

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ТЕМБРОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI вв.

Волынец Е.Н. (Белорусский государственный университет культуры
и искусств, г. Минск, Беларусь)

Любой оркестровый состав выступает как «многотембровое, полигрупповое объединение» (Г. Дмитриев), где тембр со своей интонационной и фонической природой, а также способностью выражать образно-эмоциональное содержание музыкального произведения является одним из важных средств коммуникации между автором и слушателем и несет семантическое значение в передаче художественного образа.

Проблема теоретического осмысления инструментального тембра нашла отражение в многочисленных исследованиях, раскрывающих различные грани данного феномена, среди которых можно отметить труды А. Веприка, Ф. Витачека, Л. Гуревич, Е. Назайкинского, И. Толкач, В. Цыговича, Н. Яконюк и др. Однако в современном искусствоведении, несмотря на интерес исследователей к проблемам народно-оркестровой музыки, ряд вопросов, касающихся тембровой организации оркестровой ткани в произведениях конца XX – начала XXI вв., не получил должного научного освещения, что подтверждает актуальность предложенной тематики.

Сочиняя оркестровое произведение, композитор представляет его себе во всем богатстве разнообразных тембров. В силу этого, тембр, как компонент образно-смысловой характеристики в музыке, является атрибутивным выразительным средством оркестровки, поскольку в оркестровой музыке в наибольшей степени «выбор инструмента (тембра. – Е.В.) ... имеет чрезвычайную важность, чрезвычайное влияние на эффект музыки». Известно существующее семантическое родство между колоритом в живописи и тембром в музыке. Задача композитора, пишущего для оркестра, во многом подобна той, которую решает художник при написании картины: поиск нужной тембровой окраски в музыке аналогичен решению цветового оснащения живописного полотна. Так, солирование определенного тембра сопоставимо с преобладанием краски в живописной композиции, соединение различных тембров воспринимается как сочетание разных по фактуре красок на холсте (масло, акварель, гуашь).

В связи с этим, в инструментоведческой науке сформировалась аксиома, согласно которой тембр, как неотъемлемая составляющая оркестровки, выполняет три функции: *формообразующую* (учащая в организации музыкальной формы: выделение функциональных элементов оркестровой фактуры – мелодии, контрапункта, педали, фигурации, баса); *колористическую* (изобразительность, «раскрашивание» партитуры) и *драматургическую* (раскрытие и передача художественной идеи музыкального произведения). Как показывает практика, соответствующим подбором определенных тембров композитор может наиболее ярко представить тот или иной характер, усилить или ослабить эмоциональное напряжение. Здесь автор согласен с мнением А. Веприка, который пишет что «в результате перемещения в иные тембровые условия музыкальное явление приобретает иной характер, иное значение. Это обстоятельство очень важно подчеркнуть, так как смена тембров нередко становится мощным средством развития».

В музыке для оркестров народных инструментов на протяжении всей истории их развития, эволюции инструментального состава сформировались некоторые образные амплуа отдельных инструментов и оркестровых групп. Так, пасторальные мотивы, мотивы одиночества, раздумий, воспоминаний, интимной лирики связаны с широким использованием солирующих тембров деревянных духовых инструментов (как классических, так и народных). Батальные, героические картины, хоральные и гимнические образы воплощаются композиторами посредством звучания баянной группы. Лирико-проникновенные, распевные образы характеризуют струнные группы народных оркестров (цимбальная и домрово-балалаечная). Тембры балалайки, гармошки выступают как носители празднично-плясового начала и вызывают ощущение народного гуляния. Однако, каждая из образных сфер может быть воплощена и другими тембровыми сочетаниями, в зависимости от художественной идеи и мироощущения композитора. Вместе с тем, несмотря на существование в народно-инструментальном творчестве «образно-смыслового словаря тембров» (Н. Яконюк), некоторые изменения образного содержания белорусской музыки рассматриваемого периода для оркестров народных инструментов, повлекли за собой и изменение образно-смысловой трактовки инструментов. Каждый народный инструмент способен выразить любую эмоцию и иметь довольно разнообразные изобразительные возможности. Изучение современной белорусской народно-оркестровой музыки показывает, что для сочинений данного периода характерно более свободное обращение с инструментальным тембром: один и тот же инструментальный тембр при разных условиях его применения (использование крайних регистров, приемов звукоизвлечения) способен выражать различные образно-эмоциональные сферы.

В ходе развития музыки для белорусского оркестра народных инструментов можно наблюдать различные подходы к особенностям тембровой организации оркестровой ткани. На первоначальном этапе развития (1928–1941 гг.) одним из основных приемов драматургического развития являлась тембровая переокраска, которая выражалась в смене чистых инструментальных тембров и их сопоставлений с *tutti* оркестра. Это было связано с тем, что композиторы располагали лишь ограниченными тембровыми красками (группа цимбал, лира и дудки). Позже (1941–1960 гг.) в композиторской практике стала характерной тенденция колористической оркестровки («раскрашивающая» оркестровка). Эта тенденция была связана со стремлением наиболее ярко показать самобытный колорит звучания народных инструментов. Данный тип оркестровки предполагал создание живописного, красочного оркестрового звучания, однако в этом случае художественное содержание в полной мере не раскрывалось. Только начиная с 1960-х г., в истории развития белорусского народно-оркестрового жанра наступает период, характеризующийся возрастающей значимостью индивидуального оркестрового письма, проявляющейся в стремлении к драматургически выразительному тембровому мышлению. Последняя четверть XX в. ознаменовала новый этап оркестровки, при котором «тембры народных инструментов несут значительную эмоционально-психологическую нагрузку».

Партитуры белорусской музыки для оркестров народных инструментов конца XX - начала XXI вв. свидетельствуют также и о пристальном внимании композиторов к колористическим возможностям инструментальных тембров: современное оркестровое мышление отличается стремлением к необычным темброво-динамическим и сонорным эффектам, что отражается на составе

оркестров и приемах звукоизвлечения, оказывающих влияние на общий тембровый колорит звучания. Здесь следует отметить, что тембровая палитра оркестров народных инструментов в процессе развития народно-оркестрового жанра обогатилась тембровыми красками медных духовых инструментов (труба), деревянных духовых (фагот), многочисленных ударных инструментов.

Таким образом, разнообразие художественных идей современных композиторов нашло воплощение в различных приемах тембровой организации, которые условно можно разделить на три группы: звукоподражательные, звукоизобразительные и приемы, раскрывающие выразительную сферу.

В основе первой группы приемов (звукоподражательных) лежит принцип «тембровой имитации» (Е. Ручьевская), для которого характерна имитация одного инструмента другим. Так, в партитурах для белорусского оркестра народных инструментов рассматриваемого периода ярко проявляет себя звукоподражание (имитация) колокольного звучания посредством использования выразительных возможностей цимбал.

Вторая группа приемов (звукоизобразительная) в большинстве случаев расширяет образную сферу мира природы. В ее основе лежит принцип «музыкальной живописи» (Е. Назайкинский), посредством которого наряду со звуковыми явлениями (подражание пению птиц, завыванию ветра и др.) воплощаются и беззвучные явления (музыкальная иллюстрация живописных полотен, памятников архитектуры). Использование инструментальных тембров оркестров народных инструментов в звукоизобразительных целях можно наблюдать в фантазии «Чудеса Купалья» В. Курьяна, в музыкальной фреске «Собор святой Софии» Г. Ермоченкова. В последней композитор стремился выполнить творческую задумку воплощения памятника архитектуры, а также живописности, картинности образа средствами оркестра, заложив при этом в программе сочинения технику живописи (фреска).

Приемы, составляющие третью группу (выразительная сфера), основаны на имманентных выразительных особенностях тембра конкретного инструмента и тесно связаны с семантической характеристикой.

В современной музыке для оркестров народных инструментов рассматриваемого периода проявляются аспекты новой трактовки тембра: предельное использование регистровых ресурсов инструментов, в том числе крайних регистров, а также употребление регистров в нетипичных для них динамических условиях с целью достижения не только определенного колорита, но и особых выразительных эффектов, имеющих психологическую нагрузку. Использование в партитурах инструментов симфонического оркестра (трубы, фюгота) диктуется в большей мере необходимостью показа характерной выразительности тембра в рамках воплощения образного содержания.

Анализ произведений конца XX – начала XXI вв. свидетельствует о том, что оркестры народных инструментов обладают тембровыми ресурсами, дающими возможность воплощения различных образно-эмоциональных сфер: от картинности, красочности, музыкальной звукописи до психологической углубленности музыкальных образов. Современные композиторы, опираясь на богатый опыт своих предшественников, не прекращают поиск новых колористических возможностей, приемов тембровой организации, способствующих более углубленному раскрытию музыкального содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веприк, А. Трактовка инструментов оркестра / А. Веприк. – М., 1961. – 301 с.
2. Глинка, М.И. Заметки об инструментровке / М. И. Глинка // Литературные произведения и переписка. – М.: Музыка, 1973. – Т. 1. – С. 179–184.

3. Дмитриев, Г.П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. П. Дмитриев. – М. : Сов. композитор, 1981. – 176 с.

4. Назайкинский, Е.В. Жанр и стиль в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

5. Ручьевская, Е. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. Ручьевская // Критика и музыковедение: сб. ст. – Л. : Музыка, 1987. – Вып. № 3. – С. 69–96.

6. Яконюк, Н.П. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н.П. Яконюк. – Минск : БГУ культуры, 2001. – 269 с.

7. Яконюк, Н.П. Проблемы формирования национального оркестрового стиля в музыке для белорусского оркестра народных инструментов: дис. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 02 / Н.П. Яконюк; Гос. консерватория ЛитССР. – Вильнюс, 1988. – 289 с.

«ПСАЛМЫ ДАВИДА» К. ПЕНДЕРЕЦКОГО (1958 г.): ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И ПРИЕМЫ ЦИКЛИЗАЦИИ

*Зубик А.В. (Институт современных знаний имени А.М. Широкова,
г. Минск, Беларусь)*

На протяжении столетий многомерность, универсальность поэтического содержания псалмов «Псалтири Царя Давида» привлекали внимание многих композиторов. Показателем их индивидуального музыкального прочтения стало необычайное многообразие жанровых и, как следствие, композиционных решений: от мотетных композиций О. Лассо, Ж. Депре, А. Моцарта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, К. Сен-Санса до крупных циклических форм (оратория «Царь Давид» А. Онеггера, кантата № 2 «По прочтению псалма» С. Танеева, «Симфония псалмов» И. Стравинского).

Музыкальные образцы псалмов второй половины XX века представлены текстовыми и бестекстовыми, хоровыми и инструментальными произведениями, в которых философская глубина поэтических текстов раскрывается средствами современных техник письма. Среди таковых – «Современный псалом» ор. 29 А. Шенберга, «Псалмы Давида – Царя Иудейского» для четырех виолончелей С. Беринского, «Песнь паломничества» (псалом 121 для мужского хора и струнного квартета) и Псалом для струнного оркестра А. Пярта, «De profundis» для баяна и органа С. Губайдулиной. В ряду вышеперечисленных композиций стоят и написанные в 1958 году «Псалмы Давида» для смешанного хора и ударных Кшиштофа Пендерецкого.

Значение этого сочинения в творческой эволюции польского Мастера необычайно велико. С «Псалмами Давида» связан подлинный триумф К. Пендерецкого на Втором Всепольском конкурсе молодых композиторов, а вместе с ним и начало успешной карьеры¹. К тому же «Псалмы» стали первым сочинением раннего (авангардного согласно периодизации И. Никольской) периода творчества, связанного не только с освоением ведущих тенденций западно-европейского музыкального авангарда, но и напряженными поисками само-

¹ Интерес представляют необычные факты премьеры этого сочинения. Впервые «Псалмы Давида» были исполнены 9 октября 1959 года на Втором Всепольском конкурсе молодых композиторов, для участия в котором композитор под разными девизами отправил три произведения: одно – в авторской рукописи, а два других – переписанные разными почерками. Ко всеобщему удивлению, все три награды конкурса были присуждены одному человеку – К. Пендерецкому: первая премия – за «Строфы» для тещи, сопрано и десяти инструментов (1959), две вторые – за «Псалмы Давида» для смешанного хора и ударных (1958) и «Оманацик» для двух струнных оркестров (1959). См. об этом подробнее: [1], [2].