

ЦИКЛІЧНІ КОНЦЕРТИ ДЛЯ САКСОФОНА З ОРКЕСТРОМ (XX СТОЛІТТЯ): КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ АСПЕКТ

Статтю присвячено проблемі жанрової розбудови концертного репертуару для саксофона з оркестром у просторі європейської інструментальної традиції XX століття. Особлива увага фокусується на великих циклічних концертах – зокрема, П.-М. Дюбуа, А. Малкольма, А. Томазі, Ж. Ібера, В. Рунчака. Докладно аналізуються композиційно-драматургічні та стильові особливості Концерту Л.-Е. Ларссона.

Ключові слова: концерт, саксофон, циклічність, драматургія, композиція, стилістика, динаміка, агогіка.

The article is devoted to the development of the genre repertoire for saxophone and orchestra in the space of European instrumental tradition of the twentieth century. Particular attention is focused on large cyclic concerts, including P.-M. Dyubua, A. Malkolma, A. Tomazi, Zh. Ibera, V. Runchak. Detailed analysis of compositional and stylistic features dramatic Concert LA-E.Larssona.

Key words: concerto, saxophone, cycling, formbuilding, drama, song, style, dynamic, agogic.

Незважаючи на відносно короткий шлях, мистецтво гри на саксофоні, за словами В. Іванова, «сформувалося у світовій музично-виконавській творчості музикантів-духовиків як унікальне художнє явище, що відрізняється від інших видів інструментальної практики специфікою і різноманітністю форм музикування» [1, 3]. В якості сольного інструменту саксофону не відразу поталанило завоювати велику філармонійну сцену – довший час він обіймав скромну позицію учасника військового, а згодом і симфонічного оркестру.

Ситуація докорінно змінилася на початку XX століття, коли виникає плеяда видатних виконавців і педагогів. Тоді ж розпочинає викристалізовуватися саксофоновий репертуар, вельми багатогранний у жанровому і стильовому вимірах. З-під пера видатних композиторів виходить низка яскравих та художньо досконалих партитур великої форми, що отримують визнання світової музичної спільноти.

Серед причин зростання популярності саксофону в композиторській практиці XX століття необхідно врахувати зростання уваги до інструментів, які раніше вважалися другорядними. На думку Є. Назайкінського, цей процес був зумовлений «...з одного боку, прагненням розширити діапазон художніх можливостей і засобів, тобто – своєрідної універсалізації інструментів, з іншого, навпаки – прагненням зростання міри специфічності, індивідуалізації звукового образу» [2, 6]. Подібної зміни статусу зазнав доволі широкий спектр інструментів, насамперед, духових.

Окрім цього, саме у XX столітті фазу розквіту переживає інструментальний концерт, що підтверджується появою високохудожніх творів для солюючих інструментів. Так, наприклад, творчий доробок Д. Мійо вирізняється цікавістю автора до усіх інструментів симфонічної партитури з метою їх використання в якості солюючих; йому належить більше 30-ти концертів і концертних п'єс для різних інструментів у супроводі оркестру. У ранній період творчості композитор прагне оновити «класичні» різновиди концерту і вводить в оркестрову партитуру так звані інструменти-маргинали, наприклад, маримбу і вібрафон. Подібну

тенденцію спостерігаємо також у творчості П. Гіндеміта – він став одним із небагатьох композиторів, чий творчий доробок включає концерти майже для усіх інструментів симфонічного оркестру.

Започаткована композиторами ХХ століття тенденція тембрового експериментаторства в царині інструментального концерту виявилася вельми плідною. Серед послідовників Д. Мійо слід назвати його співвітчизника А. Томазі, творча спадщина якого налічує 16 концертів для різних інструментів, та російського композитора А. Ешпая – автора 18 концертів.

Інструментальне концертування та виникнення системи концертних жанрів – знаковий етап історії розвитку європейської академічної традиції. Зростання інтересу до поетики концертності у ХХ столітті стало новим етапом оновлення жанру. Концерт потрапляє в «...складне сплетіння нео- і постстилів, але йому вдається зберегти важливі родові якості. Постконцертне мислення, як і раніше, культивує принцип гри, діалогізм, віртуозність. Змінюються лише об'єкти гри, принципи діалогу та якість віртуозності» [3, 6].

Жанр концерту має свою специфіку з урахуванням його історичного походження, соціального побутування, просторового, темброво-акустичного функціонування тощо. Протягом своєї впевненої історичної ходи концерт вступає у «діалог» з камерним ансамблем та симфонією, що стало плідним ґрунтом виникнення нових моделей вихідного жанру. Питомою ознакою сучасного інструментального концерту стає не так віртуозно-змагальний компонент, як психологізація і драматизація змісту, наділеного «...сенсом, що виходить за межі власне звучання» [4, 7], тобто домінування принципів симфонізму.

Принцип гри, як і раніше, певний час залишається наріжною ознакою концертного жанру ХХ століття. І все ж, ідеї змагання та діалогу поступово втрачають актуальність. Суттєвішого значення набуває монологічне трактування солюючого інструмента. Не випадково у сучасних творах зростає значення каденції, яка досить часто стає важливим самостійним етапом драматургії твору. Особливістю каденцій саксофонових концертів є не лише показ віртуозних можливостей інструмента, але й акцент на його темброво-сонорних можливостях, продиктований авторським задумом. Подібна ситуація призводить до поглиблення змісту каденції, переосмислення її функції у контексті цілого. Розташування, тривалість та кількість каденцій можуть бути абсолютно позбавленими будь-якої регламентації. У безпосередній кореляції до загальних масштабів форми з'являються такі різновиди, як *каденція-розділ* та *каденція-частина*.

До перспективного вектору розвитку концертного жанру ХХ століття слід віднести *камерні* різновиди, написані для солюючого інструмента та різних складів оркестру або невеликих ансамблів солістів. Подібна тенденція знайшла своє відображення у т.зв. камерному концерті для одного чи групи солюючих інструментів і оркестру, де стає можливим ведення солістом рівноправного діалогу з представниками окремих тембрових груп або з певними тембровими групами як такими.

Панорама саксофонових концертів ХХ столітті репрезентує твори як традиційного композиційного рішення (чотиричастинний Концерт В. Рунчака, тричастинні цикли концертів Л.-Е. Ларссона, П.-М. Дюбуа, А. Малкольма, двочастинні А. Томазі, Ж. Ібера), так і вельми оригінальні одночастинні концерти поемного типу (О. Глазунов, В. Цайтц та інші).

Майже всі окреслені вище різновиди досліджуваного жанру знайшли своє яскраво індивідуальне переломлення в інструментальному доробку шведського композитора *Ларс-Еріка Ларссона* (1908-1986). Порівняно з досягненнями західно-європейської інструментальної традиції першої половини ХХ століття здобутки

шведських композиторів розглядаються вельми скромно, оскільки вони мали досить незначний вплив на загальні тенденції і події у західному музичному мистецтві. Хуго Альфвен (1872-1960) і Вільгельм Петерсон-Бергер (1867-1942) використовували елементи традиційної народної музики у своїх творах і тим самим започаткували новий стиль письма серед шведських композиторів. Алан Петерсон (1911-1980) і Ерланд фон Кох (1910) продовжили розвиток цієї традиції – значна частина їх творчого доробку створена під впливом шведської народної музики.

Серед визнаних шведських композиторів ХХ століття Ларс-Ерік Ларссон, поза сумнівом, є одним з найяскравіших представників музичного неокласицизму, який зробив великий внесок у розвиток вітчизняного мистецтва. Насичена творча діяльність у якості педагога, диригента, музичного критика, характеризує його як інспіратору сучасного музичного життя. Після написання свого юнацького твору – Симфонії № 1 (1928), талановитому студенту вдалося отримати грант з композиції, що надало йому можливість вдосконалювати свій талант під керівництвом Альбана Берга протягом 1929-1930 років у Відні. Перебування у Європі позначилося і на творчості молодого композитора – так, у 10 п'єсах для фортепіано (ор.8, 1932) він вперше у Швеції використав метод 12-тонової композиції. Незважаючи на використання новітніх композиторських технік, Л.-Е. Ларссон був митцем, який не поривав з класичними традиціями, застосовуючи у своїх творах точність, вираженість та лаконізм музичного висловлювання. Його композиторський стиль характеризується використанням жорстко дисонантних гармоній, прозорої оркестровки у поєднанні з пропорційною стрункою формою.

Концерт для саксофона і струнного оркестру Л.-Е. Ларссона був одним з перших опусів великої форми, чия поява передувала вельми значущим саксофовим концертам ХХ століття. Написаний у 1934 році і присвячений Сігурду Рашеру, він передусе появи найбільш значущих європейських саксофонових концертів. Водночас О. Глазунов створює *Концерт для саксофона*, присвячений тому ж виконавцю. Цей твір посів чільне місце в репертуарі саксофоністів і є одним з яскравих здобутків російської композиторської школи у галузі розбудови духового репертуару.

Наступним твором, прем'єра якого відбулась у травні 1935 року, було *Камерне концертно для саксофона та 11 інструментів Жака Ібера*, також присвячене Сігурду Рашеру – одному з найвидатніших саксофоністів-віртуозів, у межах академічного напрямку музичного мистецтва ХХ століття. До новацій, здійснених блискучим виконавцем, можна віднести повернення саксофона на академічну сцену після кількох десятиліть забуття, а також відкриття нових технічних і тембрових можливостей інструмента. С. Рашер розширює його діапазон з 2,5 до майже 4-х октав, відкриваючи нові обрії використання саксофона в концертному репертуарі. Видатному музиканту-віртуозу присвячено близько 150 творів композиторів-сучасників. Серед них – композиції Е. Коха, П. Гіндеміта, О. Глазунова, Л.-Е. Ларссона та ін. З останнім видатний саксофоніст познайомився у 1933 році, коли його артистична кар'єра припинилася через негативне ставлення нацистів до розвитку саксофонового виконавства. Музикант виїхав з Німеччини і присвятив себе переважно педагогічній діяльності, викладаючи в класі саксофона консерваторій Копенгагена і Мальме (Швеція).

Варто відзначити, що перше звернення до саксофону переконало автора у можливості більш широкого його використання, аніж це робилося у джазових оркестрах, де увага акцентувалась лише на своєрідних тембрових властивостях інструмента. У Концерті композитор ставить саксофон на один щабель з тими струнними і духовими, чия багатовікова історія в амплуа солюючих давно стала

класикою. Окрім того, прем'єра досліджуваного опусу Ларссона вплинула на стрімке зростання популярності саксофонового виконавства у Швеції.

Отже, Концерт є одним з перших великих творів для саксофона, в якому використовується ідея хроматично розширеної тональності. Музична мова характеризується використанням полістилістики – стильові «знаки» класицизму поєднуються з новітніми прийомами композиторської техніки – такими, як атональність та вільно трактована та інтерпретована додекафонна техніка. Відмова від тонального центру і тяжіння до нього інших тонів і гармоній була народжена процесом хроматизації звукоряду, емансипацією усіх 12 півтонів темперованого строю. Відбувається уникання тоніки як стійкої опори, посилюється відчуття постійного руху нестійких звучань, що спричиняє психологічно напружене очікування тоніки, зростає роль ввіднотоновості, яка переводить один нестійкий елемент в інший – вже у новій тональності. Встановлюється паритет ймовірних тональних центрів, але жодній з них не надається перевага¹.

У *Концерті для саксофона і струнного оркестру* композитор дотримується специфіки жанру: пануючий оптимістично-життєствердний настрій, традиційна тричастинність з швидкими крайніми і повільною середньою частинами (*Allegro molto moderato* – *Adagio* – *Allegro scherzando*), наявність принципу гри, який передбачає самовираз соліста-виконавця та визначається блискучим володінням ресурсами інструменту. До одного з нових явищ розвитку концертного жанру у ХХ столітті, яке застосовує Л.-Е. Ларссон, слід також віднести використання камерного оркестрового складу, в якому відчувається намагання автора протиставити масивному оркестру ХІХ століття малі темброво мобільні склади докласичної доби. Біля джерел цієї тенденції стояв П. Хіндеміт, створивши цикл з назвою «*Kammermusik*». Кожна п'єса із цієї серії, створених в період з 1922 по 1927 рр., написана для невеликого інструментального ансамблю, часто нестандартного за своїм складом.

Композиція твору являє собою тричастинний цикл, в якому частини розташовано за принципом контрасту: сонатне алегро – арія-романс – танець.

Перша частина концерту – *Allegro molto moderato*, написана в традиційній сонатній формі з чітким синтаксичним розчленуванням розділів. Її драматургію формує зіставлення протилежних семантичних сфер, які, не створюють ефекту конфліктних зіткнень, а радше постають як різні площини одного образу. Інтонаційна основа головної партії, викладеної у простій тричастинній формі, базується на використанні 12-звукової хроматичної тональності. Мелодика будується на основі експресивних інтонацій малої секунди, зменшеної терції та тритона; спочатку вона звучить у солюючого саксофона на тлі гармонічних фігурацій других скрипок та альтів, а у другому проведенні – у струнного оркестру. Незважаючи на активну хроматизацію теми, в ній відчувається тональна опора – *d-moll*. Сполучна партія (26 т.) містить загальні види руху, тріольні секвенційні мотиви, які призводять до появи побічної теми.

В цьому розділі ще рельєфніше відчувається тональне мислення композитора – хроматизована мелодія побічної теми (48 т.) спирається на ясний гармонічний фон – автентичні звороти в партії оркестру, які зміцнюють відчуття тональності *g-moll*. Виразна лірична тема побічної теми лише опосередковано співвідноситься з початковим 12-звуковим рядом. Її початковий мотив трансформує головної партії – оспівування в обсязі зменшеної терції у ритмічному збільшенні, ламентацийні секунди. Так квазі-серійний принцип розвитку виявляє подвійність конструктивно організуючого чинника: серія концентрує характерну інтерваліку, а способи її розвитку трактуються неортодоксально. Дана тема проводиться

діалогічно – перший період простої двочастинної форми звучить спочатку у партії соліста, а потім – оркестра.

Заключна партія (ц. 80) знову повертає нас до тональної невизначеності – це найбільш нестійка тема експозиції. Надмірна хроматизація мелодії, гострий пунктирний ритм, дисонантні гармонії, використання елементів імітаційної поліфонії – всі ці засоби слугують реалізації особливого художнього задуму. Відсутність драматургічного контрасту між головною та побічною темами компенсується композитором у вигляді співставлення тонально визначеного розділу, репрезентованого у побічній партії з яскраво атональним епізодом заключної. Ця тема, як і попередня, проводиться двічі (94 т.), при повторі у партії саксофона відбуваються незначні інтервальні зміни. Невелика двотактова зв'язка солюючого саксофона приводить до появи розробки.

Інтонації події розробки утворено різноманітними модифікаціями основних тем, які поетапно розвиваються у трьох композиційних фазах. Перша (ц. 110) – розвиває інтонаційні елементи побічної партії, яка невдовзі втрачає тональну визначеність і структурну завершеність. У другій фазі розробки (ц. 130) «випробовуються на міцність» початкові мотиви головної теми – вибудовані імітаційно по низхідній лінії, вони несуть з собою принцип драматургічного згортання. Цей етап розробки є підготовкою наступного розділу, який виконує функцію кульмінації сонатного алегро. Суть тематичного розвитку даної фази (ц. 150) складають стретні проведення мотивів із заключної партії з подальшим інтонаційним взаємопроникненням ключових елементів з головної теми (оспівування в об'ємі зменшеної терції у ритмічному збільшенні), викладених в оркестровому *tutti* на *ff*. Поступовий динамічний спад веде до початку репризи.

Головну партію у репризі значно скорочено, що драматургічно зумовлена інтенсивними змінами у попередньому розділі форми. Після оркестрового проведення лише одного періоду (на відміну від простої тричастинної форми в експозиції) лунає сполучна партія, в закінченні якої вже відсутнє модулювання у тональність побічної партії. За усіма канонами сонатної форми у репризі здійснюється тональне зближення основних тем. В структурному відношенні побічна партія зберігає свою будову, однак, стає дещо експресивнішою, емоційно забарвлюючись семантикою головної партії. Її діалогічний виклад в експозиції у партіях оркестру та соліста тепер замінено на *tutti*, внаслідок чого тема, однак, не втрачає своєї ліричної виразності.

Виклад тонально зміненої заключної партії оригінально переривається сольною каденцією. Її поява має визначальну драматургічну роль – масштабність, глибина тематичного наповнення та методи розвитку дозволяють трактувати цей розділ, як каденцію-розробку. Знову, як і в розробці, відбувається тематична робота, де основним об'єднуючим чинником виступає секвенційний розвиток матеріалу. Перші 12 тактів каденції відкриваються інтонаційним матеріалом, заснованим на тематизмі головної партії. Після кульмінаційної вершини на *gis* третьої октави починається другий розділ, в основі якого лежить секвенційний розвиток початкового мотиву з побічної теми. Інтонації побічної теми у низькому регістрі, підкреслені штрихом *marcato*, повністю позбавляються ліричності та теплоти висловлювання. Експресивне оспівування в об'ємі зменшеної терції тепер не отримує належного розв'язання, що створює додаткову напругу.

Прихована діалогічність партії соліста досягається завдяки регістровим та динамічним змінам. Цей прийом залишається основним об'єднуючим елементом протягом каденції. Демонстрація технічних та художніх можливостей солюючого інструмента, насиченого віртуозними пасажами, стрибками на широкі інтервали,

завершується «вторгненою каденцією», після якої слідує заключна партія. У такому композиційно-драматургічному вирішенні даний розділ, підсумовуючи попередній розвиток, виконує функцію коди.

Друга частина – *Adagio* – пов'язана з жанровими витоками вокальної музики. Образно-емоційний зміст цієї частини контрастує попередній як в інтонаційно-тематичному, так і в тональному відношенні. Це зона інтимної лірики, внутрішнього спокою та споглядання, типова для повільних частин циклічних творів. Вже від самого початку проста діатонічна тема діалогічно викладається у канонічному імітуванні, яке виникає між партіями соліста та альтя. Починаючись у тональності B-dur, вона поступово модулює у тональність доміанти – F-dur.

Другу частину скомпоновано у складній тричастинній формі АВА₁, з ясною тональною основою порівняно з першою частиною. Особливості будови цієї частини, характер тематизму та його розвиток дозволяють відчутти вплив арії da saro – форми, розповсюдженої у добу бароко і характерної, переважно, для італійської оперної школи.

Здатність віртуозно імпровізувати і прикрашати мелодію під час виконання третьої частини було необхідним вмінням, яким обов'язково мали володіти усі оперні співаки. Цю особливість композитор зумів втілити і у саксофоновому концерті: так у репризі (А₁) повторення тематизму супроводжується спочатку контрапунктичними фігураціями оркестру (65-75 тт.), які згодом підхоплюються мелізматичними прикрасами соліста (76-81 тт.). Стосовно середнього розділу другої частини – він виконує функцію не контрастуючої середини, а радше розвитку, який відбувається переважно в партії оркестру, в той час як в партії саксофона лунають фігураційні пасажі.

У другій частині концерту Ларссон демонструє віртуозне вміння формувати мелодійну ліричну лінію, яка протиставляється перманентним дисонансам. Стильові, тематичні та жанрові відмінності між частинами концерту створюють логічні передумови для переходу до фінальної частини твору.

Дотримання класичних канонів спостерігається і в останній частині – *Allegro scherzando*. Її тричастинну будову можна ототожнити з сонатною, але постійні повторення та співставлення тематичного матеріалу різними групами оркестру та соліста дозволяють висловити припущення про використання у фіналі елементів старовинної концертної форми. Однак, внаслідок наявності двох тем замість однієї в якості повторюваного ритурнелю ця форма не реалізується. Таке композиційне поєднання свідчить про оригінальність авторського формотворення і використання принципів «форми другого плану».

Порівняно з контрапунктично викладеною середньою частиною, фіналу притаманна суто класицистична граційність. Мелодична лінія тепер звучить на тлі акомпанементу, що відтіняє віртуозність партії солюючого саксофону. Використання у тематизмі фіналу хроматизмів та терцієвих опор, як характерних елементів, споріднює його з першою частиною. І перша, і друга теми ритурнелю за жанровими ознаками є танцювальними – в них кристалізується яскравий тематизм. Стилістичні асоціації з шведською народною танцювальною музикою виявлено композитором в унісонних вступях обох тем, а також у зміні дводольного метру на тридольний з підкресленим акцентуванням тризвуку на першій долі у другій темі (26 т.). Інтонаційний матеріал інтермедій тематично пов'язаний з основними темами, але в гармонічному відношенні є більш нестійким, оскільки зв'язує проведення ритурнелів в різних тональностях.

Розробка будується на секвенційному розвитку мотивних елементів обох тем та тематичному матеріалі інтермедій, що містять загальні форми руху. В

композиційному плані вона доволі лаконічна і у своєму гармонічному розвитку спирається на функціонально визначену вертикаль.

Реприза без значних змін повторює виклад головної та побічної тем (першої та другої теми ритурнелю), після чого на домінанті G-dur відбувається заспокоєння танцювального руху і звучить каденція соліста. Як і в попередній каденції з першої частини, в ній міститься секвенційний розвиток основного тематичного матеріалу, що чергується з віртуозними пасажами. Невпинний танцювальний рух першого ритурнелю та епізоду складає музичний матеріал коди, яка підсумовує весь розвиток. Весь твір закінчується проведенням першого епізоду, який тепер позбавляється хроматизації та модуляційної нестійкості – початковий діатонічний трихордовий мотив на тлі автентичного кадансування оркестру закінчується тонічним тризвуком G-dur.

У фіналі синтезуються особливості музичної мови першої та другої частин, де спільним елементом виступають хроматизми. Загалом, відмінною рисою композиторського стилю Л.-Е. Ларссона є поміркованість та навіть деякий академізм при вільному володінні різноманітними композиторськими техніками. Його індивідуальному способу мислення не притаманні ані крайнощі авангардизму, ані строгість неокласицизму. Глибоке знання музики докласичних епох допомагає композитору знайти в інструментальній музиці свої, оригінальні рішення.

Виразний кантиленний мелодизм відрізняється неповторною чарівністю, а партія оркестру ажурним «оздобленням». Тричастинний цикл має хвилеподібний профіль, який відображає гнучку зміну емоційних підйомів та спадів. В цілому концерту притаманні лаконізм та стрункість форми, значна роль поліфонічних прийомів, принцип рівноправності солюючого інструменту та оркестру, ювелірна відточеність письма тощо.

Поширене побутування концертного жанру у ХХ столітті є свідченням його актуальності і затребуваності з боку композиторського цеха. Сучасний концерт для саксофона вправно моделює «ігрові» моделі попередніх епох, взаємодіє з іншими жанрами. Значна художня цінність і великий творчий потенціал концерту для саксофона не вичерпується і по нинішній час, що є запорукою його щасливого майбутнього.

Примітки

¹ Така техніка призвела до виникнення додекафонії – системи 12 узгоджених між собою звуків, автором якої є А. Шенберг. Перехід до нової композиторської техніки був пов'язаний, насамперед, з еволюцією музичного мислення, закономірностями становлення і розвитку нововіденської школи, ядро якої склали А.Шенберг та його учні – А. Берг та А. Веберн. Виникнення додекафонії пояснюється її засновником як історична необхідність та закономірний результат багатовікового розвитку музичного мистецтва.

Література

1. Иванов В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства : автореф. дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / В.Д. Иванов – М., 1997. – 40 с.
2. Назайкинский Е. Предисловие / Е. Назайкинский // Оркестр. Инструменты. Партитура: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. – Сб. 44. – Вып. 1. – М. : МГК, 2003. – С. 4-6.
3. Зароднюк О.М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / О.М. Зароднюк. – Нижний Новгород, 2006. – 19 с.
4. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы) / М. Тараканов. – М. : Сов. композитор, 1988. – 271 с.