

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ТЕМБРОВАЯ ПАЛИТРА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ БЕЛАРУСИ ДЛЯ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В творчестве композиторов Беларуси для народных музыкальных инструментов с 70-х гг. XX ст. наблюдается неуклонная тенденция расширения инструментальной тембровой палитры. Формирование тембровой палитры инструментальных сочинений осуществляется по нескольким направлениям. Это обращение к традиционным инструментам белорусского народа, использование нетипичных для инструментального искусства прошлого тембровых сочетаний разных инструментов (в том числе и обращение к инструментальным ансамблям принципиально новых составов), активное освоение потенциальных художественно-выразительных ресурсов музыкальных инструментов.

Одним из собственно специфических путей расширения инструментальной тембровой палитры в Беларуси является привлечение традиционных белорусских народных инструментов в профессиональное композиторское творчество. Обогащение инструментальной тембровой палитры происходит за счет введения в оркестровые составы традиционных белорусских народных инструментов. Белорусские композиторы используют дудки, лиру, пастушеские трубы, жалейки, соломку.

О расширении инструментальной тембровой палитры свидетельствуют необычные сочетания инструментов, нетрадиционные для профессионального композиторского творчества Беларуси предыдущих лет. Это смешанные ансамбли разных составов с участием народных инструментов. Такие сочетания продиктованы, с одной стороны, традициями аутентичной народно-инструментальной музыки, с другой – являются новаторским, собственно композиторским изобретением. Вместе с народными инструментами звучат инструменты симфонического оркестра. Например, «Концертино» В. Гаркуши для цимбал, двух баянов, фортепиано и контрабаса, «Триптих» В. Иванова для цимбал, скрипки и фортепиано, «Наигрыши» для флейты, гобоя, виолончели и цимбал В. Кондрасюка, «Танец» В. Кузнецова для флейты и гитары, «Китч-

музыка» В. Кузнецова для ансамбля цимбал, фортепиано и ударных инструментов, «Сюита» В. Курьяна для гитары и гобоя, «Новелла» Е. Поплавского для гитары, струнного квартета с керамическими колокольчиками, «Танцы народов мира» В. Савчика для домры, фортепиано и блок-флейты, «Песня псалтыриона» Л. Шлег для гобоя и цимбал.

Весьма активно ведутся поиски в направлении освоения внутренних потенциальных тембровых ресурсов инструментов. Новаторское отношение к тембру, расширение тембровой палитры и границ тембрового мышления наиболее ярко и оригинально проявляются в народно-инструментальной музыке, причем в наибольшей степени это касается музыки для цимбал и объясняется приоритетным положением данного инструмента в музыкальном искусстве письменной традиции, на что обращают внимание белорусские исследователи [1; 2]. Также музыка для народных инструментов является новой областью в композиторском творчестве, которую не затронула деятельность композиторов других стран и прошлых столетий, и поэтому она дает неограниченные возможности для творческих экспериментов. Как отмечают многие исследователи (Л. Ауэрбах, И. Жинович, Е. Гладков, Н. Мицуль, И. Назина, Р. Подойницына, А. Скоробогатченко, Н. Яконюк), потенциальные тембровые возможности цимбал достаточно широки и почти каждого композитора, работающего в жанре цимбальной музыки, можно назвать новатором в области тембровых находок и формирования тембровой палитры.

Одним из первых произведений с принципиально новым отношением к трактовке тембровой палитры цимбал является пьеса В. Войтика «Акварель». Произведение написано для цимбал соло, хотя в профессиональном композиторском творчестве наиболее распространенным является ансамбль цимбал и фортепиано. (Отметим, что именно в последние десятилетия XX в. белорусские композиторы стали обращаться к сольному тембру цимбал, стремясь наиболее полно и ярко раскрыть технические и художественные возможности инструмента.)

Композитор использует широкий спектр тембровых оттенков, которые достигаются за счет разнообразных приемов игры и штрихов. Особенно выделим новый прием звукоизвлечения, впервые примененный В. Войтиком в профессиональной цимбальной музыке – игру с сурдиной, что придает музыке некую

таинственность, завуалированность. Среди традиционных в профессиональной практике приемов игры – удар и тремоло, также пиццикато подушечками пальцев, ногтевое пиццикато, удар по деке, создающий глухую, закрытую, тупую окраску. Широко использует композитор резкие акценты и sforцандо, трактуя их как яркие красочные оттенки.

Интересно раскрыта тембровая специфика народного инструмента в Сонате для цимбал (1989) В. Кузнецова. Произведение написано в память о чернобыльской трагедии. Отсюда острый драматизм и даже трагизм образов, которые традиционно не характерны для цимбальной музыки. Композиторы не обращались к этой сфере образности, ограничивая, таким образом, возможности инструмента. Трагическая сфера образности потребовала новых темброво-выразительных средств, новых красок.

С целью более глубокого раскрытия тембровых природных возможностей инструмента В.Кузнецов обращается к тембру цимбал соло, используя весь диапазон цимбал – от соль малой до си-бемоль третьей октавы. Использование широкого спектра приемов (пиццикато, тремоло, глиссандо, удары разных видов) создает сложную игру светотени. Особенно подробно отражены в нотном тексте динамические градации. Композитор отражает изменения динамических оттенков в пределах даже одного такта. Огромный динамический диапазон – от ppp до fff – создает ощущение масштабности. Такое разнообразие в использовании технико-выразительных возможностей инструмента говорит об осознанности тембровой потенции цимбал и максимальном их использовании композитором.

Пристальное внимание к тембру цимбал, чувствование инструмента, филигранность тембрового воплощения находим и в других произведениях В. Кузнецова. Это грустная музыка для цимбал и альпийского колокольчика «Слезы на листьях травы», утренняя музыка для цимбал «Вино из одуванчиков», «Смешная музыка» для хорошо темперированных бутылок и струнных, одинокая музыка для цимбал «Воспоминание о штоккерау».

О тонком чувствовании тембра, желании добиться конкретной звучности в цикле «Три лика» Л. Шлег свидетельствует большое количество авторских уточнений для исполнителя на цимбалах. Так, автор одним из первых в белорусской цимбальной литературе подчеркнуто различает исполнение несколькими видами палочек.

Это игра деревянными палочками, мягкими палочками и металлическими палочками. Используются три вида акцентов: акцент слабый, более сильный, наиболее сильный. Автор указывает на два вида пиццикато – ногтями и подушечками пальцев, и два вида форшлагов – форшлаг плавный, мягкий, и форшлаг жесткий. Применяя прием глиссандо, композитор уточняет, что тремолирующее глиссандо металлическими палочками надо исполнять двумя способами: либо с легким стремительным глиссандо на обозначенной струне вниз в конце фразы, либо с легким стремительным глиссандо на обозначенной струне вверх в конце фразы. Среди оригинальных приемов игры надо назвать глиссандо, образующееся от вращения струны ключом. Крайние части первого номера звучат без глушения струн. Этот прием уходит корнями в народно-исполнительскую практику традиционной культуры белорусов. Народные исполнители не глушат струн, вследствие чего возникает скрытое гармоническое многоголосие, имеющее специфическую окраску звучания, которую использовала Л.Шлег.

Показательной с точки зрения новой трактовки тембровых ресурсов цимбал является третья часть сюиты «Гусляр» Г.Ермоченкова – «Собор Святой Софии». Это произведение, в котором важную роль играют исполнительские находки. Как известно, место удара по струне на цимбалах влияет на тембровую характеристику. Так, аккорды можно играть у подставки и посередине струны между подставками. В первом случае окраска звучания цимбал резкая, зажатая, напряженная, острая, обрубленная, колкая. Во втором случае – открытая, плывущая, более сочная, наполненная. Исполнители изначально использовали удар у подставки. Однако в данном сочинении звучание аккордов в середине струны более обосновано и придает характерный колокольный колорит.

Итак, творчество белорусских композиторов позволяет с уверенностью говорить о том, что в сочинениях для народных музыкальных инструментов наблюдается устойчивое стремление к расширению художественных и технических возможностей инструментов и, как следствие, раздвижению границ инструментальной тембровой палитры. Это с очевидностью проявляется также на примере произведений для цимбал соло, в которых доминирующим является горизонтальное развитие

музыкальной ткани. Кроме того, именно в сочинениях для цимбал композиторы Беларуси смогли в наибольшей степени проявить неординарность и индивидуальность творческих решений. Вышесказанное свидетельствует о наличии тенденции творческих поисков в направлении дальнейшей разработки тембровых ресурсов народных музыкальных инструментов Беларуси.

1. *Мицуль, Н. Е.* Цимбальное искусство как феномен белорусской национальной музыкальной культуры XX столетия: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Н. Е. Мицуль. – Минск, 2003. – С. 12–13.

2. *Яконюк, Н.П.* Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. – Минск, 2001. – С. 238.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ