

УДК 788.6

В.А. МЕТЛУШКО

**ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНСТРУМЕНТА
В СЕКВЕНЦИИ IXa ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO Л. БЕРИО**

Метлушко Владимир Александрович, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), vmetluch@mail.ru

Аннотация. Рассмотрена пьеса для кларнета *solo* Л. Берлио, творчество которого связано с развитием новейшей музыки прошлого столетия. Раскрываются используемые в пьесе современные техники письма, новые приемы и способы звукоизвлечения, разнообразные фонические возможности инструмента. Определяются основные закономерности фразировки, агогики, громкостно-динамический баланс сочинения, авторские рекомендации, оказывающие влияние на создание музыкального образного наполнения.

Ключевые слова: Л. Берлио, пьеса для кларнета *solo*, образность, тематизм, исполнительские приемы и способы звукоизвлечения.

UDC 788.6

V.A. METLUSHKO

**EXPRESSIVE OPPORTUNITIES OF THE INSTRUMENT
IN THE IXa SEQUENCE FOR THE CLARINET OF SOLO L. BERIO**

Metlushko Vladimir Aleksandrovich, candidate of history of art, head of the cathedra of orchestral strings, winds and percussion instruments of the Krasnodar state institute of culture (33, im 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), vmetluch@mail.ru

Abstract. The play for the clarinet solo L. Berio, whose work is associated with the development of the latest music of the last century, is considered. The modern writing techniques used in the play, new techniques and methods of sound extraction, various background possibilities of the instrument are revealed. The main regularities of phrasing, agogics, loud-dynamic balance of the composition, author's recommendations influencing the creation of musical figurative content are determined.

Keywords: L. Berio, solo clarinet play, figurativeness, thematism, performing techniques and methods of sound extraction.

Как и в разнообразных жанрах ансамблевой музыки, пьесы для кларнета *solo* сохраняют прочную связь с традицией, сложившейся в иных сферах инструментальной музыки. Серийную технику письма с усложнением метро-ритмического рельефа и расширением технико-выразительного потенциала инструмента использует в *Секвенции IXa для кларнета solo* итальянский композитор *Лючано Берлио (Luciano Berio; 1925-2003)*. Пьеса заняла особое место в репертуаре современного кларнетового исполнительского искусства. Всего композитором написано четырнадцать *Секвенций* для различных инструментов [1, 2], первая из них датируется 1958 годом, последняя 2002 [3].

Стимулом к созданию этих сочинений для композитора стал интерес к исполнительскому таланту выдающихся музыкантов-инструменталистов XX века¹ и акустические

¹ Этим во многом объясняется исполнительский состав той или иной пьесы. Например, флейтовая *Секвенция I* связана с именем Северино Гаццелони (*Severino Gazzelloni, 1919-1992*), флейтистом-виртуозом, который работал в оркестре Итальянского радио и телевидения, был преподавателем в Академии Святой Цецилии и в Академии Киджи в Сиене. Часто был первым исполнителем музыки современных композиторов: И. Стравинского, Р. Лейбовица, А. Пуссера, П. Булеза, Б. Мадерна, Б. Циммермана, Л. Ноно, В. Сильвестрова, К. Фукисима и др., многие из которых посвящали ему свои сочинения [4]. *Секвенция IV* написана для известного пианиста Жоси де Корвало (*Jocy de Corvalho*), *Секвенция VIII* – для скрипача Карло Киараппы (*Carlo Chiarappa*) [1].

возможности различных инструментов. Если проанализировать инструментальные предпочтения Л. Берлио, то среди струнных инструментов он избирает все ведущие тембры (за исключением контрабаса); из щипковых – арфу, гитару; из клавишных – фортепиано и аккордеон. Достаточно многогранно представлена в *Секвенциях* Л. Берлио палитра духовых инструментов. Если семейство меди находит свое воплощение только в пьесе для тромбона, то фоники деревянных реализуется во всем своем тембровом богатстве: флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон-альт. На первый взгляд из своеобразного альманаха *Секвенций* выпадают третья пьеса, предназначенная для женского голоса, и ансамблевая – для трубы и резонирующего фортепиано. Вместе с тем инструментальный дуэт *Секвенции X*, несмотря на измененную фонику фортепиано, вписывается в существующую традицию, а использование женского голоса в столь сложном по интонационному и структурному оформлению произведении объясняется выдающимися индивидуальными данными певицы Кэти Берберян (*Cathy Berberian; 1925-1983*), первой жены композитора, которую впоследствии называли «Марией Каллас авангардной музыки» [1, 5]. Таким образом, в серии созданных *Секвенций* композитор решает двоякую задачу: поиск путей расширения звуковой шкалы и выразительных возможностей существующего инструментария², что представляется важным в контексте развития электронной музыки, и создание современного репертуара, отвечающего уровню развития исполнительства.

Секвенция IXa для кларнета solo представляет особый интерес как для профессиональных исполнителей, так и для исследователей музыки. В этом непростом произведении Л. Берлио раскрывает в полной мере потенциал инструмента; богатство и насыщенность всевозможными красочными приемами звукоизвлечения, сложная ритмика, детальная нюансировка делают это сочинение одним из сложнейших для кларнетиста.

Анализируя особенности опытов Л. Берлио в области фонических характеристик разнообразных инструментов, Джоанна Вилд (*Joanna Wyld*) обращает внимание на специфическое преломление в них баховской традиции. Ученый подразумевает ту специфику мелодии немецкого Мастера, которая в себе содержала скрытое многоголосие. Такой метод дает возможность автору выделить в *Секвенции Xa* мелодию, строящуюся на сложных взаимоотношениях двух звуковысотных противоположностей. Свое мнение Джоанна Вилд основывает на слуховых ощущениях, благодаря которым комплекс из семи звуков воспринимается главенствующими, в то время как остальные пять звуков проявляют свою неустойчивость и пересекают весь диапазон инструмента. По мнению автора, подобный контраст пронизывает партитуру и выражается в метрономических двойственных определениях [1]. Стоит отметить, что Джоанна Вилд не акцентирует внимание на развитии своих идей и не дает подробного анализа, высказанные ею тезисы являются ключом к пониманию не только звуковысотных групп *Секвенции IXa*, ее композиции в целом, но и разнообразного образного строя.

Выстраивая сольную пьесу в виде развернутого монолога, автор создает необычный сюжет. Так, наряду с чувством печали, грусти появляются элементы драмы, яркого всплеска душевного порыва. Пожалуй, только любовная лирика остается за рамками высказываний. Параллельный план связан с тишиной, реализуемой не только с помощью истаивающей звучности *pianissimo*, но и пауз, которые здесь получают дополнительную семантическую нагрузку. Примечательно, что именно пауза открывает данное произведение. Она необходима прежде всего для исполнителя, настраивая его на создание музыкального образа; неторопливое, спокойное извлечение начальных тонов, координацию атаки звука.

² В этом итальянский композитор оказывается солидарным со своими современниками, в частности, с Л. Ноно и К. Пендерецким.

Для раскрытия столь сложного образного наполнения Л. Берлио акцентирует свое внимание на кларнете *in B*³. Неординарные возможности инструмента в полной мере раскрывают своеобразие лирического образа необычным, печальным интонированием в нижнем регистре инструмента и тихих нюансах звучности. Использование же верхнего регистра насыщено драматическим напряжением и создает ощущение катастрофы: показательная громкая динамика с акцентами. Эти особенности сочинения Л. Берлио требуют особого мастерства от исполнителя, поскольку сформированные представления о тембровых характеристиках кларнета *in B* должны быть переосмыслены для раскрытия образов уныния, отчаяния, тоски. Сказанное свидетельствует о расширении композитором эмоциональной палитры.

Образный мир *Секвенции IXa* аргументирует избрания композитором возможностей аметрической музыки. С одной стороны, в соответствии с ее природой здесь отсутствует тактометрическая система, притом что автор тщательно выставляет метрономическую пульсацию, которую неоднократно меняет в произведении (Четверть = 60; 72; 50; 96; 106). Внутри движение со своеобразным *accelerando* отражают темповые указания в начале и в конце пьесы: четверть = 60 – четверть = 96. С другой стороны, композитор выписывает в тексте ремарки, например: *ma sempre un poco instabile, accelerando, rallentando, tempo molto instabile* и т.д. Как видно, автор режиссирует временной процесс, одновременно предоставляя на первый взгляд полную свободу исполнителю.

Вместе с тем Л. Берлио скрупулезно выстраивает временную протяженность не только на ферматах, но и глиссандо, вплоть до ограничения звучания всей пьесы – 13'. Это объясняет, почему Л. Берлио не выписывает определенную продолжительность звуков, указанных под ферматами, рассматривая их, таким образом, не только как знак окончания смысловой фразы, но и как одно из необычных средств передачи едва заметного, почти неуловимого волнения.

Специфика звуковысотной организации *Секвенции IXa* позволяет осмыслить вехи в структуре всей композиции, понять логику драматургического развития. Итак, семь звуков, которые составляют костяк мелодической линии, экспонируются в самом начале и представляют последовательность *es-f-a-e-c-cis-g*. Вместе с тем показ интонационно-конструктивной идеи не ограничивается первой фразой, а захватывает все предложения (до *A*), составляя в совокупности небольшое вступление. В результате внутри отдельных сегментов отслеживается серия из двенадцати тонов: *es-f-a-e-c-cis-g-as-d-fis-b-h*. В отличие от семи тонов, которые, изменяя высотную позицию, хранятся в зоне средне-нижнего регистра, пять других тонов двенадцатизвучной серии – *as-d-fis-b-h* вводятся постепенно, определяя внутренние границы пьесы [6, с. 486-487]. Так, во введении мигрирующие тона выставляют реестровые границы, где звук *d* помещается в малую октаву, знаменуя собой конечную точку кларнетового диапазона, а *h* – во вторую, открывая пространство для дальнейшего развития мелодической линии.

В разделе *A* происходят высотные сдвиги, благодаря чему звуковой объем мелодии значительно расширяется: ее нижней границей теперь становится звук *fis*, постоянно повторяющийся в контексте монологических реплик, верхним же выступает *as*², предусматривая прорыв драматизма и напряженную коллизию столкновений в разделе *R*, где он на *ff* вторгается роковым сигналом в возбужденную речь гипотетического персонажа. Это свидетельствует о том, что Л. Берлио задействует в сольной пьесе прием театрализации, который придает лирическому высказыванию черты настоящей драмы.

³ Примечательно, что И. Стравинский в своем произведении для сольного кларнета использует тембровые особенности такого инструмента для воссоздания атмосферы народного ярмарочного гулянья.

Следующий фазис – *B*, развивает заявленные интонационные идеи, с одной стороны, утверждая завоеванные ранее высотные позиции и выделяя повторениями последний звук *b* из мигрирующего комплекса, с другой – расширяя арсенал акустических и выразительных средств. Так, здесь впервые появляется микрохроматика, разрушающая границы темперированного строя, и приемы мультифоники, позволяющие выстраивать звуковую вертикаль.

Следует отметить, что в разделе *C* композитор вновь расширяет диапазон, увеличивая расстояние между крайними тонами в три октавы: $d - f^{\flat}$. Смена темпа и громкая динамика придают музыке скерцозно-обостренный, угловатый характер. Обилие скачков широкого диапазона с повторяющимися глissандо наполняет раздел новым колоритом, усиливая драматический образ напряженной динамикой и постоянной сменой ритмических фигур. Интересно, что в этом разделе Л. Берно крайней нижней точкой избирает тон *ges*, а не *fis*; энгармоническая замена, которая не влияет на серию, подчеркивает важность для композитора высотной разницы между этими тонами, что сигнализирует интерпретатору о значимости интонационного момента. Возвращаясь в первоначальный темп, автор вновь пишет *fis*, перебрасывая арку к предшествующим разделам – *A*, *B*. Новая ступень в развертывании серийного материала – *D* очерчивает интонационные границы, несмотря на обилие пассажей. Композитор отмечает цезурами смысловые остановки, не переставая управлять исполнительским процессом.

Смена темпа и виртуозная мелкая техника приводят к плавному переходу в раздел *E*, начинающийся с глissандирующих хроматических последовательностей, охватывающих все звуки серии, постепенного замедления (*a 7^o rallentando*) при общей временной протяженности 10” в первой вольте и 5” во второй, смысловой остановке на цезуре, сообщающей исполнителю о начале следующего предложения. Такой зачин нового раздела выставляет своеобразную границу между крупными разделами пьесы, что подтверждается характером всей последующей работы с серийным комплексом.

Как представляется, композитор идет по линии тематической разработки предшествующего материала. Так, активизируется роль бурных взлетов к мелодическим вершинам, которые создают поле напряженного экспрессивного высказывания; в разнообразных комбинациях, пересекая широкоохватными интервальными ходами диапазон, представлена триольная ритмоформула, чей драматический накал подчеркнут *ff*, акцентами; назойливыми репетициями прорывается тон as^2 , прогнозируя роль остинатности во всем последующем процессе, вплоть до раздела *R*; добавим к этому «нервозность» динамических градаций $p < ff$; $pp < sff > pp$; $ff > mf > pp$ и т.п., задействование мультифоник, активизацию ритмического движения. Все это организует несколько разделов, обозначенных буквами, в единое целое, позволяя оценить данный фрагмент в качестве середины работочного типа. Доказательством служит тот факт, что в отличие от начального фазиса, где разделы расчленены между собой паузами, здесь они спаяны единым мелодическим током. Пауза, отмеченная фермой, появляется в конце раздела *Q* и прорывается в начале *R*.

В свете этого всю форму можно обозначить как трехчастную, где реприза в условиях серийной композиции лишена видных примет повторности и являет собой новый фазис развития исходной конструктивной идеи. О динамизации в репризном разделе свидетельствует учащение ритмического пульса, взрывы динамики, вычленение из общего движения звука as^2 на *ff*, который вторгается в тихое мерцание терцово-тритоновых интонационных структур, постоянно меняющих свою ритмическую пульсацию. Игра малых и больших терций, хроматических ходов рисует образ «блуждания», растерянности, попытку найти ускользающую мысль, чему трижды мешает прорыв рокового as^2 . Каждый новый виток мелодического развертывания словно бы разбухает изнутри за счет вариативной повторности исходных ритмоинтонационных структур. В результате начало репризы выстраивается по линии преодоления интервальных барьеров, что обес-

печивает расширение диапазона, протяженности, внутренней наполненности каждой из фраз. В силу этого весь начальный фазис репризы (от *R* до *U*) можно назвать драматической кульминационной зоной.

В дальнейшем Л. Берิโอ продолжает развитие интонационных событий, выстраивая их по волновому принципу. Здесь кульминация появляется как следствие развертывания музыкальной мысли, которая вновь охватывает весь диапазон, начинаясь с последовательного изложения девяти звуков серии: *f-fis-g-a-d-es-c-b-e*. В контексте мелодического развития появляются еще два тона – *cis* и *h*, которые вписаны в филигранную работу с отдельными сегментами серии. Композитор обыгрывает выразительные возможности трехзвучных гемитонных групп, типа *EDS*, малотерцовых и большетерцовых оборотов, тритоновых ходов, септимовых интонаций. Отсутствие на достаточно длинном участке звука *as*, с одной стороны, объясняется его необычной ролью в драматической зоне, где он выступает в качестве одного из главных действующих лиц в разыгрываемых событиях, а с другой – позволяет Л. Берิโอ с его помощью связать новый кульминационный всплеск с предшествующим процессом, поскольку *as*² открывает прорыв драматизма и удерживает свою ролевую функцию вплоть до исчерпания коллизий.

Таким образом, реприза содержит две кульминации. Первая из них (от *R*) выстраивается по принципу контраста *subito* двух полярных образных сфер, вторая (от *V*) – возникает в результате интенсивного развития лирико-психологического высказывания, отражая более глубокие внутренние проблемы. Высказанное наблюдение подтверждает окончание пьесы, где при господстве *ppp*, как вспышки-воспоминания, спонтанно возникают микромотивы на *ff*, *f*, *sf*. Тем самым Л. Берิโอ, свободно трактуя серийную технику и в ее организации отражая ключевую художественную идею, раскрывает лирическую образность в двух ипостасях: экстравертной, предельно обнажая столкновения полярных начал, и интровертной, раскрывающей противоречивость внутреннего мира личности.

Секвенция IXa была создана под влиянием французского кларнетиста-виртуоза Мишеля Арриньона (*Michel Arrignon*). Общение между музыкантами способствовало неординарной трактовке выразительных возможностей инструмента. Сложность, возникающая перед исполнителем, в первую очередь связана с образным строем пьесы, своеобразием серийной организации, осмыслением конструктивной идеи автора, спецификой аметрической музыки, охватом всего диапазона инструмента, наличием широких скачков, регистровых перебросов в мелодии, обилием мелкой техники.

Не меньшую трудность представляет иной комплекс технико-выразительных приемов: глиссандо, мультифоника, исполнение четвертьтонов. Надо отдать должное композитору, который довольно подробно выписывает аппликатуру в исполнении данных приемов звукоизвлечения, что не только облегчает работу в изучении сочинения, но и в полной мере раскрывает неординарные способности владения инструментом М. Арриньона, как видится, внесшего огромный вклад в раскрытие замысла Л. Берิโอ и продемонстрировавшего полноценное понимание технико-акустических возможностей кларнета.

Литература

1. *Wyld J.* With his series of Sequenzas, Luciano Berio. URL: <http://www.notes-upon-notes.com/pdf/Berio>
2. *Berio L.* Centro studi Luciano Berio. URL: <http://www.lucianoberio.org>
3. *Агентьева С.* Творчество Л. Берิโอ и современность. URL: <http://musicnews.kz/tvorchestvo-luciano-berio-i-sovremennost>
4. *Gazzelloni S.* Di Elisabetta Di Pietrantonio // Dizionario Biografico degli Italiani. Volume 52 (1999). URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/severino-gazzelloni_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/severino-gazzelloni_(Enciclopedia-Italiana)/)
5. *Кириллина Л.* Лючано Берิโอ URL: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/berio/Berio,_Лючано.

6. *Метлушко В.А.* Пьеса для кларнета solo в творчестве композиторов XX века // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2012.

References

1. *Wyld J.* With his series of Sequenzas, Luciano Berio. URL: <http://www.notes-upon-notes.com/pdf/Berio>
2. *Berio L.* Centro studi Luciano Berio. URL: <http://www.lucianoberio.org>
3. *Akentyeva S.* Tvorchestvo L. Berio i sovremennost [The work of L. Berio and modernity]. URL: <http://musicnews.kz/tvorchestvo-luciano-berio-i-sovremennost>
4. *Gazzelloni S.* Di Elisabetta Di Pietrantonio // Dizionario Biografico degli Italiani. Volume 52 (1999). URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/severino-gazzelloni_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/severino-gazzelloni_(Enciclopedia-Italiana)/)
5. *Kirillina L.* Lyuchano Berio [Luciano Berio]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/berio/Berio_Luchano
6. *Metlushko V.A.* Piece for clarinet solo in the works of composers of the XX century // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Harkiv, 2012.

УДК 787.8

Е.В. ЛЫГИНА

МЕДИЙНЫЕ ФОРМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ АВТОНОМНОЙ МУЗЫКИ

Лыгина Елена Владимировна, аспирант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), lyginaelena@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена выявлению особенностей в функционировании музыки, написанной для русских народных инструментов, в медийных формах текста. На материале анализа музыки Н. Будашкина, В. Бибергана, Д. Полевой к фильмам режиссеров А. Роу, А. Аляшева и О. Стефановой доказывается, что киномузыка, написанная для народных инструментов, несмотря на свои специфические признаки, следует общим тенденциям развития автономной музыки, вбирая в себя ее стилевые черты.

Ключевые слова: прикладная музыка, киномузыка, медиатекст, русские народные инструменты, жанр, фольклоризм.

UDC 787.8

E.V. LYGINA

MEDIA FORMS OF FUNCTIONING OF WORKS FOR THE RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS AS REFLECTION OF TRENDS OF AUTONOMOUS MUSIC

Lygina Elena Vladimirovna, graduate of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), lyginaelena@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to identifying features in the functioning of music written for Russian folk instruments in text media forms. Based on the analysis of the music by N. Budashkin, V. Bibergan, D. Polevaya for films directed by A. Rou, A. Alyashev and O. Stefanova, it is proved that film music written for folk instruments, despite its specific features, follows the general trends of autonomous music, absorbing its stylistic features.

Keywords: applied music, film music, media text, Russian folk instruments, genre, folklorism.

Жанры, в которых работают композиторы, пишущие для русских народных инструментов, многообразны – от крупной формы (концерты, сонаты, сюиты) до камерной