

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ТЕХНИКА КОМПОЗИЦИИ КАК СРЕДСТВО РАСШИРЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

С. А. Руткевич,

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовой музыки
Белорусского государственного университета культуры и искусств*

Исполнительство на духовых инструментах прошло длинный путь развития. На протяжении долгих лет происходило постепенное совершенствование конструкции духовых инструментов, переосмысление специфики использования в концертной практике. Духовые инструменты прошли долгий эволюционный путь от несовершенных, плохо звучащих и не держащих интонацию до нынешних, на которых благозвучным тембром можно исполнять весьма сложные, виртуозные музыкальные произведения.

Как отмечает Т. Кюрегян, композиторская техника – весьма сложное и неоднозначное понятие, представляет собой «... тот или иной метод организации (обращенный к разным аспектам сочинения), под действием которого звуковая материя оформляется в музыкальный материал, перемещаясь, таким образом, из сферы внехудожественного (“сырой действительности”) в художественную» [1, с. 277]. Пространственная техника композиции – одна из композиторских техник, возникших в XX в. В сочинениях, созданных при помощи данной композиторской техники, акустическое пространство, в котором исполняется музыкальное произведение, является полноценным художественным элементом, его отличительной чертой. На практике – это специфическое расположение музыкантов на сцене, исполнение музыки в особых помещениях, открытых пространствах, вследствие чего образуются необычные объемные звуковые эффекты (первое произведение – Э. Варез «Интегралы», 1925).

Примеры использования пространства как заметной составляющей концерта можно обнаружить в далекой древности. Еще древнегреческому оркестру было присуще разделение исполнителей на группы. Приемы пространственного разделения исполнителей, обусловленные логикой сценического действия, использовал музыкальный театр. Локализация инстру-

ментов в симфонической музыке до XX в. встречалась несколько реже – Г. Гендель «Музыка в лесу», В. Моцарт «Серенада», Г. Берлиоз «Реквием».

Возникновение в XX в. множества композиторских техник (ранее композиторская техника была типизированной, общей для всех и рассматривалась только лишь в плане индивидуально-стилевого преломления у различных авторов, в различных жанрах и т. д.) является одним из наиболее значимых феноменов современной музыки, который повлек за собой существенные изменения в области инструментального исполнительства. Новые композиционные принципы, возникшие в зарубежной музыке, открыли ранее неведомые, как художественные, так и технические, возможности такой яркой и самобытной группы инструментов, как духовые. Существенное расширение образной сферы, раскрепощение музыкального языка позволяют духовым инструментам предстать в сочинениях в новом, необычном качестве, оригинально передать самые разнообразные чувства и переживания, блеснуть яркими, неповторимыми красками новых художественных образов. Как пример рассмотрим несколько произведений различных современных авторов.

Произведение «Scontri» (итал. «Столкновения») для симфонического оркестра польского композитора Г. Горецкого, непосредственно стоявшего у истоков сонорики, создано в 1960 г. Весь состав оркестра автор разделяет на несколько инструментальных групп, таких как группа деревянных духовых инструментов (две флейты, две флейты-пикколо, кларнет-пикколо in Es, два кларнета in B, бас-кларнет, два фагота и два контрафагота), группа медных духовых инструментов (четыре валторны in F, четыре трубы in C, три тромбона и туба). Используются также большой состав ударных, группа в составе двух фортепиано и двух арф, а также группа струнно-смычковых инструментов. Драматургия данного сочинения основана на использовании пространственной техники композиции – разнообразных взаимодействиях инструментальных групп, оригинально расположенных на сцене (рис. 1), исполняющих преимущественно кластерные созвучия, в результате чего образуется яркое сонорное звучание музыкального материала, в котором тембр духовых играет заметную роль.

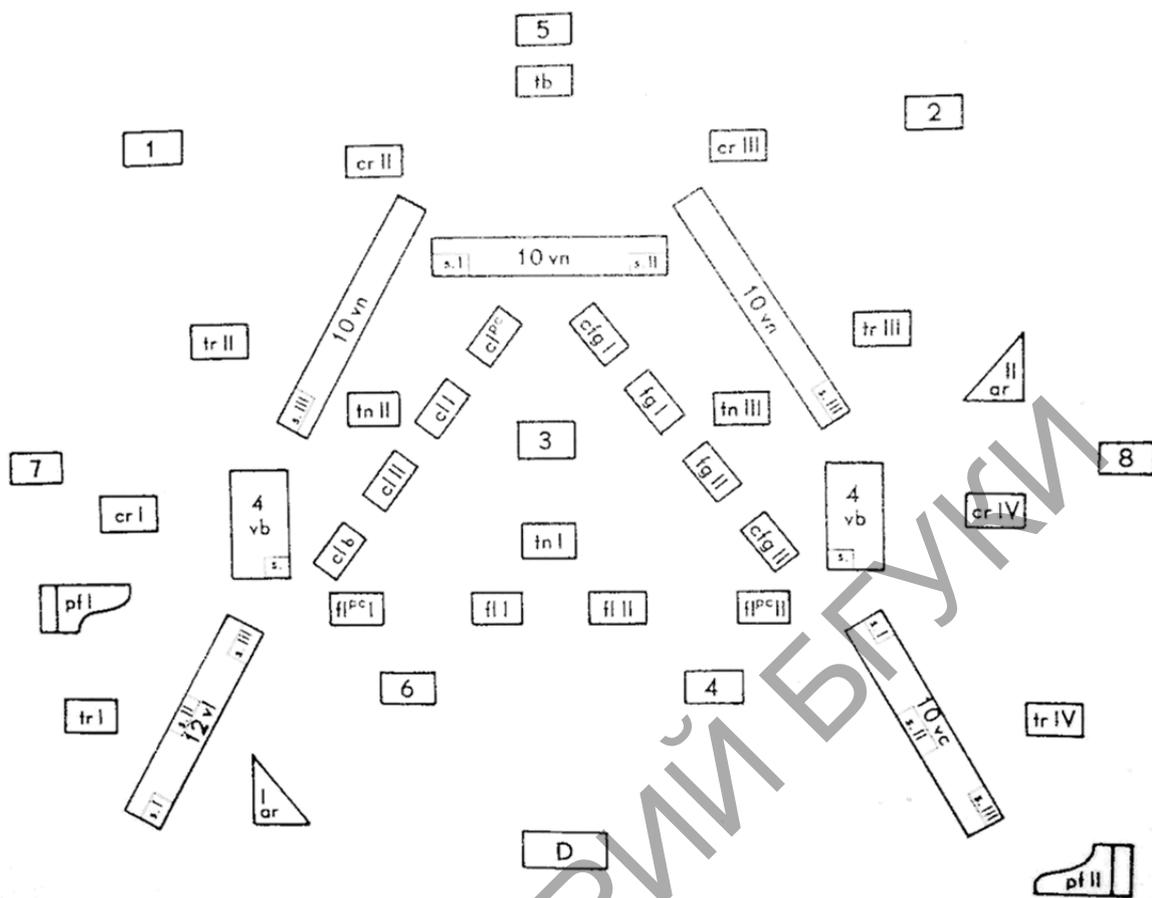


Рис. 1. Горецкий Г. «Столкновения», схема расположения оркестра

Основой построения произведения «Triangles I» (1987) (англ. «Треугольники I») для трех труб американского композитора Т. Стивенса является пространственная техника, придающая звучанию музыкального материала особую выразительность и яркую образность. Сочинение состоит из трех частей, при исполнении каждой из них трубачи находятся на сцене, выстроившись в определенном порядке. В первой части – в виде широкого равностороннего треугольника, причем первый трубач, находящийся в глубине сцены, должен направить раструб инструмента в сторону слушателей, а второй и третий, стоящие на краю сцены, – друг на друга. Во второй части второй и третий трубачи находятся близко друг от друга, в результате чего образуется равносторонний треугольник. В третьей же части все исполнители максимально близко приближаются друг к другу, образуя равнобедренный треугольник, при этом второй и третий трубачи должны направить раструб своих инструментов в сторону первого трубача.

В начале первой части второй трубач исполняет трель на ноте «си» первой октавы в предельно тихой динамике и полностью погрузив сурдину в раструб инструмента. По мере увеличения силы звука исполнитель постепенно вынимает сурдину из раструба трубы, поворачиваясь в сторону первого трубача. Первый трубач продолжает исполнение трели в той же динамике и с таким же положением сурдины, словно перехватывая эстафету у второго трубача, при этом в процессе усиления силы звука и полного освобождения раструба инструмента от сурдины постепенно поворачивается в сторону слушателей. Достигнув максимальной яркости звучания трубы, первый трубач должен медленно разворачиваться в сторону третьего трубача, постепенно ослабляя силу звука и погружая сурдину в раструб инструмента. Третий трубач проделывает те же действия в обратном порядке, постепенно прекращая игру. Так, звук, зародившись в одной стороне концертного зала, словно неспешно проплыв мимо слушателей, растворяется в другой ее части.

Во второй части сочинения первый трубач, находясь на некотором отдалении от второго и третьего, продолжает исполнять трель на ноте «си» первой октавы, раскрашивая ее монотонное звучание с помощью применения различных положений сурдины в раструбе инструмента. Он словно пытается не вмешиваться в развернувшийся бурный «диалог» рядом находящихся второго и третьего трубачей. В третьей части «Triangles I» в «спор» включены уже все три исполнителя, находящиеся на близком расстоянии друг от друга, и в партиях всех трех музыкантов с небольшим смещением звучит один и тот же музыкальный материал, в основе которого лежат интонации серии из первой части. В финале произведения, символизируя достижения согласия, в партиях труб воцаряется звучание си-минорного квартсекстаккорда.

Так избранные формы расположения исполнителей на сцене позволяют композитору создавать необычные «стереофонические» звуковые эффекты, существенно оживляющие общее восприятие музыкального произведения. Схожий замысел лежит в основе пьесы Д. Смольского «К вопросу о взаимопонимании...» (1989), в которой легкость, ветреность флейты и размеренность, солидность фагота представлены как две разные индивидуальности, ведущие между собой диалог. Элемент про-

странственной техники, формирующий тонкий лирический колорит, присутствует в сочинении В. Кузнецова «Письма маркиза де Сада» (2000).

Таким образом, применение пространственной техники композиции значительно расширяет выразительные возможности духовых инструментов и белорусским композиторам стоит, по нашему мнению, более активно применять в своем творчестве данные способы организации музыкального материала.

1. Теория современной композиции / В. С. Ценова [и др.] ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ БЕЛОРУССКОЙ ДИРИЖЕРСКОЙ ШКОЛЫ: ИОСИФ АБРАМИС

А. П. Сосновский,

доцент кафедры духовой музыки

Белорусского государственного университета культуры и искусств

Дирижирование – один из наиболее сложных видов музыкально-исполнительского искусства. К середине XX в. сложились основные национальные школы дирижирования: немецкая (европейская) и русская (советская) – и индивидуальные творческие подчерки (стили) отдельных представителей данной профессии. К началу XXI в. накоплен огромный опыт и знания в этой области. Появляются новые разработки в области истории и теории дирижерского исполнительства, произведения белорусских и зарубежных исполнителей со сложным музыкальным языком.

Чтобы возглавить оркестр, недостаточно иметь отличные музыкальные способности, энциклопедические знания, умение интерпретировать музыку. Оркестранты верят лишь тому, в ком чувствуют силу духа и чистоту помыслов. В отличие от инструменталиста дирижер природой избранной специальности лишен возможности обучаться своей профессии ежедневно и подолгу, поскольку для него инструментом является оркестр. В этом смысле С. Кусевицкий, имевший в своем распоряжении специальный оркестр для занятий, был исключением. Поэтому единственной опорой в момент подготовки к дирижированию