предельно усложняет ритмический профиль музыки, поскольку в ровное остигатное движение вторгаются акценты, ритмогруппы иной конфигурации (контрапункт 8:32 и 5:4, 8:32 и 1:3, либо 9:8 и 7:8, 11:12 и 13:12 и т. д.). Как говорил композитор, пианисту приходится играть то, что «почти нельзя синхронизировать, то есть правая рука играет одно, а левая совершенно противоположное; и у кларнета это тоже есть, но в меньшей степени, то есть все время в сонате происходит некоторое расслоение пространства: две материи существуют как бы в разном музыкальном времени – все время возникают совершенно неожиданные моменты и все идет как бы поперек друг другу» [2, с. 400]. Такие особенности *Moderato* определяют соотношение инструментальных партий. Как видно, в плане ритма здесь возникает диалог разногласия, хотя, сливаясь в едином остигатном движении, партии демонстрируют полное единодушие. Использует Э. Денисов и характерные для «дуэтных» жанров приемы имитационной переклички, нередко задействуя инверсии мотивов, эффекты эхо, мини стретты, единовременный контраст и т.п. В целом, Э. Денисов остается верным собственным принципам трактовки ансамблевой техники, поскольку его интересует не столько демонстрация отдельного инструментального тембра, сколько создание единого разнотембрового колористического звучания.

Устремленность движения в первой части цикла определяет сложности ее изложения. Стоит отметить, что кларнетист должен в полной мере владеть различными видами техники дыхания (как быстрым обычным, так и перманентным). Продолжительные фразы, отмеченные лигами, малое количество пауз, разнообразие динамической палитры ставят перед исполнителем особые задачи, требуя большой выносливости и безупречного владения регистровым переключением. Партия фортепиано отмечена обилием мелкой техники, частой сменой педализации, аккордовой фактурой, что выдвигает на первый план поиск сбалансированности звучания. В финале «Сонаты» Э. Денисова возникают иные задачи. Трактовка партий как бы в противовес друг другу (кларнет играет «поперек» фортепиано) определяет трудности, как ансамблевого согласования нотного текста, так и скоординированности совместной игры в условиях *quasi*-импровизационной музыки. К этому добавим обилие тридцать вторых и шестнадцатых, переменную метрику, акценту, разрывы в регистрах, которые, являясь показателями виртуозности сонаты, диктуют необходимость повышенного внимания к ансамблевому взаимодействию.

Выводы. Не используя необычных приемов и способов звукоизвлечения, композитор, таким образом, достигает выразительности иными средствами. Стилевой константой денисовской «Сонаты» можно считать то качество равноправия партий, при котором традиционный дуэт предстает в виде двухголосного инструмента, в котором ретушируются фонические особенности состава. Другими словами, две исполнительские

индивидуальности должны обладать, помимо высокого профессионального мастерства, ярким артистизмом, то «сливая» свои голоса в единое целое, то разыгрывая ситуацию «необъявленной дуэли».

Список литературы

1. Холопов Ю. Н. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. — М.: Композитор, 1993. — 312 с.
2. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед / Д. И. Шульгин. — М.: Композитор, 1998. — 439 с.

References

1. Kholopov, Yu. N. Edison Denisov / Y. Kholopov, V. Pricing Policy of This. — M.: Composer, 1993. 312.
2. Shulgin D. I. Recognition of Edison Denisov: according to the materials of the discussions / D. I. Shulgin. — M.: Composer, 1998. — 439 p.