

УДК 781.62:781.1(470)Шостакович
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212198>

Павло БОЙКО,
orcid.org/ 0000-0002-4784-1363
аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) *basscl92@gmail.com*

РОЛЬ КЛАРНЕТА У ТЕМБРОВОМУ ВТІЛЕННІ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ ОПЕРИ ДМИТРА ШОСТАКОВИЧА «КАТЕРИНА ІЗМАЙЛОВА»

Розглянуто музично-акустичні особливості партії кларнета в партитурі опери «Катерина Ізмайлова». Виявлено виразжальну специфіку та драматургічні функції тембру в динаміці становлення та розвитку образу головної героїні опери Дмитра Шостаковича.

Відповідно до мети у статті досліджено художньо-акустичні особливості оркестрових партій групи кларнетів та систематизовано засоби тембрового втілення образу Катерини Ізмайлової в партитурах двох редакцій опери Д. Шостаковича.

Наукова новизна. Здійснено порівняння особливостей використання кларнета в партитурах першої (1932 року) та другої (1963 року) редакцій твору. Розкрито значення тембру кларнета у принципах драматургії опери, окреслено особливості оркестрового мислення композитора.

Методологія. Специфіка кларнета в оперних партитурах Д. Шостаковича вивчається у статті згідно з науковими надбаннями О. Жаркова, якій трактує тембр як специфічний елемент музичної мови.

Висновки. Розкрито визначальну роль кларнета в драматургічному розгортанні образу Катерини та функціональне навантаження інструментальної партії, що відображає багатомірність художніх знахідок оперної партитури Д. Шостаковича. Розглянуто трактування Д. Шостаковичем духових інструментів в аспекті традицій та новаторства. Наслідування оркестрових норм російської музики XIX століття композитором XX або їх свідоме порушення в партії кларнета зумовлено особливостями оркестрового мислення Д. Шостаковича і прямо пов'язано з принципами драматургії опери. Вивчено відмінності функціонального навантаження групи кларнетів відповідно до фабули та драматургії двох редакцій опери. Виявлено домінування інструментів зазначеної групи та їхніх тембрових особливостей в експозиції героїні та в динаміці становлення і розроблення її образу. Кларнети *in A*, *in B*, *in Es* займають значне місце у формуванні принципів тембрової драматургії та беруть участь у процесі симфонізації оперної партитури. Виявлено константні темброво-інтонаційні та мотивні комплекси за участю кларнета, які маркують конкретні психологічні стани Катерини, «коментують» підтексти оперного сюжету. У розгортанні драматургічних процесів опери кларнет потрактований композитором як інструментальний двійник вокальної партії головної героїні. З наукової точки зору результати дослідження дозволять наблизитись до більш глибокого розуміння принципів композиторського та оркестрового мислення композитора. З практичної сторони – допоможуть покращити інтерпретаційні параметри партій дерев'яних духових інструментів в оперній партитурі «Катерини Ізмайлової» Д. Шостаковича.

Ключові слова: кларнет, тембр, оркестрове мислення, оперна партитура, симфонізація, темброва драматургія, соло, ансамбль, оркестр.

Pavlo BOYKO,
orcid.org/ 0000-0002-4784-1363
Graduate Student at the Department of Theory
and History of Musical Performance
Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) *basscl92@gmail.com*

THE FUNCTION OF THE CLARINET IN THE TIMBRE IMPLEMENTATION OF THE IMAGE OF THE MAIN HEROINE OF DMITRY SHOSTAKOVICH'S OPERA "KATERINA IZMAILOVA"

Relevance of the study. *The clarinet timbre in the opera score of Dmitry Shostakovich takes a leading place. With the help of expressive means of the clarinet timbre, the dramatic development of the image of the main character of the opera takes place. Understanding the principles of Dmitry Shostakovich's orchestral thinking will open up opportunities for interpretation and a deeper understanding of the role of clarinet in the score of the composer.*

Scientific novelty *consists in a systematic review of the expressive and dramatic means of the clarinet in the score of the the first (1932) and second (1963) editions of the opera.*

Main objectives of the study. *Artistic and acoustic particularities of the clarinet part and the principle of dramatic art in the opera “Katerina Izmaylova” by Dmitry Shostakovich. It’s important to investigate clarinets parts in scores of two editions; find and compare clarinet music at the scores of the first and the second editions of the opera, find and compare clarinet music, which’d show the type of thinking of the composer’s orchestral music.*

Methodology *integrated humanitarian is used. Scientific results regarding the role of clarinet were obtained in the process of comparative analysis of two versions of the opera’s musical scores. The results of studying the timbre in the scientific works of O. Zharkov are applied.*

Results and conclusions of our study. *The findings of the study prove the importance of the timbre parameter of the musical language for the composer’s dramatic thinking. The functional versatility of the expressive capabilities of the clarinet is in a significant load of his part in the opera score of Shostakovich in proportion to the dynamics of the exposure and the development of the image of the main character of the opera. In the absence of the keynote, symphonization in the opera occurs due to the stable timbre-intonation and motive complex with the participation of the clarinet. In the exposition of the image, the clarinet is regarded as an instrumental double of Katerina. The natural qualities of the singing instrument of the Slavic soul, native to ethnic space, naturally follow from the acoustic characteristics of the clarinet, the instrument is a cantilena of D. Shostakovich. The parameter of increase in timbre expression is consistently revealed in the dynamics of the deployment of the image of Katherine, the unity of all her stages. The timbre palette of the clarinet family accurately reflects the change in the psychological state of the heroine. Nervousness and nakedness of feelings is conveyed by the clarinet-piccolo timbre. The irreversibility of the tragic turn of the fate of Katherine – tragic replicas of bass clarinet; these motifs are based on baroque rhetorical figures. An interesting example of the deliberate deformation of the natural qualities of the clarinet sound is the timbre inversion, when the canted clarinet motifs are performed at the uncomfortable extreme poles of the instrument range. This emphasizes the destruction of the original qualities of the bright image of Katerina Izmailova. From a scientific point of view, the results will allow you to get closer to understanding the principles of composer and orchestra thinking of the composer. On the practical side, it will help to understand and improve the interpretive and performance parameters of woodwinds in Katerina Izmailova’s opera by D. Shostakovich.*

Key words: *clarinet, timbre, orchestral thinking, opera’s score, symphony, timbre dramaturgy, solo, ensemble, orchestra.*

Постановка проблеми. В оперних партитурах ХХ століття функціональне навантаження оркестрових груп докорінно змінюється. Майстер оркестровки Дмитро Шостакович майже не використовує тембри струнних інструментів – традиційного засобу втілення широкого спектру емоцій любовної пристрасті у власній опері «Леді Макбет Мценського повіту» (у другій редакції – «Катерина Ізмайлова»). Композитор відштовхується від специфіки свого новаторського твору. Дослідники зазначають: «Інтрига кохання втілюється в «Катерині Ізмайловій» суто як тілесний порух, і завдяки цьому тут немає традиційної «оперної» ідеалізації, сублімованого етикету...» (Тараканов, 1997: 287). Позиції лідерів оркестрової виразності в партитурах композитора займають тембри дерев’яних духових інструментів.

Багатомірність виражальних ресурсів кларнета вдало апробована Д. Шостаковичем ще у 1927–1928 роках, у першій його опері «Ніс», оркестровка якої відрізнялась карколомними інструментальними трюками та новаціями. Цей досвід надає авторові новий погляд на темброві можливості, які й втілені в композиційному та драматургічному шарах його другої оперної партитури.

Виразні відкриті *solo* кларнета, *solì* кларнетів та різних складів ансамблевих комплексів за їхньою участю відіграють визначну роль не тільки в цілісній драматургії опери. Саме кларнети вибудовують основні музично-драматичні

характеристики головної героїні, супроводжують розгортання її образу в партитурі всього твору, влучно розкривають позатекстові колізії сюжету. Окрім того, тембри бас-кларнета та кларнета-пікколо вдало характеризують основних персонажів життєвої драми Катерини – Бориса Тимофійовича та Сергія.

На жаль, у науковій літературі важливість подібних тембрових знахідок в оперних і симфонічних партитурах Д. Шостаковича констатована, але ще й досі предметно не вивчена. Тому видається вкрай актуальним всебічний розгляд функції кларнета в драматургії опер Дмитра Шостаковича. З наукової точки зору це дасть змогу наблизитися до більш глибокого розуміння композиційних принципів та параметрів оркестрового мислення композитора. З практичної сторони це допоможе осмислити та вдосконалити інтерпретаційні моменти та виконавські прийоми групи дерев’яних духових інструментів в опері Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова».

Аналіз досліджень. Деякі здобутки вчених-інструментознавців та музикологів порушують розв’язання зазначеної проблеми. Методологічного значення набувають для нас підсумки дослідження тембру в працях О. Жаркова. Науковець розрізняє *акустичне* і *музикознавче* тлумачення поняття «тембр» (Жарков, 2017: 94–100). Акустичне передбачає розгляд фізичного спектру звуку і насаперед пов’язане з розглядом конструктив-

них особливостей кларнета. Цього аспекту вже торкалися дослідники ХХ століття: П. Зимін (Зимін, 1935) та Дж. Мейер (J. Meyer, 1966), тому він свідомо залишається нами поза увагою. Музикознавче визначення тембру сформульоване у праці О. Жаркова як «об'єктивний спектр звучання, виявлений як елемент музичної мови, який спрямований на інструментальне (вокальне) втілення звуку в музичній мові і націлений на злиття фонічних, колористичних, фактурних, тематичних, композиційних і смислових компонентів у їх художньо-акустичної цілісності» (Жарков, 2017: 98). Усвідомлення інструментального тембру як синтетичного явища, втіленого суто музичними складниками, такими як ритм, висота звуку та його артикуляція, здатне вивести розуміння засобів виразності партії кларнета в партитурі опери Д. Шостаковича на рівень осмислення принципів оркестрового мислення композитора.

Корисними для нашої роботи виявилися дослідження принципів оркестрової динаміки та прийомів колорування окремих груп інструментів (у тому числі кларнетів) на прикладі симфоній Д. Шостаковича у працях М. Бера (Бер, 1966), Л. Раппопорта (Раппопорт, 1962), Е. Денисова (Денисов, 1967). Окремі спостереження щодо лейттембрів в опері Д. Шостаковича містять праці музикознавців Д. Фенінга (Фенінг, 1996) та Л. Акопяна (Акопян, 2004). Відмітимо, що тембр кларнета в партитурі двох редакцій опери Д. Шостаковича «Леді Макбет/Катерина Ізмайлова» в комплексі його фонічних, колористичних, фактурних, тематичних, композиційних, драматургічних, змістових компонентів у науковій літературі ще й досі не розглядався.

Мета статті – дослідити художньо-акустичні особливості оркестрових партій групи кларнетів та засоби тембрового втілення образу Катерини Ізмайлової в партитурах першої та другої редакцій опери Д. Шостаковича.

Виклад основного матеріалу. Мистецьким *credo* майже всіх творів Дмитра Шостаковича є чітко вибудована послідовна симфонізація твору, яка розкривається через темброво-інструментальну стратегію його партитури. Тембр кларнета з перших тактів опери супроводжує образ головної героїні. Інструментальна експозиція образу Катерини міститься в першій картині, її основні музичні параметри залишилися незмінними у двох редакціях театрального опусу. Увертюра відсутня. Короткий оркестровий вступ інтонаційно концентрований, змістовний. Важливі складники його музичної мови виявлені в сольних та ансамблевих лініях кларнетів. Вони безпосередньо відштов-

хуються від виражальних можливостей тембрів дерев'яних духових. Так, розлоге відкрите *solo* першого кларнета відрізняється кантиленною мелодикою в особливому «ладі Шостаковича» та жанровою основою теми в дусі російської протяжної пісні. Цей параметр набуває особливого значення для розкриття поетичних глибин душі Катерини та виявлення «слов'янського колориту» її образу. Інша, ансамблева функція групи кларнетів пов'язана зі створенням акустичного фундаменту педальними звуками низького регістру. Мелодія басової лінії за участю бас-кларнета містить алюзію траурного маршу, що завдає відповідного настрою трагічного передчуття долі головної героїні опери. Два початкових звукових комплекси партитури в групі дерев'яних духових чергують мінорний тонічний тризвук із тризвуком VI щаблю. Зазначена гармонічна послідовність запозичена з відомого траурного маршу Другої сонати Ф. Шопена. Оркестровий лейтмотив Катерини – коротка тризвучна поспівка, її елементи розподілено між різними духовими інструментами в діапазоні октави з охопленням терції тонічного тризвуку, яка чітко змальовує тонально-ладові контури *ля мінору*. Низький регістр та принципово рівні тривалості в партії бас-кларнету стають саме тим гучним басовим фундаментом, який є джерелом остинатності чіткого метроритму для музики цього розділу.

Появу вокальної партії Катерини готує розлоге соло кларнета, яке починається з другого такту партитури: це звукообраз та своєрідний психологічний портрет головної героїні опери. *Solo кларнета in B* характеризується насиченістю кантиленними побудовами з народно-пісенною жанровою основою мелодії. Особливої виразності вони набувають у повільному темпі. Композитор означає звуковий ландшафт слов'янського етнопростору – колишнього гармонійного, щасливого світу Катерини, який протиставлений похмурому «тембровому портрету» подвір'я Ізмайлових. Мелодія відкритого *solo* кларнета за мінімальної підтримки оркестру сприймається як авторське слово композитора. Дмитро Шостакович у коментарях до опери пояснював, що його Катерина, на відміну від героїні М. Лескова, – м'яка за характером жінка, яка потерпає від потворних типів купецької садиби, де майже заточена. Її доля повинна викликати у слухача смуток, жалість та співчуття (Шостакович, 1933: 14). Глибинний, психологічно складний внутрішній світ Катерини підкреслений ускладненою ладовою структурою мелодії, при цьому наспівна виразність мелодії солюючого кларнета не затьмарюється.

Інтенсивність ладових процесів емоційно заго- струє наспівну лагідну мелодію кларнета і надає особливий психологічний акцент почуттю безпорадності та самотності героїні. Динамікою та штрихами акцентуються ті звуки солюючого кларнета, що «розщеплені» альтерацією; вони сповнені відчуттям туги та жалю. Наприклад, у третьому такті виникає терпка співзвучність нот *соль малої* – *соль дієз* другої октави. Водно- час це вдала саунд-імітація звучання російського духового інструменту – ріжка та відтворення його нетемперованого строю під час виконання народно-пісенної мелодії, побудованої на трихор- дових послівках. Сольна побудова кларнета охо- плює діапазон у три октави, «мелос Катерини» посилений динамікою надшироких стрибків. Інтонаційно-тембровий комплекс експозиційної характеристики головної героїні (за участю клар- нета) з першої редакції опери перенесено компо- зитором у партитуру другої редакції 1963 року *без змін принципів інструментовки*. Але інші музичні деталі відрізняються. Вони відображають прин- ципово різний підхід Д. Шостаковича до трак- товки образу головної героїні у двох редакціях опусу. Змінам піддаються масштабні-тематичні структури мелодійних побудов у партіях кларне- тів, штрихові ремарки, регістрове розподілення тематичних мотивів. Відмітимо більш напруже- ний, нервово-оголений тембровий портрет образу Катерини в першій редакції за рахунок дискрет- ності інструментального рельєфу мелодійної лінії в дерев'яних духових, що виявляється в перестри- буванні дуже коротких мотивів від кларнета до іншого інструменту. У другій редакції композитор відмовився від подібного принципу. Відповід- ний колорит складався у першій редакції також за рахунок більш інтенсивного використання харак- терного тембру кларнета *in Es*, неодноразово використаному як у відкритому *solo*, так і в якості виразного контрапункту до вокальної партії геро- їні з його акустично-різким звуком у високому регістрі з відповідною динамікою *forte* та штри- хами. У початковому монолозі головної героїні в інструментовці першої редакції опери мотивно- тембровий комплекс Катерини інструментально динамізується, варіюється: його третє проведення з текстом «У дівочтві було краще» («В девках лучше было» – *російською мовою*) містить про- ведення висхідного мотиву в кларнета-пікколо. Цей мотив у партитурі редакції 1963 року зву- чить інакше за тембром та настроєм: його вико- нує більш елегантний англійській ріжок, що надає протилежний відтінок емоції головної героїні (від зухвалості – до світлого смутку).

Взагалі, тембр кларнета-пікколо в характерис- тиці Катерини в першій редакції Д. Шостакович використовує більш інтенсивно. Цей нібито ста- тистичний момент відображає певний напрям еволюції композитора щодо бачення основних акцентів образу головної героїні опери. У першій редакції саме тембри кларнета та його видових різновидів виразно передають характеристики оголено-екстатичних станів Катерини (реакції на ображення свекра, зраду Сергія, її приниження каторжницями та Сонеткою). Відповідно, й музич- ний образ головної героїні опери стає імпульсив- ним, динамічним, звучить неначе на грані нер- вового зриву. Такому враженню сприяють різкі звуки кларнета-пікколо в надвисокому регістрі у ключових сценах контрадій персонажів, як-от: у сцені зі свекром, у пісні з першої картини «Чи світить сонце» та у сцені із Сергієм та Сонеткою з дев'ятої картини в першій редакції (*російською*: «Кошке скучно без кота, а свинье – без борова»).

У другій редакції майже всі подібні моменти навмисного порушення акустичних, динамічних норм звучання групи кларнетів були виключені з партитури Д. Шостаковичем. Відповідно, від- буласть і певна гармонізація тембрового балансу, завдячуючи чому інструментальний звукообраз Катерини в другій редакції опери змінюється: героїня постає більш зрілою, мудрою, глибоко страждаючою особистістю, яка навіть у своєму страшному злочині викликає співчуття.

У другій редакції партитури опери моменти динамізації розробкових розділів драматургії композитором вирішені тембральними барвами нор- мативного (не видового) кларнета. Композитор використовує нетипові можливості інструменту та такі прийоми звуковедення, що навмисно виво- дять акустико-тембральні можливості кларнета за межу його природнього балансу. Вкажемо на переважання високого діапазону і звуків край- ніх регістрів інструмента у динаміці *fortissimo* з принципово гострими виконавськими штри- хами. Таким чином, звук кларнета у відповідні моменти напруження сценічної ситуації наближу- ється за звучанням до кларнета-пікколо.

Д. Шостакович у другій редакції опери (за незмінності оркестровки) часто вдається до радикальної зміни характеру музики та драма- тургічного навантаження сцени за рахунок зміни штрихів та динаміки. Саме подібний прийом використано в пісні «Чи світить сонце» у сцені героїні з Борисом Тимофійовичем, оркестровка якої за участю кларнетів у двох редакціях опери однакова. Спів Катерини супроводжує ансамбль кларнетів: як акомпанемент звучать паралельні

терції першого та другого кларнетів і кларнета-пікколо. У двох редакціях спільним є музичний матеріал (мелодія та фактура – супровід ансамблю кларнетів). Складний психологічний контекст за зовнішньої маски безтурботності Катерини втілено стрімким ковзанням акордових пасажів трьох кларнетів (*in A, in B, in Es*) паралельними напруженими тризвуками нетерцової структури в амбітусі двічі-зменшеної квінти. Цей вокальний номер Катерини композитором по-різному інкрустований штрихами та динамікою. У першій редакції акомпануючий ансамблевий епізод кларнетів виписаний у темпі *allegretto*, поодинокий пасаж звучить на *fortissimo* з раптовим *diminuendo* та переходить у виразне *solì* перших та других кларнетів з акцентами *marcato* та *staccato*. Інструментальний шар цієї сцени партитури фіксує виразний контрапункт двох самостійних контрастних тембрів саме як звукових портретів конфліктуєчих персонажів опери: навмисно-легковажний танцювальний мотив Катерини звучить у кларнетів, а зловісна похмура мелодійна лінія – у фагота (лейттембр Бориса Тимофійовича). У першій редакції в цій сцені Д. Шостакович вибирає швидкий темп та певними ремарками примушує ансамбль кларнетів та *solì* двох кларнетів звучати голосно, домінуючи над вокальною партією, вкрай нервово, різко – відповідно стану Катерини. У другій редакції з темпом *moderato*=80 пасаж продовжується та встигає прозвучати двічі на *pianissimo* легким ковзанням, при цьому інструментальний ансамбль майже не висувається на перший план, як у попередній редакції. Саме він акомпанує пісні, і грайливий контрапункт звучить на делікатній динаміці. Контраст двох персонажів (легкої вишуканої жіночості Катерини та брутальної сили Бориса Тимофійовича) стає прихованим та більш винахідливим, гостро-цікавим, саме у другій редакції.

Тембр кларнета відіграє значну і виразну роль і як важлива складова частина музичної характеристики Бориса Тимофійовича. Зазвичай звуковим маркером Бориса Ізмайлова – лейттембром – в опері є фагот. Але деякі важливі внутрішні (потаємні) грані його образу підкреслено саме тембром кларнета. Так, наприклад, саме в партії кларнетів звучить виразний неквапливий мотив, наближений до церковного наспіву. Тема кларнета проводиться контрапунктом вокальної партії Бориса Тимофійовича. Вона слугує авторським інструментальним коментарем вокальної сентенції Бориса Тимофійовича, зокрема слів: «нет у нас наследника капитала и купеческого славного имени» (*російською*). Ця сольна мелодія в партії

кларнета (цифра 26, стор. 35 у партитурі I редакції 1932 року) добре чутна на фоні хоралу витриманих довгих звуків струнних; вона викладена в розмірі 6/4 рівними тривалостями, за характером плинна, без стрибків. Тут відчувається відгомін стилістики церковних наспівів. З однієї сторони, сцена за участю кларнета вдало відображає мотив купецької пихатості, з іншої – передає щирий порух душі, внутрішній тяжкий сум, тяжкі міркування про долю Бориса Тимофійовича, що не так гарно та щасливо складається. Тембральне вирішення мелодійного рельєфу в партії кларнета на фоні хорального витриманого акордового комплексу струнних знайдено ще в партитурі I редакції 1932 року. Прийом перейшов у другу редакцію опери. Відмінності двох редакцій торкаються напряму мелодії та руху невеличкого мелодійного стрибка, а також динамічного аспекту виконання, якій докорінно змінює змістовний параметр емоційного стану Бориса Ізмайлова. Якщо в першій редакції опери цей мотив кларнета звучить пафосно, декларативно, з ремаркою автора *espressivo, crechendo, forte*, то в другій редакції – зі сповідальною інтонацією, з відтінком мудрості, як філософський підсумок життя старої людини (на *piano*, але з наростанням: *crechendo*).

За акустичними якостями тембр бас-кларнета більш природно передає саме зловісні символи драми головної героїні. Один із виразних моментів його використання в партитурі опери пов'язаний з ілюстрацією кримінальних діянь Катерини в першій дії опери. Тембр бас-кларнета супроводжує сцену приготування отрути для шурів і виконує важливу функцію психологічного підтексту цієї вузлової сцени. Темам бас-кларнету властива багатозначність: з одного боку, музика звучать механістично-відсторонено (повторюється фігура мелодико-ритмічного *ostinato*), з іншого – зловісно, оскільки змістовне наповнення тематизму цього *solo* символічно пов'язане з використанням риторичної фігури *katabasis*. Тембр бас-кларнета сприймається не лише як символічний знак драми Катерини, але і як звуковий портрет її тирана-свекра: «...сам ты крыса! Тебе бы отравы этой!».

Антракт між першою та другою картинами за музикою принципово відрізняється у двох редакціях опери. У партитурі 1932 року образ «зловісного царства» вирішений майже атематичними довгими звуками або безмотивними пасажами. Він змальований виключно темними оркестровими барвами дерев'яних духових: фактура не наділена динамічним рухом, кларнети використовуються як колористичні інструменти, у партитурі переважають їх *tremolo* довгого звука

з динамічним наростанням, що емоційно відштовхує від саме цього нічного пейзажу. Д. Шостаковичем у пленерній сцені майстерно відтворена задушлива атмосфера в'язкої смердючої багноюки подвір'я Ізмайлових. Єдине *solo* бас-кларнета з короткою тривучною поспівкою сприймається як траурний знак поховального маршу та водночас химерної коліскової, яка звучить на витриманій педалі мідних та з *tremolo* струнних. Окрім семантичного навантаження, тембр бас-кларнета чудово ілюструє сценічну ситуацію та її підтекст: ніч, купецьке подвір'я засинає – сплять люди, спить челядь Ізмайлових, сплять їхні душі. Відповідно до сюжету їхні тваринні думки заглиблюються у мряку. Доречною видається змістовна аналогія з офортом Ф. Гойї «Сон розуму народжує чудовиськ».

У другій редакції цього симфонічного антракту Д. Шостакович подає принципово іншу характеристику садиби Ізмайлових за участі кларнетів: динамічну, але пустотливу, карикатурну. З появою нового персонажу в опері (Сергія) інструментальна музика симфонічних фрагментів підпорядкована його психологічному портрету: вона стає крикливою, механістичною, як і та мелодія, що характеризує нового робітника купців Ізмайлових у фіналі 1-ої картини. Кларнети та кларнет-пікколо (у низькому тьмяному регістрі свого звучання) беруть участь у відтворюванні численних гамоподібних пасажів духових інструментів. Їхній «механістичний» рух в антракті веде до нівелювання попереднього звучання характерності тембрів (співучості або грайливості кларнетів, «істеричності» кларнета-пікколо або мрячного філософського складника бас-кларнета), які панували в експозиційних розділах драматургії опери.

У подальшому розгортанні образу Катерини сольна партія її інструментального двійника щезає, втрачається кантиленність світлого звучання кларнета. Але саме бас-кларнет у своїх виразних репліках яскраво розкриває руйнівну силу нової енергії Катерини. В оркестровому звучанні ця інструментальна партія згущує трагічні акценти сценічних ситуацій та продовжує свою «пророчу лінію»: підсилює семантику смерті, що уособлена символом садиби Ізмайлових – тюрми душі Катерини.

Важливу рису оркестрового мислення композитора ми означаємо як змістовне навантаження символізмом тембрового колориту бас-кларнета. Особливо виразно ця якість виявлена в пейзажних сценах третьої картини, де темброво відтворена трагічна символіка ночі. Щодо кларнета-пікколо ми відмічали його виражальні акценти у змалю-

ванні станів нервової збудженості Катерини, особливо в першій редакції опери. З появою Сергія в сюжеті та активізацією його дій в опері виростає частота використання в партитурі цього різновиду кларнета. Так, у сцені зваблення Катерини (3-тя картина) у конструюванні карикатурного образу «галантерейного коханця» Д. Шостаковичем задіяні всі ресурси кларнетової виразності. В аріозо Сергій викладає своє життєве кредо на виразному інструментальному фоні за участю двох кларнетів та фагота. Ансамбль духових витримує чітку формулу метроритму болеро на *staccato*, і цей жанрово-тембровий комплекс експонує карикатурний образ містечкового Тореадора. Темброво і жанрово-тематично образи Катерини та Сергія в цій сцені протиставлені. Але кантиленна лінія кларнетів після аріозо символічно стає двоголосною, лагідна мелодія звучить на *piano*, дублюється в терцію, неначе душі коханців співають разом: саме у щирій любові бачить Катерина свій поворот долі. Але насправді темою дуєта кларнетів є переінтовований ламаний мотив Сергія з брутальних сцен зваблення Аксинії в другій картині.

Тембр кларнета як проекції душі Катерини яскраво виявляє себе у сцені з п'ятої картини, коли Сергій маніпулює її почуттями: «тема кларнета» відразу сповнюється стилем «тематизму Сергія» – метушливим, пустим, легковажним. Мелодія звучить у високому регістрі, механістично, в награванні кларнета чергуються штрихи *staccato* та *legato* в «етюдному стилі» технічних пасажів. У фінальних картинах опери відбувається темброва інверсія тематизму: Д. Шостакович переміщує світлі кантиленні мотиви Катерини з першої картини в партію бас-кларнета, що викривляє музичну стилістику її експозиційного образу. Такий прийом нами трактується символічно. Душа головної героїні гине, впадає в безодню, фарби її світлої енергії згущуються, і трагічний підсумок долі означається інструментальним резюме бас-кларнету.

Символічним є темброве вирішення фіналу опери: хоровий спів каторжан дублюється звучанням ансамбля кларнетів. У використанні кларнетів немає відмінностей у першій та у другій редакціях. Образи народу, виявлені через протяжну слов'янську пісенність, зливаються в єдиному звучанні плачу хорових акордів без слів та м'якого, задушевного, лагідного, та водночас трагічного тембру кларнета.

Висновки. Функціональна багатогранність виразних можливостей кларнета виявляється у значному навантаженні його партії в оперній партитурі Д. Шостаковича. За відсутності лейт-

тем процеси симфонізації опери відбуваються за рахунок сталого темброво-інтонаційного комплексу за участю кларнета та його видових різновидів. В експозиції образу головної героїні кларнет потрактований як інструментальний двійник Катерини. Природні якості «співочого інструменту» слов'янського етнопростору витікають з акустичних особливостей кларнета – інструмента кантилени. Параметр наростання тембрової експресії послідовно розкривається в динаміці розгортання образу Катерини. Темброва палітра сімейства кларнетів влучно відображає зміну психологічного стану героїні. Нервовість та оголеність емоцій передається звучанням кларнета-пікколо. Незворотність трагічного повороту долі Катерини – трагічними репліками бас-кларнета; до того ж його мотиви засновані на барокових риторичних фігурах. Цікавим прикладом навмисної деформації природних якостей звуку кларнета в трагічних кульмінаціях опери слугує регістрова інверсія початкового тематизму, коли кантиленні мотиви спрямовані композитором у незручні крайні полюси діапазону інструмента. Засоби виразності розробкових розділів контрастні експозиційним. Темброва драматургія послідовно розкривається в динаміці розгор-

тання образу Катерини. Композитором у першій редакції опери принципово використовуються неприродні, незручні ноти для кожного представника родини кларнетів, яким властива різка або похмура звучність. Регістрова гра влучно відображає зміни образу Катерини, характеризує та викриває радикальну інверсію початкових душевних якостей героїні та нові грані її психологічного стану. Нервовість та оголеність «тваринних емоцій» купчихи передається короткими мотивними побудовами та переважанням тембру солюючого кларнета-пікколо, незворотність трагічного повороту долі Катерини – трагічними репліками (соло бас-кларнета) у наднизькому регістрі. У другій редакції опери використання кларнетів стає менш радикальним. Обґрунтовано, що Д. Шостакович яскраво втілює різноманітні полюси характеристики образу головної героїні опери використанням багатомірних виражальних можливостей інструментального тембру кларнета та його різновидів.

Подальшими перспективами розробки зазначеної теми є систематизація принципів тембрової виразності партій кларнетів та виявлення їхньої ролі в драматургії симфонічних партитур Дмитра Шостаковича.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аюпян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. 475 с.
2. Бер М. Ф. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича. *Черты стиля Д. Шостаковича* : сб. ст. Москва : Музыка, 1962. С. 196–254.
3. Денисов Э. В. Об оркестровке Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович*. Москва : Сов. композитор, 1967. С. 439–499.
4. Жарков А. Н. Тембр в музыке: проблема определения понятия. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ : Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 55. С. 94–100.
5. Зимин П. О проблемах акустики духовых музыкальных инструментов. *Всесоюзная акустическая конференция*. Москва, 1935. 1–5 декабря. С. 16.
6. Раппопорт Л. Г. О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д. Шостаковича. *Черты стиля Д. Шостаковича* : сб. ст. Москва : Сов. композитор, 1962. С. 254–282.
7. Тараканов М. Е. Русская опера в поисках новых форм. *Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века* / ред.-сост. М. Г. Арановский. Москва : ГИИ, 1997. С. 265–301.
8. Фэннинг Д. Лейтмотив в «Леди Макбет Мценского уезда». *Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения* / сост. Л. Г. Ковнацкая. Санкт-Петербург : Композитор, 1996. С. 103–120.
9. Шостакович Д. Д. «Екатерина Измайлова». Автор об опере. *Советское искусство*. 1933. 14 декабря. С. 4.
10. Meyer J. Akustik der Holzblasinstrumente in Einzeldarstellungen. Frankfurt am Main : Musikinstrument, 1966. 205 s.

REFERENCES

1. Akopjan, L. (2004). Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitry Shostakovich: the experience of the phenomenology of creativity]. Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin. 475 p. [in Russian].
2. Ber, M. (1962). Orkestrovka melodicheskikh (solirujushhih) golosov v proizvedenijah D. D. Shostakovicha [Orchestration of melodic (soloing) voices in the works of D. D. Shostakovich]. *Features of the style of D. Shostakovich*. Moscow: Muzyka, pp. 196–254 [in Russian].
3. Denisov, E., Ordzhonikidze, G. (ed.). (1967). Ob orkestrovke D. Shostakovicha [The D. Shostakovich's orchestration]. *Dmitry Shostakovich*. Moscow: Sovetskij kompozitor, pp. 439–499 [in Russian].
4. Zharkov, A. (2017). Tembr v muzyke: problema opredeleniya ponyatiya [Timbre in music: the problem of definition]. *Kyiv musicology*. Kyiv: Kyiv Glier Institute of Music, No. 55, pp. 94–100. [in Russian].

5. Zimin, P. (1935). O problemakh akustiki dukhovykh muzykal'nykh instrumentov [On the problems of acoustics of wind musical instruments]. *All-Union Acoustic Conference*. Moscow, 1935, December 1–5, p. 16. [in Russian].
6. Rappoport, L. (1962). O nekotoryh osobennostjakh orkestrovki simfonij D. Shostakovicha [On some features of the orchestration of D. Shostakovich's symphonies]. *Features of the style of D. Shostakovich*. Moscow: Sovetskij kompozitor, pp. 254–282. [in Russian].
7. Tarakanov, M., M. Aranovskij (ed.). (1997). Russkaja opera v poiskah novyh form [Russian opera in search of new forms]. *Russian music and the XX century: Russian musical art in the history of art culture of the XX century*. Moscow: State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, pp. 265–301 [in Russian].
8. Fenning, D. (1996). Lejtmotiv v «Ledi Makbet Mcenskogo uezda» [The Leitmotif in Lady Macbeth of the Mtsensky County]. *D. D. Shostakovich: Collection of articles on the 90th anniversary of his birth*. Saint Petersburg: Kompozitor, 1996, pp. 103–120 [in Russian].
9. Shostakovich, D. (1933) Katerina Izmailova. Avtor ob opera. [Ekaterina Izmajlova. Author about the opera.]. *Soviet Art*. 1933. 14. December [in Russian].
10. Meyer, J. (1966). Akustik der Holzblasinstrumente in Einzeldarstellungen. Frankfurt am Main: Musikinstrument, 205 p. [in German].