



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Н. Ю. АФОНИНА

**КАМЕРНАЯ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ
МУЗЫКА
XX-XXI ВЕКОВ**

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЖАНРА

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

Кафедра теории музыки

Н. Ю. Афонина

Камерная инструментальная музыка XX–XXI веков: вопросы истории и теории жанра

Учебное пособие по курсу
«Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма»
(для студентов духового и струнного отделений
оркестрового факультета консерватории)

Саратов
2019

УДК 78.03
ББК 85.315
А 94

А 94 Афонина Н. Ю. Камерная инструментальная музыка XX–XXI веков: вопросы истории и теории жанра : учебное пособие. – Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра теории музыки. – Саратов : Амирит, 2019. Изд. 2-е, испр. и доп. – 80 с.

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, доцент В. В. ГОРЯЧИХ
кандидат искусствоведения, профессор Е. В. ТИТОВА

Учебное пособие содержит материалы вводных лекций учебного курса «Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма». В пособии раскрываются отдельные аспекты становления и эволюции камерных жанров в инструментальной музыке, специфика камерной музыки как жанра, дается обзор инструментальных составов в музыке XX–XXI вв., ставятся вопросы тембровой характерности инструментов. Пособие адресовано студентам духового и струнного отделений оркестрового факультета консерваторий и всем интересующимся историей и теорией камерной инструментальной музыки.

Печатается по решению Редакционно-издательского совета СПбГК

ISBN 978-5-00140-232-9



© Афонина Н. Ю., 2019
© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-
Корсакова, 2019

О Г Л А В Л Е Н И Е

Предисловие	4
Камерная музыка как жанр	6
К истории камерной музыки	17
Инструментальный состав камерных жанров в музыке XX–XXI веков	23
Тембр. М. И. Глинка, Г. Берлиоз, Р. Штраус, Н. А. Римский-Корсаков об инструментальных тембрах	36
Основные тенденции в трактовке тембра композиторами XX–XXI вв.	69
Заключение. От тембра к тематизму и форме	75
Рекомендуемая литература	80

Предисловие

Учебный курс «Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма» имеет статус вариативной части общепрофессионального цикла дисциплин. Одна из целей обучения в данном курсе — на основе имеющихся знаний и навыков студентов расширить их представления о художественных явлениях музыки XX–XXI веков и современном репертуаре камерной жанровой сферы, сформировать навыки анализа сочинений, принадлежащих современным композиторам разных эстетических направлений. Профессиональная ориентированность студентов оркестрового факультета консерватории (духового, струнного отделений), отраженная в соответствующих программах (2014 г.) и предполагающая работу, прежде всего, над музыкальным материалом соответствующего инструментального состава, должна базироваться на общих методологических основаниях. Им и посвящен данный выпуск методического пособия.

Материал пособия тематически составляет два раздела. В первом рассматриваются общие вопросы специфики камерной музыки как жанра и жанровые подвиды, направления ее развития и инструментальные составы в музыке XX–XXI вв. Второй посвящен вопросам музыкального тембра, в нем также затрагиваются принципы аналитического подхода к тематизму и форме. К названным темам относится и избранная рекомендованная литература (основная и дополнительная литература приведена в указанных ниже Программах). Задачи обзора эстетических направлений современной музыки, техник композиции и исполнения, истории и классификации инструментов в пособии не ставятся (хотя затрагиваются): они требуют специального изучения в рамках иных дисциплин (истории современной музыки, оркестровых стилей, исполнительства; инструментоведения и др.).

Материал данного пособия соответствует темам I («Введение») и III («Тембр, жанр и форма в сочинениях композиторов второй половины XX и начала XXI веков») следующих программ:

- 1) Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма : учебная программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афонина, М. А. Долгова. 2-е изд., перераб. и доп. СПб. : Скифия-принт, 2018. 51 с.
- 2) Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма : рабочая программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афонина. Направление подготовки: 073201 «Искусство концертного исполнительства» (специализация 03 — Концертные струнные инструменты). СПб.: СПбГК, 2014. 52 с.

Автор благодарит своих студентов духового и струнного отделений оркестрового факультета Санкт-Петербургской консерватории — энтузиастов научно-творческого проекта «COLORES SONORUM: КРАСКИ ЗВУКОВ», посвященного инструментальным тембрам.

Камерная музыка как жанр

Камерная музыка — драгоценная часть художественного наследия разных эпох, важнейшая сфера творческих устремлений современных композиторов. Сольный голос инструмента как высказывание от первого лица, идущее «от сердца к сердцу»; звучание не затеняющих друг друга тембров в ансамбле, «художественно-прекрасных», по выражению Н. А. Римского-Корсакова»; «беседа четырех умных людей» (Й. Гайдн о квартете); ансамбль как инструментальный театр, творческая лаборатория композитора, форма совместного музицирования — выразительный потенциал камерной инструментальной сферы безграничен.

На протяжении последнего столетия камерная музыка занимает все более важные, а по мнению некоторых исследователей — приоритетные позиции: наблюдается «тенденция смещения центра интересов современных композиторов из области оркестровой в сферу камерно-инструментальной»¹. Чтобы яснее понять этот процесс, рассмотрим сначала само понятие камерной музыки.

Камерной (от позднелат. *camera* — комната) называют музыку для небольшого вокального или инструментального состава с одним исполнителем каждой партии, предназначенную для игры перед небольшим или избранным кругом слушателей, либо без публики (домашнее, или любительское музицирование)². Потребности в исполнении камерных сочинений отвечает создание музыкальных коллективов,

¹ Радвилович А. Ю. Инструментарий новой музыки камерных жанров второй половины XX века (на примере творчества зарубежных композиторов 1960–1980 гг.). Дисс. канд. иск. СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2007. С. 20.

² *Bashford C. Chamber Music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. St. Saadie. Vol. 5. P. 434.*

формирующих свои традиции, например, квартет им. С. И. Танеева, ансамбль ударных инструментов М. Пекарского и др. Новые произведения нередко рассчитаны на исполнение данным ансамблем или солистом, им композиторы посвящают свои опусы. Возникают встречные творческие импульсы: выдающиеся музыканты (солисты и ансамблевые коллективы) своим искусством побуждают композиторов к созданию камерных произведений.

Камерная музыка нуждается в особом концертном пространстве, залы для нее специально создаются, либо приспособляются. Таков один из лучших в мире камерных залов, с великолепной акустикой — Санкт-Петербургский Малый зал имени М. И. Глинки Академической филармонии имени Д. Д. Шостаковича (1761 г., архитектор Б. Ф. Растрелли)³. Этот зал не всегда был камерным и даже концертным. На протяжении своей истории он выполнял несколько функций: помещения для балов-маскарадов, музыкального салона, большого концертного зала (с 1802 г. в нем проходили концерты первого в России Филармонического общества), в котором выступали крупнейшие композиторы Европы — Ф. Лист, И. Штраус, Р. Вагнер; здесь звучали симфонии и инструментально-хоровые произведения, например, оратория «Сотворение мира» И. Гайдна (1802), Торжественная месса (1824) и Девятая симфония Л. Бетховена (1836). Претерпев несколько перестроек после пожара 1856 года и восстановление в 1944–1948 гг. после попадания в здание бомбы в начале блокады (ноябрь 1941 г.), 15 мая 1949 года он вновь открылся как Малый концертный зал имени М. И. Глинки — главная концертная площадка города для исполнения камерной музыки. Вторжение в интерьеры исторического здания в 1967–1968 гг. при строительстве метро, сильно изменившее прекрасный просторный вестибюль, к счастью, не коснулось самого зала и его уникальной акустики.

В зданиях исторической части Санкт-Петербурга имеется немало залов, подходящих для исполнения камерной музыки, например, Мальтийская Капелла Воронцовского дворца с уникальной акустикой, и др. Вообще акустика в культовых зданиях (соборах, церквях) про-

³ Исторически это Лионова зала особняка Ангельгардта, с 1921 года — Малый зал филармонии.

изводит особенно сильное впечатление, способствующее восприятию звучания хора и органа⁴, а также камерных инструментальных составов.

Музыкальной акустике помещений, в том числе камерных, посвящены специальные исследования⁵, в них среди прочего выделены характеристики субъективных параметров акустики залов. Так, И. Алдошина и Р. Приттс рассматривают такие акустические показатели, как реверберация, разница во времени между «приходом» к слушателю прямого звука и звука первого отражения от стен и потолка помещений. Важны для понимания специфики камерности такие показатели, как пространственность: «ощущение слушателя, будто ... звук окружает его со всех сторон ... [он] чувствует себя погруженным в звук...»⁶, обусловленный акустикой помещения баланс между группами инструментов ансамбля⁷; выделена также категория камерности: «интимность (присутствие, камерность, близость) определяет для слушателя кажущийся размер пространства, в котором он слушает музыку. Разные стили требуют разных значений „акустической интимности“»⁸. И далее: «В период до XVII века камерная музыка создавалась в основном для малых ансамблей, исполнявших ее в залах с малой разницей прихода ранних отражений (меньше 15 мс), что создавало ощущение близости („интимности“) исполнения. В XVIII–XIX веках увеличилось количество исполнителей и соответственно увеличились размеры залов (оперных, концертных и др.) ... время задержки выросло до 30 мс. В настоящее время, когда размеры концертных залов еще

⁴ «В соборах, где звук от хора или органа имеет возможность свободно подниматься и отражаться от высоких потолков, энергия в ревербирующих звуках будет достаточно большой и звучание будет „полным“». См.: Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб., 2011. С. 497.

⁵ Там же. С. 471–561.

⁶ Там же. С. 500–501. Показатель пространственности в цитируемом издании в основном рассмотрен для симфонической музыки.

⁷ «Для обеспечения слитности исполнения в ансамбле существенное значение имеет величина задержки прямого звука от соседних участников. Исследования показали, что максимальное время задержки должно быть в пределах до 20 мс». Там же. С. 523.

⁸ Там же. С. 498.

значительно увеличились, исполнение в них камерной музыки создает несоответствие стиля музыки размерам зала»⁹.

Для определения отличия камерной музыки от иных видов ее принято сравнивать с симфонической, оперной, хоровой; однако существуют и такие понятия, как камерные оркестр и хор, камерная симфония, камерная опера. Понятие камерности включает немало значений: его принято соотносить с образной сферой (чаще всего с лирикой, отражением тонких душевных состояний), составом исполнителей (солист или сочетание нескольких инструментов), с разными сторонами музыкального материала сочинения, особой — камерной — манерой письма (равноправием голосов, искусной разработкой деталей фактуры, мелодии, ритма)¹⁰. Эти и иные признаки соответствуют ее жанровому статусу.

Жанр — это род искусства, черты которого определяются, по мнению большинства исследователей, социальным предназначением, формой или способом бытования, составом исполнителей, областью содержания¹¹. Жанровая система любой исторической эпохи иерархична: есть жанры первичные, принадлежащие фольклору и быту, и вторичные — профессиональные¹². Но все эти факторы не являются некими однажды возникшими и навсегда сохраняющимися: в процессе исторического развития музыки возникают новые и отмирают прежние жанры, нарастает их дифференциация и мутация. В итоге соотношение признаков, по которым определяется конкретный жанр, оказывается нестабильно, в разных исторических условиях на первый план выходят те или иные жанровые черты, и в целом они имеют неодинаковое для различения жанра значение¹³.

⁹ Там же. С. 500.

¹⁰ См. об этом: Раабен Л. Н. Камерная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1998. С. 229–230.

¹¹ См.: Ручьевская Е. А. Цикл как жанр и форма // Работы разных лет: в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. Т. 1. СПб., 2011. С. 458; Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Изд. 2-е. СПб., 2004. С. 33.

¹² См. об этом: Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

¹³ Ручьевская Е. А. Цикл как жанр и форма. С. 458–459.

Состав исполнителей — существенный показатель камерности. Небольшое количество исполнителей — это музыканты-индивидуальности, «голос» каждого есть голос сольного инструмента. На основе этого критерия различают камерные разновидности по числу инструментов — сольный и ансамблевый жанры (дуэт, трио, квартет и др.), по виду инструментов — ансамбли монотембровые (темброво однородные, например, только струнные, только духовые, ударные) и смешанные (в том числе вокально-инструментальные). Участие фортепиано чаще всего обозначается в названии ансамбля, если в нем три и более инструмента: фортепианное трио (фортепиано и два сольных инструмента), фортепианный квартет и т.д. Жанр, называемый «сольным», не всегда предназначен для исполнения на одном инструменте. Так, к «сольной» сонате или концерту часто относят сочинения для одного инструмента (солиста) с фортепиано либо оркестром. В точном смысле сольным является произведение для одного инструмента.

Взглянем, однако, с точки зрения количественного состава исполнителей на музыку разных исторических периодов. До эпохи оркестра вся инструментальная музыка была ансамблевой либо сольной, преимущественно без дублирования партий (за исключением партии баса, исполняемой в ансамблях струнным смычковым инструментом и/или чембало). Таковы ранние ренессансные переложения вокальных образцов, придворная музыка Ренессанса и Барокко, инструментальные сочинения для церковного обихода. Таким образом, исторически «камерный» состав инструментальной музыки предшествует не-камерному — симфоническому либо вокально-симфоническому. Этот показатель камерных жанров существенно меняется в современной музыкальной культуре: создаются симфонии, иные крупные сочинения для камерного инструментального состава. Как отмечает Е. А. Ручьевская, «тембровая революция в XX веке (тембр как стилеобразующая, стилеразличительная и формообразующая категория) <...> определила <...> автономию исполнительского состава»¹⁴. В XX веке возникает «смешение вокальных и инструментальных, камерных и монументальных жанров и создание не столько типовых структур жанра, сколько прецедентов — индивидуальных решений,

¹⁴ Там же. С. 464.

нередко тиражируемых на уровне среднестатистического творчества»¹⁵. Инструментальный состав камерной музыки как ее критерий возник и утвердился в эпоху формирования оркестра во второй половине XVIII–XIX столетиях, то есть имеет исторически преходящий характер.

По *форме бытования* (первичные бытовые и вторичные, художественные жанры) камерная музыка предполагает профессиональное исполнение созданных композитором произведений — для небольшого круга слушателей, в камерных помещениях. Однако в практике домашнего любительского музицирования (особенно в XIX в.) ансамблевая игра «для своего удовольствия» была распространенным явлением и не нуждалась в специальной публике. «Растворенные» в бытовой музыкальной сфере камерные по составу непрофессиональные коллективы активно участвовали и продолжают в наше время участвовать в музыкальной жизни, поддерживая тем самым общий уровень музыкальной культуры общества.

Жанровый критерий *социального предназначения* включает выполнение жанром прикладной (бытовой, обрядовой, развлекательной) либо эстетической функции и социальный статус слушателей. На разных этапах существования музыкального искусства сочинения, исполняемые малым инструментальным составом, были востребованы и в быту (танцевальная музыка), и в храме (церковная трио-соната), и в качестве музыки для слушания (в придворной среде, концертном пространстве), то есть выполняли и те, и другие функции. Что касается социального статуса слушателей, то хотя камерная музыка в ее современном виде предполагает самое разное по социальному составу общество в качестве публики, в реальности посетители камерных концертов — образованные любители и профессиональные музыканты. Если же говорить о камерных сочинениях композиторов-представителей музыкального авангарда, то круг социальных «адресатов» сужается до поклонников современных музыкальных направлений: «В 1960-х гг. основным полем эксперимента становится камерная музыка. Симфонический оркестр оказался слишком громоздким для музыкальных экспериментов, столь характерных для нового искусства.

¹⁵ Там же. С. 446.

В камерных жанрах композиторы могли общаться с небольшой элитарной аудиторией, которая интересовалась искусством авангарда»¹⁶. Изначально слушателями «камерных» по современным критериям сочинений также было небольшое, даже избранное светское, придворное общество — просвещенные любители, что отличало камерную музыку до-классических эпох от церковной и оперно-театральной, с соответствующей им областью содержания и направленностью на «массовую» аудиторию.

Разделение на слушателей и исполнителей в период XVI–XVIII вв. не безусловно. К примеру такой хоровой жанр как протестантский хорал предназначался для церковной службы, предполагающей участие в ней общины, прихожан, которые отнюдь не были пассивными «слушателями», но включались своим пением в процесс отправления церковного обряда. Кроме того, музыка церковная включала не только вокальные жанры, но и инструментальные: в церковном пространстве исполнялись органное произведение и пьесы для нескольких инструментов. Единственный жанр, отличающийся в плане социального предназначения в эпоху Барокко — это опера, которая формирует свою, более демократичную по социальному составу публику, особенно в Италии.

Наконец, последний критерий жанра — *область содержания*: это наиболее значимая для искусства вообще и для музыки область эстетического порядка. С ней связано одно из предназначений камерной музыки — «углубленное эмоциональное познание мира и человека»¹⁷. Содержание подлежит интерпретации, что требует специального аналитического подхода и инструментария; как критерий он лишен четких признаков, пригодных для отличия одного жанра от другого. Принятые дефиниции, типа лирического образного строя, возможности детализации, «отделки» материала, фактуры, ритма и т.д. в камерных жанрах, применимы с равным успехом к музыке других жанровых разновидностей, тем более, если принять во внимание многообразие подвидов камерной музыки, неодинаковые пути их развития.

¹⁶ Радвилович А. Ю. Инструментарий новой музыки. С. 28.

¹⁷ Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. С. 34.

И все же, в процессе становления камерной музыки постепенно складываются определенные музыкальные особенности, ее своего рода содержательный потенциал; стилистически меняясь в процессе развития, они накапливаются и образуют совокупность свойств, отражающихся в инструментарии, фактуре, ритме и т.д. Важнейшим качеством камерности является трактовка композитором тембра инструментов и их взаимодействия на основе как природных свойств звучания, так и отобранных практикой их применения, формирующих определенные языковые, интонационные и формообразующие признаки. Предварительно наметим некоторые из них.

Сольный инструментальный жанр: соната или сюита, пьеса для скрипки, виолончели, кларнета, фортепиано и т.д. Сольный жанр имеет некоторый «содержательный потенциал». В его генезисе — концертность, виртуозное, театрально-игровое начало, а также бытование инструмента в фольклоре как, например, пастушеского (духовые), в бытовой сфере — как инструментального аккомпанемента танцу или пению (гитара, арфа, скрипка и т.д.). Другой полюс, присущий уже профессиональной музыке — монологическое высказывание от первого лица, вплоть до выражения «личностного» тона: лирического, созерцательного, философского, субъективного начала, в камерной «интимной» форме. В этом отношении сольный жанр отличается от жанров ансамблевой и оркестровой музыки, в которых содержательный потенциал сольного тембра является одним из составляющих (например, контраст *tutti* / *solo* в концерте).

Камерный ансамбль (от франц. *ensemble* — вместе): музыка для совместной игры нескольких музыкантов. В нем главенствует индивидуальная трактовка сольных, обнаженных тембров, «не прикрытых» дублированием другими партиями. В итоге фони́зм, «краска» звучания камерного ансамбля качественно отличается от оркестрового своим тембром, характером со-звучия инструментов. Тенденция к равноправию голосов-партий сочетается в ансамбле с потенциальным контрастом созвучия нескольких инструментов и сольного тембра, по типу *solo* / *tutti*. Это уже черты содержательного потенциала жанра. К ним также можно отнести диалог в дуэте, трио, квартете, ином ансамбле, и т.н. полилог — беседу; эти жанры речи и коммуникации, в свою очередь, очень разнообразны. Так, в интерпретации Е. Назай-

кинского «...в сравнении с монологом и полилогом диалог является самым оптимальным для создания богатого диапазона логических соотношений»¹⁸. Общий характер диалога может быть предельно разнообразным: «...диалог-спор или мирная беседа, поединок, борьба или дуэт согласия, диспут, препирательство, вооруженное единение, веселая пикировка, конфиденциальное объяснение и т.д.»¹⁹. В ансамбле встречается различная группировка голосов, как потенциал единовременного контраста (противопоставление одного голоса остальным, либо возникновение дуэтных пар, иных групп голосов-инструментов и т.д.), варьирование «плотности» вертикали, в целом уступающей оркестровой плотности, но контрастирующей преимущественно линейности развертывания материала в сольном жанре.

При всей исторической нестабильности признаков камерных жанров, возможно построить их типологию в музыке современности, опираясь на комбинацию таких критериев, как инструментальный состав, музыкальная форма и собственно музыкальный жанр (существующий не только в камерной сфере), форма бытования, социальное предназначение²⁰. Аспект содержания, как наиболее условный, учитывается лишь отчасти, входя в состав иных жанровых признаков; с оговорка-

¹⁸ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 210.

¹⁹ Там же. С. 211. Продолжение цитаты не менее информативно: «Характер диалога во многом определяется тем, какие силы вступают в общение... Это может быть разговор „на равных“, как в фуге, но гораздо чаще сталкиваются в развитии герои резко отличные, даже полярно противоположные: сильный и слабый, мудрый и неопытный, властный и податливый, серьезный и шаловливый, богатый и бедный, чванный и льстивый, мужественный и женственный, старший и младший <...> Диалог ведут не только персонажи, но и сами сущности, идеи, понятия — жизнь и смерть, радость и горе, соблазн и преодоление. Человеческий ум, чувство, сознание и воля вступают в диалог с роком, природой, совестью, тишиной, с предметами, мыслями. Неопределенность, незакрепленность музыкальных реплик <...> за понятиями <...> оборачивается в музыкальном диалоге художественным богатством связей и отношений. <...> Выявление отношений, их развертывание и изменение — таков процесс движения диалогичности в музыке».

²⁰ Данная классификация в основном повторяет приведенную в Учебной программе «Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма: учебная программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афонина, М. А. Долгова. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: Скифия-принт, 2018. 51 с. С. 10–11. Отдельные отличия в формулировках носят уточняющий характер и в данном тексте специально не оговариваются.

ми к нему следует отнести программность, встречающуюся в любой из приведенных ниже жанровых разновидностей.

Итак, камерные жанры в музыке XX–XXI вв. образуют следующие группы:

1) по числу инструментов:

- сольные жанры (только для одного инструмента);
- ансамблевые жанры: дуэты, трио, квартеты и пр., в том числе фортепианные (для одного или нескольких духовых/ударных инструментов с фортепиано) и с участием электронных инструментов;

2) ансамбли различаются по тембровому составу:

- монотембровые ансамбли для одинаковых либо однородных инструментов (одной инструментальной группы);
- смешанные ансамбли для разных групп духовых, духовых – ударных, духовых – струнных, духовых – струнных – ударных, духовых и/или ударных с фортепиано; с участием голоса (голосов);
- смешанные ансамбли с комбинацией электронных и «натуральных» инструментов или/и только для электронных инструментов различного тембра²¹;

3) сольные или ансамблевые сочинения, различающиеся формой и музыкальным жанром:

- миниатюра;
- циклическая сюита (цикл миниатюр);
- крупная одночастная форма;
- сонатный цикл;
- несонатный развернутый цикл;

4) сочинения для камерного состава исполнителей, различающиеся формой бытования, социальным предназначением и отчасти областью содержания:

- камерные сочинения, исполняемые в концертном зале и предназначенные для слушания²², имеющие самостоя-

²¹ Как правило, электронные звучания используют разный по окраске тембр.

²² Современная критика в массовых изданиях именует такие жанры «академическими».

тельное художественное значение (в продолжение и обновление традиций камерных жанров классико-романтической музыки);

- развлекательные массовые жанры, требующие обширных пространств стадиона или театра на открытом воздухе со звукоусиливающей аппаратурой (джаз, рок, эстрадная песня), с главенством развлекательно-гедонистической функции и вторичностью эстетической функции (в идеале она выступает как сопутствующая); характерная для части развлекательных жанров звуковая массивность, повышенный динамический уровень, объем концертного пространства и массовость слушательской аудитории выходят за рамки камерности, однако инструментальный состав ей в основном соответствует²³;
- смешанные, камерные по инструментальному составу музыкально-сценические жанры, типа «инструментального театра» либо хеппенинга в их разных формах, в которых самоценность музыки определяется ее сочетанием с изобразительным, «внешним» движением исполнителей²⁴;
- смешанные, камерные по инструментальному составу прикладные типы звукового сопровождения видеоряда либо речи; музыка в них представляет собой фон для иного звучания (например, речи в фильме) либо визуально воспринимаемого действия.

²³ В целом сложный «микстовый» характер массовых музыкальных жанров отчасти соответствует общей тенденции смешения признаков музыкальных жанров в музыке XX века.

²⁴ Сказанное не относится к музыкально-театральным жанрам. Образец камерного жанра «инструментального театра», в котором музыкант, играя на инструменте, одновременно исполняет пантомиму: сочинение К. Штокхаузена «Маленький Арлекин» для кларнета соло, представляющее собой пьесу, промежуточную между миниатюрой и развернутым одночастным сочинением, включающую сценически-двигательное, танцевально-театральное воплощение образа.

К истории камерной музыки

Термин «камерная музыка», как и сам жанр, в истории музыкального искусства получал различное значение. Словари Броссара (1703), Маттесона (1713) фиксируют отличие камерной музыки от церковной и театральной²⁵. В эпоху Барокко понятие камерности связывается также с таким циклическим жанром, как *sonata da camera* (инструментальная танцевальная сюита) в отличие от *sonata da chiese* (инструментальная сюита из нетанцевальных частей), с различием «музыки для слушания» (*da camera*) и «музыки для танца» (*da ballo*), с инструментальным прелюдированием между частями сюиты. Отчасти значение камерной инструментальной музыки включалось в наименование жанра сонаты (от итал. *sonare* — звучать, играть на музыкальном инструменте, в отличие от *cantare* — петь), первоначально означавшее, в отличие от вокальной музыки, инструментальную пьесу вообще либо инструментальное переложение вокального сочинения. В XVI веке музыкант, играющий в придворном ансамбле, именовался при Французском дворе *La Musique de la Chambre*, при дворе Максимилиана II — *Cammermusici*²⁶.

Распространение сонат для сольных инструментов и ансамблей тесно связано с развитием исполнительских школ, совершенствованием инструментов. «Соната-музыка», «соната-звучащая», как достаточно обобщенный род музыкального искусства, оказалась восприимчива к различным жанровым влияниям, например, танцевальной бытовой культуры. В ней вырабатывались принципы сольного и диалогического (ансамблевого) концертирования, многоголосия полифонического и зарождающегося гомофонного.

²⁵ См. об этом: *Bashford C. Chamber Music // The New Grove*. P. 434.

²⁶ Там же.

Особенности музыки до-классического периода — в незакрепленности инструментов за партиями, возможность их замены. Для первых образцов нотации ансамблевых жанров (XVI в.) характерны указания «Годна для пения и игры», таким образом, инструменты для данного сочинения подбирались по диапазону каждой партии самими исполнителями. И струнные, и духовые инструменты применялись целыми семействами, во всех регистрах; типовые сочетания инструментов ансамбля в этот период еще не выработаны. Так, итальянский сборник 1608 года «Канцоны для игры...» содержит 36 произведений Дж. Габриели, К. Меруло, Ф. Маскеры, Дж. Фрескобальди, Л. Лудзаски, Дж. Б. Грилло и других авторов; нотированное число голосов — от четырех до шестнадцати, что предполагало соответствующее число инструментов. Однако обозначения инструментов содержатся не во всех пьесах, в некоторых из них используются 8 или 16 тромбонов, 4 скрипки, 4 лютни.

В эпоху Барокко в сфере инструментальных жанров сформировались некоторые типовые черты, сочетания инструментов, особенно фактуры, перешедшие затем в уже сложившиеся формы камерной музыки. Проследим исторические истоки некоторых признаков более поздних камерных жанров, которые будут интенсивно развиваться в XX–XXI вв.

Нельзя обойти вниманием бытовую музыкальную сферу: народные инструментальные ансамбли, сопровождавшие сельские и городские праздники. Их история уходит в далекое прошлое, но функция и инструментальный тип частью сохраняется до наших дней. К ним принадлежит, например, аппенцельский *Schtrichmusig* (нем. *Schtreichmusik*): в его основе — цимбалы (хакбретт), одна или две скрипки, виолончель, позднее добавляются деревянные духовые инструменты. Вариантный инструментальный состав естественен для бытовой прикладной музыки и перекликается с барочной традицией незакрепленности инструментальных средств в ансамбле.

Английский *Консорт* (возм., от франц. concert или итал. Concerto), распространенный в последней четверти XVI–XVII веках — ансамбль из инструментов различных семейств²⁷, далекий прототип разнотемб-

²⁷ Так, имеется описание (1591) консорта как ансамбля из лютни, басовой цистры (bandora), басовой виолы, цистры (citterne), сопрановой виолы и флейты. Позже

рового ансамбля XX века. Правда, соединение различных инструментов ансамбля будет постепенно нарастать как тенденция развития скорее в симфоническом оркестре, характерном для зрелого романтического стиля. В камерной же музыке разнотембровые сочетания привлекают внимание значительно позже, лишь в XX веке.

Harmoniemusik, в отличие от *Schtreichmusik* — это ансамбли духовых инструментов. Подобно народным струнным ансамблям (и вопреки этимологии слова «камерный», т. е. «для замкнутого помещения») они применялись и для исполнения музыки на открытом воздухе. Репертуар «Гармонической музыки» составляли серенады, военная и «променадная» музыка. Помимо прикладных, данные ансамбли выполняли функции популяризации оперного репертуара, так как исполняли также обработки оперных фрагментов, нередко написанные самими авторами опер²⁸. Состав такого ансамбля различался в разные периоды его существования, в основном, это был духовой октет²⁹. К этому жанру принадлежат Большая партита для 13-ти духовых и Серенада Es-dur Моцарта, Секстет для двух гобоев, рогов и фаготов Гайдна (сокращенный состав). На основе октета *Harmoniemusik* (2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота и 2 валторны) в начале XIX в., времени усовершенствования конструкции духовых инструментов, стабилизируется духовой квинтет (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна) — ядро духовой группы симфонического оркестра. Дальнейший расцвет духовых ансамблей разного состава происходит в XX столетии.

Барочная *трио-соната* — прообраз струнных трио, хотя инструментальный состав XVII и XVIII вв. включал и духовые. По количеству инструментов трио-соната была 4-х-«инструментальной» (благодаря *basso continuo*: дублированию басовой линии струнным инструментом либо клавесином). Соотношение голосов как 2 + 1 (два мелодиче-

различали «полный консорт» (англ. *whole consort*), состоящий из одинаковых инструментов разной тесситуры (например, консорт виол, консорт блокфлейт), и «ломаный» (англ. *broken consorts*) из различных инструментов.

²⁸ Дань *Harmoniemusik* отдали также Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт.

²⁹ В духовом октете участвуют гобои, кларнеты, рога, фагот, встречаются дополнительные басовые инструменты (контрафагот).

ских голоса + бас с возможным удвоением) оказалось перспективно для упрочения гомофонной тенденции. В соединении мелодических голосов проявилась диалогичность полифонического характера (имитации), либо координирующийся в дальнейшем с оперными дуэтами согласия терцово-секстовый дуэт. Тембровое соотношение «мелодические голоса + бас» также составляет основу характерности тембров в зависимости от их тесситуры, роли в гармонической вертикали.

Concerto grosso (конец XVII в.), жанр, генетически связанный с трио-сонатой, для формирования последующих камерных составов важен тем, что включает несколько способов выражения концертирования: в виде контраста *tutti* и *solì, ripieni* и *concertino*; также в его ансамблевых *concertini* образуются варианты сочетаний сольных инструментов, как струнных, так и духовых. Особенно богаты в этом отношении оркестровые Увертюры (Сюиты) и Бранденбургские концерты И. С. Баха. В *Concerto grosso* также происходит формирование «сомкнутого», темброво однородного смычкового ансамбля — будущей струнной группы классического оркестра.

Для развития камерных инструментальных составов важна также тенденция функционального разделения инструментов в ранних оперных оркестрах: К. Монтеверди (уже в «Орфее», 1607), Ж. Б. Люлли, наметившего деление оркестра на три группы: струнные, деревянные духовые и медные духовые; обогащение тембровой палитры сочетанием разных инструментов характерно также для Г. Перселла.

В процессе формирования групп классического оркестра, еще до повсеместной практики дублирования в них партий, стабилизируется распределение гармонических функций голосов с ориентиром на четырехголосие (опорная функция генерал-баса, средних голосов как гармонического ядра, верхнего голоса как мелодического). Такое сложение фактуры остается нормой даже в некоторых направлениях музыки XX века, когда меняется гармонический язык, и отпадает стилизованная необходимость в строгом гармоническом голосоведении.

Классицизм концентрирует «полюса» инструментальных ресурсов: оркестр и камерный ансамбль. В творчестве ранних классиков — сыновей И. С. Баха, композиторов-маннгеймцев, в дальнейшем Гайдна, Моцарта, Бетховена — открывается захватывающая картина динамичного развития и дифференциации камерных жанров: сонат для соль-

ных инструментов с сопровождением клавесина (затем фортепиано), дуэтов, трио, других ансамблей. Творческие искания этой сферы фокусируются на струнном квартете — параллели, спутнике масштабных симфоний (у Бетховена также фортепианных сонат), и одновременно самостоятельной ветви инструментального творчества, истинной творческой лаборатории. Одни только 83 квартета Гайдна представляют в деталях эволюцию квартетного письма, постепенное развитие формообразующих принципов сонатного цикла. Примечательно, что Р. Штраус в своем предисловии к трактату Г. Берлиоза об инструментовке оценивает (с рядом оговорок) даже классический оркестр как наследующий черты камерной музыки: «Основы симфонического оркестра заложены, главным образом (если не считать органных фуг Баха), в смычковых квартетах Гайдна и Моцарта. Все симфонические сочинения этих мастеров <...> так явно носят характер полифонических возможностей смычкового квартета, что их можно считать <...> почти струнными квартетами с обязательными деревянными духовыми и усиливающими tutti громко звучащими инструментами (валторнами, трубами, литаврами). <...> Не изменяют стилю камерной музыки и симфонии Бетховена»³⁰.

В дальнейшей эволюции камерных жанров они составляют, наряду с симфонией и оперой, ценностный ориентир для национальных школ XIX столетия, представители которых ставят задачей создание, помимо национальной симфонии и оперы, также сонаты и квартета. В продолжение классической традиции главенствуют струнные ансамбли: струнные трио, квартеты, квинтеты и сочинения иных составов, в основном опирающиеся на принципы построения сонатного цикла. Это, конечно, не означает, что общий характер музыки, ее язык, стиль, музыкальная форма остаются «классическими», как часто указывается в литературе: непрерывная эволюция музыкального мышления и в камерной сфере выражается в изменении тематизма, способов его развития и всего облика внешне «традиционного» жанра.

³⁰ Штраус Р. Предисловие // Гектор Берлиоз. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса : в 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 9.

Пути развития камерных жанров для духовых инструментов или с их участием оказываются иными, они ведут «через голову» XIX века в XX столетие. Что же касается ударных инструментов, их развитие осуществляется в «недрах» оркестра, симфонического и в особенности оперного, и лишь к концу третьего десятилетия XX века «эмансипация» ударных приводит к созданию камерных сочинений для них и с их участием.

Инструментальный состав камерных жанров в музыке XX–XXI вв.

Масштабный интонационный кризис рубежа XIX–XX и начала XX века, сложные процессы изменения музыкального языка, преобразования соотношений его элементов и в целом музыкального мышления привели к перестройке всей системы музыкальных жанров. Камерная инструментальная музыка, занимающая важнейшее место в творчестве большинства ведущих композиторов XX–XXI столетий, содержит все характерные черты этого сложного исторического периода — широко понимаемой современности. В ней нашли выражение темы и образы, характерные для переломных этапов последнего столетия, связанные со значительными событиями в истории общества, философскими и эстетическими концепциями, открытиями в науке, стадиями формирования различных музыкально-эстетических направлений: отсюда и стилевое разнообразие, сочетание «революционных» языковых новаций и эволюционных процессов. Пестрота стилей, параллельное существование различных явлений в музыкальном искусстве обусловлены сменой эстетической парадигмы, установкой на обновление языка, жанров и форм, повышение роли индивидуальных композиторских техник в целом ряде стилевых направлений XX века³¹. Одновременно в музыкальной культуре разных стран про-

³¹ Существуют различные критерии периодизации этого масштабного и сложного исторического периода. В большинстве из них в качестве переломных этапов рассматриваются: рубеж XIX — начало XX веков, время после окончания Второй мировой войны, конец XX — начало XXI века. В книге «Теория современной композиции» (М., 2005) уточняется хронология и определяются стилевые доминанты периодов: Модерн (1900–1914), две волны Авангарда (Баухауз — 1950 — Дармштадт), Постмодерн (1986–2000). Определяющими в развитии музыкального творчества являются крупные стилевые направления, такие как неоклассицизм, экспрессионизм и др.

должается развитие «больших» стилей, наследующих и преобразующих классико-романтические традиции, принципы крупных национальных композиторских школ.

Поворот к камерным жанрам, как отмечает А. Ю. Радвилович, был связан со всей ситуацией стилевого перелома XIX–XX вв., с новым отношением к инструментальным средствам письма и жанрам: «Словно устав от глобальных идей романтизма, больших тем, форм, жанров и больших оркестров, сочинители уходят в лабораторный мир камерной музыки <...> Индивидуализация тембров и нестандартная их трактовка диктовали, в свою очередь, камерные формы как более адаптированные к инновациям»³².

Об изменении трактовки оркестровых ресурсов в музыке К. Дебюсси, намечающих тенденцию к камерности, пишет еще в 1925 г. А. Карс в «Истории оркестровки»: «Слово *tutti* едва ли уместно в такой оркестровке, как у Дебюсси, которая изъясняется шепотом, изысканно варьирующимися и тонко сливающимися тембрами <...> струнная группа подразделена на две или более партий, по пультам, на сольные партии, на группы с сурдинами и без них. <...> Деревянные духовые излагают свои мысли в тонких мелодических очертаниях, в соло, иногда в слитных группах. <...> Многое написано в особом звуковом колорите низкого регистра флейт или матовом тембре высокого регистра фагота; редко можно встретить что-нибудь похожее на сплошное гармоническое или октавное изложение всей деревянной группы. Медные часто употребляются с сурдинами. <...> Трубы [часто разбрасывают] неожиданно брызги своего колорита с сурдинами. Медная группа только на один момент во всей пьесе сверкает своим блеском и затем стихает. <...> В некоторых своих партитурах Дебюсси извлекает очень тонкие эффекты из звуков ударных инструментов»³³. Примечателен вывод автора: «В качестве противовеса некоторым тенденциям к грубой, громоздкой и перегруженной звучности в оркестровке конца прошлого века, творчество Дебюсси сыграло свою роль изумительно»³⁴.

³² Радвилович А. Ю. Инструментарий новой музыки. С. 22–23.

³³ Карс А. История оркестровки / перевод с англ. Е. П. Ленивцева и В. Э. Фермана, под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1932. С. 248–249.

³⁴ Там же. С. 249.

Общие направления развития камерной инструментальной музыки XX–XXI вв., раскрытые в работе А. Ю. Радвильовича, состоят в следующем. Ансамбль становится индивидуальным по составу инструментов, при значительном их числе приближается к оркестру; оркестр трактуется подчас как большой ансамбль из отдельных сольных партий. Повышенное внимание к тембру приводит к созданию сольных сочинений для одного инструмента. Обогащение инструментария и исполнительских приемов способствует «расширенной» интерпретации не только инструмента, но также и функции исполнителя: в музыке второй половины XX в. ему предписывается играть не на одном, а на нескольких инструментах (одного рода или разных, особенно это относится к ударным), а также петь, говорить, двигаться. Такой тип композиций образует новое направление — инструментальный театр³⁵.

Чтобы представить себе значение камерных жанров в музыке XX века, можно обратиться к далеко не полному перечню композиторов и их камерных сочинений, приведенному в названных выше Программах³⁶. Обращает на себя внимание незначительный объем камерных опусов с участием духовых инструментов, написанных в конце XIX в., на рубеже и в первые полтора десятилетия XX века,

³⁵ А. Ю. Радвильович рассматривает несколько примеров инструментального театра: «Черные ангелы» Дж. Крама для струнного квартета, в котором «музыканты играют не только на струнных, но и на ударных инструментах, а также ведут смычком по краю стеклянных бокалов, имеющих определенную настройку. В четко фиксированные моменты произведения они произносят на разных языках числительное „тринадцать“, имеющее важное смысловое значение „несчастливого“ числа»; «В „Медузе“ Д. Шнебеля по древнегреческому мифу для аккордеона соло одновременно с атакой „страшных“ аккордов музыкант кричит. В маршевых сценах *Frisch voran...!* для квинтета деревянных духовых Г. Грассла, написанных под тягостным впечатлением от демонстрации неонацистов в Дрездене после воссоединения Восточной и Западной Германии, музыканты одновременно с игрой на инструментах громко топают в ритме марша». Радвильович А. Ю. Инструментарий новой музыки. С. 111.

³⁶ См.: Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма: учебная программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афонина, М. А. Долгова. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: Скифия-принт, 2018. С. 23–43; Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма: рабочая программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афонина. Направление подготовки: 073201 «Искусство концертного исполнительства» (специализация 03 — Концертные струнные инструменты). СПб.: СПбГК, 2014. С. 16–39.

в сравнении с прочной традицией создания струнных ансамблей. Примечателен интерес к духовым инструментам французских композиторов. Примером служит творчество *К. Сен-Санса* 1880-х годов (Септет для трубы, фортепиано, 2-х скрипок, альты, виолончели и контрабаса, 1881; Каприччио на датские и русские темы для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано, 1887) и начала XX в. (Каватина для тромбона и фортепиано, 1915; Сонаты для гобоя и фортепиано, кларнета и фортепиано, фагота и фортепиано, 1921). *Г. Форе* создана Фантазия для флейты и фортепиано (1898), *А. Русселем* — Дивертисмент для фортепиано и духовых инструментов (1906). Та же картина в творческом наследии представителей других национальных школ: *Я. Сибелиуса* (Октет для флейты, кларнета и струнных, 1891; *Tiëra*, пьеса для духового оркестра, 1894); *А. Казеллы* (Сицилиана и бурлеска для флейты и фортепиано, 1914). По большей части эти сочинения — «спутники» более значительных замыслов, крупных либо камерных произведений для струнных инструментов.

Сонаты для струнных с фортепиано, струнные трио, квартеты, септенны, отдельные сольные пьесы есть почти у всех композиторов рубежа XIX — начала XX столетий: *М. Рegera* (три сюиты для альты соло и для виолончели соло, 1915); *Э. Изаи* (6 сонат ор. 27, 1924; Соната для виолончели соло ор. 28, 1924); *З. Кодая* (Соната и каприччио для виолончели соло, 1915; Дуэт для скрипки и виолончели, 1914). Однако, уже спектр камерных произведений *К. Дебюсси* весьма показателен как характеризующий новые тенденции в развитии камерных жанров: это Струнный квартет (1893), этапное сочинение в становлении зрелого стиля композитора; Рапсодия для кларнета и фортепиано (1910), поздние сонаты с фортепиано для виолончели (1915), скрипки (1917), соната для флейты, альты и арфы (1915). Смешанный ансамбль «Песни Билитис» (12 интерлюдий для чтеца, двух флейт, двух арф и челесты, 1901), сольная флейтовая пьеса «Сиринкс» (1913), как отзвук «Прелюда к послеполуденному отдыху фавна», также говорят о возросшем интересе к духовым инструментам.

Основоположник современной американской композиторской школы *Ч. Айвз* создает в первые полтора десятилетия XX века ансамбли индивидуального и даже вариантного инструментального состава с возможной заменой инструментов при исполнении сочинения, при-

мером чего служит знаменитая пьеса «Вопрос, оставшийся без ответа». Композитор соединяет в своих ансамблях струнные, духовые деревянные и медные, ударные (колокола в «Звуковых путях № 3», группа ударных в ряде ансамблей).

Большое внимание ансамблям разных составов уделяется представителями Нововенской школы А. Шенбергом, А. Бергом и А. Веберном. В их камерной музыке преобладают сочетания сольных инструментов с фортепиано или голосом, большой удельный вес струнных (все ансамбли включают струнные, либо фортепиано) и нет опусов для ударных, духовых либо струнных соло. Шенберг в Камерной симфонии № 1, как отмечает А. Радвилович, поручает духовым наиболее ответственные моменты изложения и развития, обращаясь к солирующим инструментам, «добивается особой напряженности и остроты соединения тембров, инструментальные линии становятся рельефно очерченными»³⁷. Веберн после 1910 года в основном тяготеет к ансамблевой трактовке оркестра как группы сольных инструментов³⁸. Из духовых инструментов в ансамблях Веберна лидирует кларнет, хотя встречаются и флейта, гобой, валторна, труба, арфа, бас-кларнет, тенор-саксофон. Кларнет и бас-кларнет — также «любимые» ансамблево-духовые инструменты Шенберга и Берга. Инструментальный состав Духового квинтета (флейта, гобоя, кларнет, фагот и валторна) и «Серенады» на текст 217-го Сонета Ф. Петрарки Шенберга (кларнет, бас-кларнет, мандолина, гитара, скрипка, альт, виолончель и баритон) свидетельствуют о поисках композитора в области индивидуализации сочетаний инструментальных и вокальных тембров³⁹.

Классику первой половины и середины XX века П. Хиндемитту принадлежит, наряду с крупными симфоническими и оперными, балетными, концертными композициями, целый ряд замечательных ансамблей, своего рода ансамблевая «школа», чрезвычайно обогатившая камерную музыку XX века. Созданием камерных произведений отмечены все периоды его творческого пути, начиная с 20-х годов

³⁷ Радвилович А. Ю. Инструментарий новой музыки. С. 23.

³⁸ Там же.

³⁹ Аналогичная тенденция выражена в сочетании голоса с инструментальным ансамблем в «Лунном Пьеро».

XX в. — времени появления опусов под названиями Kammermusik № 1–7 (например, Камерная музыка № 1 для 12-ти инструментов с большим числом ударных; часть этих сочинений носит концертный характер): сонаты для сольных инструментов (скрипки, альты, виолончели, соната для арфы), сонаты почти для всех инструментов с фортепиано (в составе камерных дуэтов с фортепиано такие обычно «обойденные» вниманием инструменты, как контрабас, тромбон, туба). И это помимо струнных квартетов, трио, духовых (Квинтет для деревянных духовых, Септет для духовых, Соната для четырех валторн) и смешанных ансамблей.

Великолепны по особой трактовке инструментов, драматическим и «театральным» тембровым контрастам, многокрасочности камерные произведения *Б. Бартока*. В них можно выделить два тембровых «полюса». Первый — это ведущая роль струнных, в частности, скрипки: им создано 6 струнных квартетов, дуэты скрипки и фортепиано (2 ранних сонаты и 2 рапсодии), Контрасты для скрипки, кларнета и фортепиано, 44 дуэта для двух скрипок и другие сочинения, среди которых остроэкспрессивная Соната для скрипки соло. Другой тембровый полюс инструментальных предпочтений композитора — ударные. Возникшая в первой половине XX века тенденция к интерпретации различных инструментов в качестве ударных (в целом повышенный интерес к ударному, акцентному, ритмическому началу в музыке и тем самым к инструментам ударной группы) — все это в высшей степени присуще и Бартоку⁴⁰. Среди его ансамблей грандиозная Соната для двух фортепиано и ударных выделяется оркестровой трактовкой инструментов и одновременно особым ансамблевым стилем. В этой связи можно вспомнить об оркестровом составе произведения, давшем ему название — «Музыка для струнных, ударных и челесты»⁴¹,

⁴⁰ См. об этом: *Денисов Э.* Об ударных инструментах у Б. Бартока // *Бела Барток*: сб. ст. / сост. Е. Чигарева. М., 1977. С. 189–214.

⁴¹ «Музыка», «Камерная музыка» (Хиндемит), «Музыка для...» (такого-то состава) — характерные для XX века тенденции, получающие статус обозначения жанра. Подобное обозначение отчасти заменяет программные или иные жанровые названия (сонаты, симфонии и т.д.). Но даже указание инструментального состава не будет означать определения камерного либо оркестрового масштаба сочинения, как показывает и данное произведение Бартока.

одна из вершин творчества Бартока. Название как будто указывает на ансамблевое сочетание групп, однако «Музыка...», напротив, воплощает собой симфонический концентрат композиторской трактовки и струнных, и ударных инструментов.

Немало камерных сочинений мы находим в творчестве *И. Стравинского*. В них выделяется роль духовых, их разных сочетаний, соединения со струнными (сюита из «Истории солдата» для скрипки, кларнета и фортепиано; Рэгтайм для 11 инструментов; Септет для струнных, духовых и фортепиано; «Эпитафия к надгробью Макса Эгона» для флейты, кларнета и арфы). Есть и колоритные небольшие пьесы для духовых соло и одностембровых духовых дуэтов (Три пьесы для кларнета соло; Колыбельная для двух блокфлейт; Фанфары для двух труб).

Интерес к применению духовых инструментов и отчасти ударных, наряду со струнными, заметен в камерном творчестве французских композиторов: *Д. Мийо*, *Ф. Пуленка*, *А. Онеггера* (сочинения для дуэтов с фортепиано — сонат, для ансамблей, камерного оркестра). Мийо называет «маленькими симфониями» инструментальные сюиты для камерного состава оркестра, включающего струнные, арфу, духовые соло и группы (например, Пятая симфония для десяти духовых инструментов). Если у Бартока камерный состав может трактоваться «симфонично» (разумеется, не всегда), то в «симфониях» Мийо оркестр — это тонко детализированный, прозрачный ансамбль; в этой связи примечательны некоторые из их программных названий: «Весна» (Первая симфония), «Пастораль» (Вторая симфония), «Серенада» (Третья симфония).

Камерное творчество русских, как и зарубежных, композиторов начала и первой трети XX века отличается явной ориентацией на струнные ансамбли; эта традиция XIX столетия продолжает развиваться в русской музыке на протяжении всего XX века. Струнные трио, квартеты, фортепианные квинтеты занимают важнейшее место в творческом наследии *С. И. Танеева*; квартеты и сюиты — в творчестве *А. К. Глазунова*, у *С. В. Рахманинова* есть несколько струнных ансамблей раннего периода. В творческое наследие *Н. К. Метнера* входят сонаты с фортепиано для скрипки или виолончели, фортепианный квинтет, а также отдельные пьесы (Ноктюрны, Канцоны). К середине

века эта традиция упрочивается. Так, *В. Я. Шебалину*, *Ю. В. Кочурову* принадлежат струнные квартеты, сонаты для скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано, *Б. В. Асафьеву*— Соната для альтя соло (1938). *Н. Я. Мясковским* созданы струнные сонаты с фортепиано, 13 струнных квартетов (с 1907 по 1949); *В. Н. Салмановым*—6 струнных квартетов (с 1945 по 1971), 2 сонаты для скрипки и фортепиано (1945, 1962), 2 трио (1946, 1949), Фортепианный квартет (1947), Соната для виолончели и фортепиано (1963), «Монолог» для виолончели и фортепиано (1970, оркестровка 1972).

Потенциал камерных жанров по-новому раскрывают *С. С. Прокофьев* и *Д. Д. Шостакович*. И в довоенный, и в послевоенный период в творчестве Шостаковича главенствуют струнные: соната (для виолончели и фортепиано, скрипки и фортепиано, альтя и фортепиано), фортепианные трио и квинтет. Важнейшим жанром, отмечающим этапы творческого пути, является струнный квартет (всего 15, созданных с 1938 по 1974). Крупные, в основном циклические композиции квартетов и иных струнных ансамблей, значительно преобразованные композитором в сравнении с классико-романтической традицией, принадлежат традиции «большого стиля» — в плане концептуальности квартетного и иных струнных циклических композиций, подобно тому, как это происходит в симфониях Шостаковича. Одна из тенденций музыки XX века — сближение камерных и крупных жанров — проявилась и в его Четырнадцатой симфонии: по ряду признаков, в числе которых состав оркестра (симфония написана для сопрано, баса, малого струнного оркестра и ударных) и структура из 11 вокально-инструментальных частей, произведение относится к камерной области, жанру вокального цикла, однако по тематике, масштабу развертывания трагедийного замысла оно принадлежит к симфоническому жанру. Шостакович также совершил «революционный» прорыв в создании первого образца ансамбля для одних ударных инструментов (Антракт к III картине оперы «Нос», написанный раньше «Ионизации» для ансамбля ударных *Э. Вареза*).

В наследии *С. С. Прокофьева* камерные жанры немногочисленны, но разнообразны. Среди струнных сонат есть как дуэты с фортепиано, так и сольные (для скрипки, неоконченная для виолончели), 2 струн-

ных квартета, острохарактерный Квинтет для смешанного ансамбля (гобой, кларнет, скрипка, альт и контрабас).

Само по себе количество сонат, квартетов и иных камерных сочинений, принадлежащих композитору важный, но не главный показатель их роли в творчестве. Разнообразные тембровые сочетания, сольные фрагменты — норма оркестрового стиля, развития оркестровой ткани. Например, если говорить об ударных инструментах, Антракт для ударных из оперы «Нос» Шостаковича не является уникальным для композитора обращением к этой группе инструментов. В рамках оперы это один из темброво-тематических пластов, он заявлен еще в Увертюре и развивается на протяжении всей оперы. Также велика роль ударных в Четвертой симфонии и других сочинениях композитора. Барток не писал отдельных произведений или их частей для ударных соло и ансамблей, однако они составляют важнейшую и новаторскую сторону его оркестрового стиля. Как отмечает Э. Денисов, композитор увеличил их состав, придал им тематическую функцию, расширил тембровый диапазон группы и раскрыл и до сих пор неиспользованные в современной музыке внутренние тембровые ресурсы. В его партитурах ударные — концертирующие инструменты, равноправные участники ансамбля⁴². Общность способов применения инструментов в камерных и крупных жанрах выступает фактором единства стиля, композитор может прибегнуть к камерному либо оркестральному письму для достижения определенных художественных целей, в разных жанровых условиях.

Обзор вариантов инструментального состава камерных жанров второй половины XX века, в сравнении с первой, показывает совершенно иную картину⁴³. Изменилось отношение к инструментальным тембрам, на первый план выдвигается поиск новых тембровых возможностей, инструментальных сочетаний, способов звукоизвлечения,

⁴² Денисов Э. Об ударных инструментах у Б. Бартока. С. 213–214.

⁴³ Параллельно усиливается и тенденция трактовки оркестра как комбинации индивидуальных тембров. См. об этом: Радвилович А. Ю. Инструментарий новой музыки. С. 27.

возникают соединения «натуральных» (традиционных музыкальных) инструментов с электронными. К ним добавляются звуки окружающего мира, записанные на электронные носители в так называемой «конкретной» музыке. В свою очередь, эти тембры, как и тембры натуральных инструментов, могут быть подвергнуты искусственному «препарированию», возможному благодаря средствам современной звукозаписывающей и звуковоспроизводящей техники. Свою лепту в этот процесс вносит и расширение сферы применения «ударности»: любой предмет, в том числе и классические инструменты и их части могут трактоваться как способные издавать ударные звуки разного тембра. Отдельный инструмент рассматривается как своего рода «оркестр», которому потенциально доступны не только его «природные», но и дополнительные тембровые ресурсы.

Дифференциация и обогащение тембров приводит к парадоксальному результату: границы использования конкретных инструментов расширяются настолько, что их выбор становится вариантным, не принципиальным для композитора и предоставляется исполнителям. Создаются ансамбли с нефиксированным инструментарием, композитор может указать только разновидность (семейство) инструментов либо их количество, а то и просто число исполнителей. Например: *М. Кагель*: «Дыхание» для одного исполнителя на духовом инструменте (1969); *К. Штокхаузен*: «Меры времени» для пяти деревянных духовых (1956), «Знаки зодиака», 12 мелодий для мелодического или гармонического инструмента (1975); *Д. Кейдж*: Music for... [для любого состава], 1987 (см. также его раннее сочинение Композиция для 4-х исполнителей на ударных инструментах, 1935); *П. Булез*: «Отклонение II» для 11-ти исполнителей (2006). Подготовленное звучание, или электронное — *Б. Фернихоу*: «Мнемозина 7» для басовой флейты и магнитофонной ленты (1987); *Г. Канчели*: «V&V» для скрипки, записанного голоса и струнных (1994); *Т. Мюрай*: Bois flotté для фортепиано, тромбона, трио валторн с синтезатором и электронными устройствами (1996). Применение самых разных приемов звукоизвлечения позволяет композиторам заменять тембры одних инструментальных групп другими (*М. Кагель*: Dressur (Dressage). Percussion trio for wooden instruments, 1977).

Наряду с этой тенденцией творчества продолжают создаваться композиции уже на основе «разведанных» свойств звука, тембра,

приемов звукоизвлечения, языковых новаций, внешне принадлежащие к известным жанровым разновидностям, пьесам для сольного инструмента или различных малых составов — *Т. Такэмицу*: Rain Tree для двух маримб и вибратона (1981); *Ж. Гризе*: Accords perdus. 5 миниатюр для двух валторн (1989); *Т. Маудзуми*: Rocudan для арфы (1989); *Г. Канчели*: «После плача» для виолончели соло (1994); *Л. Андриссен*: Very Sharp Trumpet Sonata (2002). В итоге к концу XX столетия не найдется музыканта, владеющего струнным, духовым или ударным инструментом, который мог бы посетовать на отсутствие для него сольного или ансамблевого репертуара.

В отечественной музыке послевоенного периода, особенно с 1960-х годов, также возрос интерес к разнообразию камерных жанров, их тембровой составляющей. Новые для советской музыкальной культуры явления, проникшие в нее после падения «железного занавеса» — музыка композиторов различных направлений западно-европейского авангарда, виды композиторских техник — сочетались с импульсами, идущими от национальных традиций, развивающихся в первой половине столетия. Композиторская школа *Д. Д. Шостаковича* и в целом его творчество, в том числе камерное поддерживают высокий статус концептуальных струнных жанров квартета, фортепианных сонатных дуэтов для скрипки, альты, виолончели, других струнных ансамблей. Так, к последнему десятилетию жизни *Д. Д. Шостаковича* относятся скрипичная (1968) и альтовая (1975) сонаты с фортепиано, большинство струнных квартетов создано композитором с 1946-го (№ 3) по 1974-й год (№ 15). Велико значение струнных квартетов в ранний творческий период *В. А. Гаврилина* (1960, 1962, 1964). *Л. А. Пригожин* обращался к этому жанру на этапе творческой зрелости (1978, 1987, 1992). Струнный квартет может рассматриваться как один из стилеобразующих жанров в творчестве *Ю. А. Фалика* (№ 2: 1965 — № 8: 2001) и *Б. И. Тищенко* (№ 1: 1957 — № 5: 1984), которому принадлежат также несколько сонат для струнного инструмента и фортепиано и других ансамблевых композиций. *С. А. Губайдулиной* создано 4 струнных квартета (1971, два квартета 1987 г., струнный квартет с магнитофонной лентой 1993); *А. Г. Шнитке* — четыре струнных квартета (1966, 1980, 1984, 1989) и один фортепианный (на тему Г. Малера, 1988).

Другая жанрово-стилевая тенденция, определившая некоторые стороны камерной музыки отечественных композиторов — стремление выразить глубинные основы национального начала в музыке, увлечение фольклором (так называемая вторая фольклорная волна) и древней историей — как творчески претворенные импульсы, идущие от русской школы XIX в. (кучкистов), раннего Стравинского, Бартока⁴⁴. Здесь требовалась иная тембровая палитра духовых и ударных инструментов, как, например, в «Деревенской музыке» (1973) для квинтета духовых Л. А. Пригожина, перекликающейся с его масштабными ораторией «Слово о полку Игореве» для 2-х солистов, хора, флейты, кларнета, фагота, трубы и трех групп ударных (1966) и «Симфонией в обрядах» для хора и гобоев (1977). К ним примыкают сочинения для струнных соло и смешанных ансамблей: Р. К. Щедрин, «Русские наигрыши» для виолончели соло (1990), «Вологодские свирели» (в честь Б. Бартока) для гобоя, английского рожка, валторны и струнных инструментов (1995), «Балалайка» для скрипки соло без смычка» (1998). Интерес к музыке отдаленных эпох, как отзвук неоклассического направления первой половины столетия, также отразился в выборе композиторами некоторых инструментальных тембров и их сочетаний, изобразительных либо стилизующих тембры «античных», ренессансных, барочных ансамблей — как, например, сочинения С. М. Слонимского («Псалмы Давида», монологи для высокого голоса, гобоя, валторны и арфы, 1967; предшествующие опере «Мария Стюарт» «Песни трубадуров» для сопрано, тенора, 4-х блокфлейт и лютни, 1975), Г. Г. Белова («Гефест», античный сюжет для ударных соло, 1971), Ю. А. Фалика («Английский дивертисмент» для флейты, кларнета и фагота, 1978), отчасти Э. В. Денисова («Рождение ритма» для шести групп ударных инструментов, 1994), А. Ю. Радвиловича («Через Стикс» для пяти разновидностей флейт и ударных, 1995).

Плотность ударных в сочетании с жанрово обусловленной игровой, виртуозной сферой партий духовых способствуют концертной трак-

⁴⁴ В частности, бартоковская «Музыка для струнных, ударных и челесты» (симфония по своему истинному жанру) получает «отражения» в ансамблях второй половины века, в вариантных инструментальных составах (один из них — «Музыка для флейты, струнных и ударных» С. А. Губайдулиной, 1994).

товке жанра подобных ансамблей: Концерт «Скоморохи» для духовых и ударных Ю. А. Фалика (1966), «Озорные частушки» Р. К. Щедрина (1963), камерный концерт № 2 для квинтета духовых Е. В. Петрова (2002) и т.д.

Взаимосвязь выбора инструментов с тематикой сочинений, иногда выраженной программно — естественная закономерность творчества, отчетливо наблюдаемая и в музыке отечественных композиторов второй половины XX в. Добавим к этому также непрограммные сочинения для духовых/ударных либо с их участием — Э. В. Денисов: «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных (1968), Три пьесы для ударных (1989) — и многое другое.

В сочинениях композиторов XX века можно найти немало индивидуальных инструментальных сочетаний, в числе которых и полярные по тембро-тесситурным свойствам («Композиции» Г. И. Уствольской: № 1 *Dona nobis pacem* расет для флейты пикколо, тубы и фортепиано, 1971, Композиция № 2 *Dies irae* для восьми контрабасов, ударных и фортепиано, 1973). Нередко выбор инструментальных тембров может дать предварительное представление об образной сфере; в нем также фиксируется использование композитором определенных темброво-языковых новаций — электроники, подготовленного звучания, препарированного инструмента и т.д. (А. А. Королев: «Музыка для листочка бумаги», интерактивная электронная композиция, 2010; В. В. Раннев: *Saxless* для 4-х саксофонов, 2013).

Одна из нарастающих тенденций камерной музыки XX столетия, о которой уже шла речь, — сближение ее с крупными жанрами — ярко выражена в симфониях Г. И. Уствольской. Если две первые симфонии включают оркестр, то в остальных инструментальный состав специфичен, общими в них являются только ударные (различные). В Третьей («Иисусе Мессия, спаси нас!», 1983) и Четвертой («Молитва», 1987) симфониях есть фортепиано, голос (чтец в III, контральто в IV симфонии). Инструментальные тембры симфоний индивидуальные: сочетания духовых, ударных и контрабаса (III), трубы и там-тама (IV). Пятая симфония написана для скрипки, гобоя, трубы, ударных и солиста (1990), то есть смешанного ансамбля, «голоса» которого представляют от всех инструментальных и даже вокальных тембров.

Тембр

М. И. Глинка, Г. Берлиоз, Р. Штраус, Н. А. Римский-Корсаков об инструментальных тембрах

Тембр в камерной инструментальной музыке XX в., как уже отмечалось, призван придать произведению характерность, индивидуальный облик, выразить стремление к неповторимости звучания.

Для того, чтобы тембр мог восприниматься как значащая, яркая характеристика музыки, он должен обладать свойством создавать яркие образные представления, фокусировать некоторую эстетическую «информацию». Тембр в музыке — сложное, многосоставное явление, включающее не только физико-акустические параметры, но и традиции воплощения через инструмент определенной системы образности.

Тембр (*timbre*) относится к одному из основных признаков звука, наряду с высотой, длительностью и громкостью. Звук понимается в современной акустике как «особый вид механических колебаний, способный вызвать слуховые ощущения»⁴⁵. Понятие тембра (*timbre*) означает окраску, качество, субъективный атрибут источника звука, позволяющий выделить его из различных звуковых потоков⁴⁶. Тембровые показатели звука с точки зрения их физической природы изучаются акустикой⁴⁷, современное состояние которой осно-

⁴⁵ Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. С. 11.

⁴⁶ Там же. С. 181.

⁴⁷ «...воспринимаемый тембр звука зависит от его спектрального состава, т.е. от расположения обертонов на частотной шкале, от соотношения их амплитуд, формы спектральной огибающей, спектрального распределения энергии по частоте и др.». Там же. С. 184.

вано на развитии и обновлении положений классической акустики Гельмгольца⁴⁸.

Так, например, от состава гармоник⁴⁹ в звуковом спектре зависит различие тембра флейты (все четные и нечетные гармоники), кларнета (в основном нечетные гармоники), трубы (много высокочастотных гармоник): «Соответственно тембр звучания у всех этих инструментов совершенно разный: у флейты — мягкий, нежный; у кларнета — глуховатый; у трубы — яркий, резкий»⁵⁰. Усиление громкости сначала ведет к большей яркости и полноте тембра, затем к искажениям «в источниках звука и слуховой системе...»⁵¹; изменение тембра в высоком и низком регистрах связаны с обеднением либо обогащением состава спектра⁵². Музыкальные инструменты и голос обладают «особой системой звукообразования, которая диктует свою временную структуру сигнала и динамику его изменения. Сравнение временной структуры звука у разных инструментов показывает их принципиальные различия; в частности <...> длительность всех трех частей звучания (атаки, стационарной части и спада) у всех инструментов различается по продолжительности и форме...»⁵³. Для восприятия тембра звука определяющими являются фазы атаки и спада звука: как показывают эксперименты, «...если удалить часть временной структуры, соответствующей атаке звука, или поменять местами атаку и спад (проиграть в обратном направлении), или атаку от одного инструмента заменить на атаку от другого, то тембр данного инструмен-

⁴⁸ Герман Людвиг Фердинанд Гельмгольц (1821–1894), немецкий ученый, автор работы «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863).

⁴⁹ Гармоники — частичные тоны, или обертоны, образующиеся в результате колебания частей источника звука.

⁵⁰ Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. С. 182.

⁵¹ Там же. С. 184.

⁵² «В звуках низкого регистра (например, в органе) обертоны усиливаются из-за повышенной чувствительности слуха к средним частотам, поэтому звуки низкого регистра звучат богаче, чем звуки среднего регистра, где такого усиления обертонов нет». Там же.

⁵³ Там же.

та опознать становится *практически невозможным*»⁵⁴ [выделено мной — Н. А.].

Тембр относят также к субъективным характеристикам звука, исследуемым психоакустикой⁵⁵. Как указывают И. Алдошина и Р. Приттс, «с позиций современной психоакустики тембр — один из первичных признаков при восприятии звука, основа для его категоризации (распознавания) <...> позволяющий выделить источник звука (инструмент или группу инструментов) и определить его физическую природу»⁵⁶.

На характер тембра влияет множество условий: материал инструмента, его форма и способ звукоизвлечения; громкость и высота звука; акустические особенности помещения и т.д. Но, несмотря на столь множественные факторы темброобразования, «слуховые ощущения тембра обладают достаточной инвариантностью (стабильностью), что позволяет записать и сохранить его в памяти...»⁵⁷.

Каким образом можно охарактеризовать тембр, эту качественную сторону звука? Не существует ни количественно выстроенной тембровой «шкалы», подобной шкале высот, громкости, длительности тонов, ни точных словесных показателей тембра. Принятый способ описания тембра звуков и их сочетаний опирается на ассоциации и выражается в оценках и сравнениях качеств, полученных при восприятии разных объектов разными органами чувств, нередко посредством антонимов (светлый — темный, легкий — тяжелый и т.п.). Еще Н. А. Римский-Корсаков писал в книге «Основы оркестровки»: «Словесные определения качества тембров крайне затруднительны и не точны. Приходится их заимствовать из области зрительной, осязательной и даже вкусовой. Связь представлений из этих якобы чуждых музыке областей с представлениями слуховыми для меня, однако, несомненна. Таковые заимствования напра-

⁵⁴ Там же. С. 185.

⁵⁵ «Психоакустика — это наука о количественных зависимостях между внешними стимулами (физическими параметрами) и ощущениями (психологическими параметрами), которые они вызывают». Там же. С. 96.

⁵⁶ Там же. С. 192.

⁵⁷ Там же. С. 181–182.

шиваются сами собой всем, желающим передать свои музыкальные впечатления»⁵⁸.

Подобный словесный метод, именуемый органолептическим⁵⁹, и сейчас применяется к тембру в общей музыкальной и специальной научной литературе. Но особо значимы для музыканта характеристики тембра, принадлежащие великим композиторам. В их словах концентрируются не просто субъективные представления и ассоциации, но глубина и тонкость постижения инструментария, красочность и экспрессия, ведомые только истинному творцу художественной «материи»; их устами словно говорит сама музыка!

Обратимся к описаниям инструментальных тембров, данных М. И. Глинкой («Заметки об инструментовке», 1852⁶⁰), Г. Берлиозом («Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке». 1-е изд.: 1848 г.; 2-е изд.: 1856 г.; под редакцией и с комментариями Р. Штрауса: 1905 г.⁶¹) и Н. А. Римским-Корсаковым («Основы оркестровки», 1913⁶²).

Названные литературные произведения созданы в разное время (50-е годы XIX в., начало первого и второго десятилетий XX в.). Неодинаков и их жанр: продиктованные Серову краткие заметки Глинки⁶³, развернутые, вышедшие за рамки задуманных «учебников» тексты Берлиоза и Римского-Корсакова, дополнения Р. Штрауса к трактату

⁵⁸ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Л., 1946. С. 18.

⁵⁹ «Органолептический [óрган + греч. *lèptikos* способный взять, воспринять] — вы-
являемый с помощью органов чувств; органолептические свойства — свойства
объектов, оцениваемые с помощью органов чувств (вкус, запах и др.)». Современ-
ный словарь иностранных слов / вед. ред. Л. Н. Комарова. М., 1993. С. 428.

⁶⁰ Глинка М. И. Заметки об инструментовке // Автобиография. Заметки об инстру-
ментовке / ред. С. Л. Гинзбург. Л., 1937. С. 20–33.

⁶¹ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке.
С дополнениями Рихарда Штрауса : в 2 т. / перевод, ред., вступит. ст. и коммент.
С. П. Горчакова. М., 1972.

⁶² Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С партитурными образцами
из собственных сочинений : в 2 т. / под ред. М. Штейнберга. М. ; Л., 1946.

⁶³ «Свои мысли об инструментовке Глинка в 1852 году продиктовал А. Н. Серову,
который затем, по желанию самого композитора, напечатал их в журнале „Му-
зыкальный и театральный вестник“ (1856, № № 2 и 6)». Глинка М. И. Автобио-
графия. Заметки об инструментовке. С. 10.

Берлиоза (редактора одного из изданий). Соответственно, в них отличаются степень подробности изложения и литературный стиль, трактовка инструментальных тембров, подбор музыкальных примеров. Таковы лаконичные, но емкие тембровые характеристики не склонного к манифестированию своих художественных намерений Глинки, повышенно эмоциональные описания, нередко субъективные, «неистового романтика» Берлиоза (и отчасти Р. Штрауса, адепта вагнеровского оркестра), точные и яркие, подчас ироничные высказывания Римского-Корсакова. Тем ценнее встречающиеся в них как сходство трактовки тембров отдельных инструментов, так и расхождения. Яркие и самобытные творческие личности, художники-реформаторы оркестра, они не только владели всеми тонкостями применения современных им звуковых красок, но и внесли в многоцветную тембровую палитру новые оттенки и их сочетания.

Хотя речь в этих текстах идет не о камерном ансамбле, а об оркестре, о современных композиторах инструментах, большая часть которых к настоящему времени значительно усовершенствована, но и сегодня экспрессивные и точные тембровые «портреты» инструментов, принадлежащие Глинке, Берлиозу, Р. Штраусу и Римскому-Корсакову, не утратили интереса для музыканта-профессионала.

Важными чертами трактовки оркестра и роли инструментальных тембров, проступающими во всех текстах, являются: свойственное стилевым установкам XIX–начала XX вв. отношение к струнной группе как ведущей, выполняющей мелодическую и гармоническую функции — сообразно ведущей роли в музыкальном лексиконе мелодии и гармонии⁶⁴; оценка специфических по тем временам инструментов и особых приемов звукоизвлечения как дополнительных и сугубо колористических. Парадоксальным образом это сказывается в относительно скромном месте, отведенном высказываниям о тембре струнных, причем их колористические значения даны сквозь призму именно особых способов звукоизвлечения.

Последующая группировка избранных фрагментов о тембре основана на порядке их «главенства» в оркестре XIX — начала XX вв.:

⁶⁴ Эдисон Денисов отмечает: «Основными компонентами музыкального языка были мелодия и гармония, в общей логике формообразования тембр играл обычно самую подчиненную роль...». Денисов Э. Ударные инструменты... С. 6.

струнные, деревянные, медные духовые, ударные. В каждом разделе сначала приводятся обобщенные высказывания о тембрах данной инструментальной группы, затем об отдельных инструментах. Завершается подборка высказываниями о тембрах различных инструментальных сочетаний и некоторых оркестровых принципах. Для удобства чтения имена композиторов приведены в скобках (без сносок), том сочинения указан римской цифрой, страницы — курсивом арабскими цифрами. В качестве дополнения в конце каждого микро-раздела о тембре инструмента приводятся выделенные курсивом описания тембра из учебника по акустике И. Алдошиной и Р. Приттса⁶⁵.

Прежде чем обратиться к характеристикам тембров, приведем высказывания Н. А. Римского-Корсакова о специфике их описаний: «В общем эти словесные определения <...> будучи применены к музыке, оказываются чересчур грубыми. Не следует некоторые из них понимать в прямо порицательном смысле. Употребляя выражения: грубый, резкий, тощий, сухой и т. п., я разумею характеристику художественно-пригодного звука, а не порицательный житейский смысл. Звуки инструментов, теряющие свое художественное значение, я отношу к разряду *неупотребительных* и обозначаю их этим термином с указанием причин. За исключением таковых, я прошу считать все прочие оркестровые звуки и тембры за художественно-прекрасные, но лишь служащие различным целям»⁶⁶.

О тембрах струнных инструментов

«Самые богатые разнообразием звуков, обширностью регистра и средствами видоизменять исполнение, но самые бедные силою звука (2 гобоя в оркестре очень легко пересиливают 8 первых и 8 вторых

⁶⁵ На фоне ярких высказываний великих композиторов читателю будет очевидна абстрагированность этих темброво-акустических аттестаций, закономерная для чисто научного подхода к явлению; некоторое совпадение тембровых описаний объясняется отчасти принципами органолептики, а также их вторичностью в учебнике (использованием источников, восходящих к музыкантским текстам; см. ссылки в тексте учебника).

⁶⁶ *Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С. 18.*

скрипок). Оттого действуют и получают силу только в массе. Их главный характер — движение» (Глинка, 22, 25)

«Благородство, мягкость, теплота тембра и ровность звучности на всем протяжении каждого из представителей смычковой группы составляет одно из главных преимуществ ее перед другими оркестровыми группами. Каждая из струн смычкового инструмента носит, впрочем, до некоторой степени свой особый характер, столь же мало поддающийся описанию на словах, как и общая характеристика их тембра. Верхняя струна скрипки (*E*) выделяется своим блеском; верхняя струна альты (*A*) — некоторою большей резкостью и носовым оттенком; верхняя струна виолончели (*A*) — ясностью и как бы грудным тембром. Струны *A* и *D* скрипок и струны *D* альтов и виолончелей несколько слабее и нежнее прочих. Обвитые струны скрипок (*G*), альтов и виолончелей (*G* и *C*) обладают тембром несколько суровым. Контрабасы в общем представляют довольно ровную звучность, несколько глуховатую на двух нижних струнах (*E* и *A*) и несколько резкую на двух верхних (*D* и *G*) <...> звуки смычковых, лежащие вне пределов человеческих голосов <...> теряют свою выразительность и теплоту тембра» (Римский-Корсаков, 14)

О флажолетах, сурдинах, других особенностях звукоизвлечения на смычковых инструментах

«Флажолетные звуки <...> значительно изменяют тембр смычковой группы. Холодно-прозрачный в *piano* и холодно-блестящий в *forte* тембр этих звуков и неудобоприменяемость выразительной игры делают из них в оркестровке элемент украшающий <...> В общем им поручаются большею частью протянутые ноты *tremolando* или отдельные короткие блески <...> Некоторое сходство тембра их со звуками флейт делает из флажолетов как бы переход к духовым инструментам» (Римский-Корсаков, 15)

«Ясная, певучая звучность смычковых при употреблении сурдин становится матовой в *piano* и несколько шипящей в *forte* <...> Место

струны, к которому прикасается смычок, также оказывает влияние на характер тембра и силу звучности. Положение смычка у подставки (*sul ponticello*), применяемое преимущественно в *tremolando*, дает звучность металлическую, положение же смычка у грифа (*sul tasto*, *flautando*) — звучность тусклую» (Римский-Корсаков, 15)

«Пиццикато — преимущественно красочный прием, ярче на пустых струнах или с их участием» (Римский-Корсаков, 28)

Col legno: прием игры «на смычковых инструментах деревом повернутого на бок смычка <...> Сухая звучность *col legno* напоминает собою отчасти слабый ксилофон, отчасти тихое *pizzicato* с примесью прищелкивания. Звучит тем лучше, чем больше исполнителей» (Римский-Корсаков, 32)

Скрипка

«Тремоло в массе скрипок — простое или двойное — создает целый ряд превосходных эффектов; оно выражает беспокойство, возбуждение, страх в нюансах *piano*, *mezzo forte* и *fortissimo*, если исполняется на одной или двух из трех струн...» (Берлиоз, I–19)

«Есть что-то бурное, неистовое в тремоло, исполняемом *fortissimo* на средних звуках двух верхних струн...» (Берлиоз, I–19)

«Металлические, жестковатые звуки, извлекаемые смычком, когда его приближают к подставке, сильно отличаются от мягких, лишенных силы звуков, возникающих когда его ведут у грифа» (Берлиоз, I–31)

«Звучание флажолетов [скрипки] носит своеобразный характер таинственной нежности...» (Берлиоз, I–32)

«Во флажолетах четвертой струны есть что-то от тембра флейты; они предпочтительны для исполнения медленной мелодии. Это ими

с таким изумительным успехом воспользовался Паганини в молитве из „Моисея“» (Берлиоз, I–45)

«Благодаря своему характеру и кристальному тембру они [флажолеты скрипки] хороши для аккордов, которые я бы назвал волшебными <...>, то есть для тех гармонических эффектов, что порождают лучезарные грезы и уносят воображение к самым восхитительным видениям мира поэтического, сверхъестественного» (Берлиоз, I–46)

«Скрипка обладает уникальными возможностями создания огромного многообразия тембральных оттенков звука: светлых, серебристых — в верхних регистрах; мягких, нежных — в нижних» (Алдошина, Приттс, 300).

Альт

«... в них есть переливчатость звука — отчасти как в фаготах, к которым они составляют переход от смычковых. Альты — свойства самого разнообразного, *proteiformes* [переменчивые]» (Глинка, 25)

«Из всех инструментов оркестра именно альт дольше всего недооценивался, несмотря на свои превосходные качества. Он так же подвижен, как скрипка, звук его низких струн обладает своеобразной терпкостью, высокие звуки выделяются своим печально-страстным оттенком, и вообще его тембр, полный глубокой меланхолии, заметно отличается от тембра других смычковых инструментов» (Берлиоз, I–81)

«Когда мелодию ведут виолончели, иной раз очень хорошо удвоить их в унисон альтами. Звук виолончели приобретает тогда большую округлость и ясность, не теряя своего преобладания» (Берлиоз, I–85)

«О прекрасно звучащих альтых последней части Девятой симфонии Бетховена <...> и о юмористически „страшном“ солирующем альте в арии Энхен („Вольный стрелок“, второй акт) уже упоминает Гевард...» (Р. Штраус, I–85)

Виола д'амур

«Звук виолы д'амур слабый и нежный; в нем есть что-то небесное <...>, идущее одновременно от альты и от флажолетов скрипки» (**Берлиоз**, I-102)

Виолончель

«Восемь или десять соединенных вместе виолончелей — это, в сущности, певцы; их тембр на двух верхних струнах один из самых выразительных в оркестре. Нет ничего более сладостно-меланхоличного, более способного к передаче нежных и томных мелодий, чем масса виолончелей, играющих в унисон на верхней струне» (**Берлиоз**, I-111)

Контрабас

«Это тремоло контрабасов, если даже оно и не столь частое, как только что приведенное, все же создает превосходный драматический эффект» (**Берлиоз**, I-130); «И возбуждает чувство благороднейшего трепета!» (примеч. **Р. Штрауса**, там же)

«Выражать мрачное, жуткое, раздумье, подавленность — вот что в высшей степени свойственно контрабасам...» (**Р. Штраус**, I-145)

«Всем известны яростные толчки, которые производят в оркестре контрабасы, обрушиваясь на высокие *фа* после четырех предшествующих мелких нот *си, до, ре, ми*, — в сцене преддверия ада из второго акта „Орфея“ <...> Этот хриплый лай — одно из высочайших откровений Глюка — здесь тем более страшен, что автор избрал для него третье обращение уменьшенного септаккорда <...> и, чтобы осуществить свой замысел со всей рельефностью и со всей возможной силой, удвоил контрабасы в октавы не только виолончелями, но еще и альтами и всей массой скрипок...» (**Берлиоз**, I-145)

«Так, в „ДонЖуане“ Моцарта сцена с Командором очень часто исполняется одними духовыми, между тем именно контрабасы, которые божественный Моцарт добавил к тромбонам, придают данному месту (особенно за сценой) удивительно призрачную окраску» (**Берлиоз**, I–155)

О тембрах деревянных духовых инструментов

«Вообще звук их лишен энергии ... на силу звука не следует особенно рассчитывать. Все духовые служат по преимуществу для колорита оркестра» (**Глинка**, 22)

«В каждом из деревянных духовых инструментов я отличаю область выразительной игры, т. е. такую, в которой данный инструмент называется наиболее способным ко всевозможным постепенным и внезапным оттенкам силы и напряжения звука <...> за пределами области выразительной игры инструмент скорее обладает красочностью (колоритом звука)...» (**Римский-Корсаков**, 18)

«Инструменты светлого, грудного тембра: флейта и кларнет суть наиболее подвижные; из них первое место в этом смысле занимает флейта; по богатству же и гибкости оттенков и способности к выражению первенство несомненно принадлежит кларнету, способному доводить звук до полного замирания и исчезновения» (**Римский-Корсаков**, 22)

«В регистрах крайних, низшем и высшем, тембр этих же инструментов мне представляется следующим образом:

В низком регистре

- а) Флейта. — Матовый, холодный.
- б) Гобой. — Дикий.
- с) Кларнет. — Звнящий, угрюмый.
- д) Фагот. — Грозный.

В высшем регистре

- Блестящий.
- Сухой.
- Резкий.
- Напряженный.

(**Римский-Корсаков**, 22–23)

Флейта

«Характер звука вообще — довольно мягкий свист, без особенной силы <...> В тонах с диезами и выгодных для флейты она получает характер праздничный; в тонах с бемолями или менее выгодных она звучит тускло, принимает оттенок страдальческий. На самых низких нотах — характер мистический...» (Глинка, 22)

«...обнаруживается присущая только ей особая выразительность, способность передавать некоторые душевные состояния, которых ни один другой инструмент не мог бы у нее оспорить. Если бы, например, понадобилось придать печальному напеву характер безутешной скорби и вместе с тем смирения и покорности судьбе, слабые звуки среднего регистра флейты <...> несомненно придали бы нужный оттенок. Лишь единственный мастер, мне кажется, сумел воспользоваться этим неярким колоритом — Глюк. Когда слышишь ре-минорную арию-пантомиму в сцене Елисейских полей в „Орфее“, сразу становится ясно, что мелодию и должна была исполнять только флейта. Гобой был бы слишком детски наивным и голос его не казался бы достаточно чистым; английский рожок — слишком низок; кларнет без сомнения подходил бы больше, но некоторые звуки оказались бы слишком сильными, и ни одна из его самых мягких нот не могла бы быть доведена до слабого, как бы стертого, приглушенного звучания среднего *фа* и первого *си-бемоль* над нотоносцем, которые придают столько грусти флейте в этой тональности ре минор, где они часто встречаются...» (Берлиоз, I-284)

«Замечательный по своей мягкости эффект — дуэт двух флейт, движущихся терциями в среднем регистре в ми-бемоль или ля-бемоль мажоре — тональностях, в высшей степени благоприятствующих бархатисто-нежному звучанию инструмента» (Берлиоз, I-284)

«Тембр холодный, наиболее подходящий к мелодиям грациозного и легкомысленного характера в мажоре, и с оттенком поверхностной грусти — в миноре» (Римский-Корсаков, 22)

Флейта пикколо

«В наше время необычайно злоупотребляют малыми флейтами, как и всеми инструментами, звук которых вызывает содрогание, понижает или оглушает. В пьесах веселого характера могут оказаться очень кстати звуки второй октавы <...> во всех нюансах; наиболее высокие ноты <...> превосходны (в *fortissimo*) для неистовых и потрясающих эффектов, например, в грозе или сцене дикого, адского характера» (Берлиоз, I–293)

«Всем известна дьявольская насмешка двух малых флейт в терцию в застольной песне из „Вольного стрелка“. Это одна из самых удачных оркестровых находок Вебера <...> Спонтини был первым, кому пришла мысль соединить <...> отрывистый, пронзительный вскрик малых флейт с ударом тарелок <...> Это режет и рвет мгновенно, как удар кинжала» (Берлиоз, I–297)

Альтовая флейта

«...этот еще довольно редкий в настоящее время инструмент, сохраняя в общем характер обыкновенной флейты, имеет тембр еще более холодный и несколько стеклянный в своем среднем и высоком регистре» (Римский-Корсаков, 23)

«Тембр звучания флейты чистый, светлый, прозрачный в среднем регистре, переходящий в резкие свистящие звуки в высоком регистре» (Алдошина, Приттс, 226)

Гобой

«Лучший из духовых инструментов по верности интонации и по богатству средств; переход к смычковым <...> Мягкая октава гобоя — от *a* до *a*. Выше — крик, ниже — гусь; но в особенных, редких случаях и низкие ноты гобоя могут принести свою пользу» (Глинка, 22)

«Гобой, прежде всего, мелодический инструмент; характер его — деревенски-простой, полный нежности, я бы сказал даже, застенчивости. <...> Звукам гобоя свойственны простодушие, наивная грация, тихая радость или печаль слабого существа — все это он чудесно выражает в *cantabile*. Известная степень возбужденности еще доступна ему, но нужно остерегаться доводить его до крика страсти, до бурной вспышки гнева, до угрозы или героического порыва: его небольшой голос, терпкий и нежный в то же время, становится тогда бессильным и приобретает совершенно гротескный оттенок» (Берлиоз, I–212)

«Низкие звуки гобоя, неприятные своей обнаженностью, могут оказаться подходящими для некоторых необычных и выражающих страдание гармоний, в соединении с низкими звуками кларнетов и с нижними *ре, ми, фа* и *соль* флейт и английских рожков» (Берлиоз, I–212)

«Бетховен больше обращался к гобою для выражения радостных чувств; об этом свидетельствуют *solo* в скерцо Пасторальной симфонии, *solo* в скерцо Симфонии с хорами, *solo* в первой части Симфонии си-бемоль мажор и другие. Но не меньшего он достиг, вверяя гобою фразы печальные и скорбные...» (Берлиоз, I–223)

«Лишь в *pianissimo* с успехом применялись (в особенности Моцартом) воинственные маршевые ритмы у гобоев — как подражание звучащему издали хору трубачей. Посмотрите в арии Фигаро... » (Р. Штраус, I–212)

«Гобой, с его густыми и как бы кичливыми низами и, наоборот, острыми, пронзительно тонкими верхами, очень хорош для юмористических ситуаций, для карикатуры, особенно если играть форсированным звуком: гобой может скрипеть, блеять, визжать, так же как и благородно, целомудренно петь и жаловаться, по-детски весело играть и дудеть» (Р. Штраус, I–223)

«Тембр простодушно-веселый в мажорных и трогательно-печальный в минорных мелодиях» (Римский-Корсаков, 22)

«...тембр в низком регистре грубоватый, носовой; в среднем — чистый, приятный, похожий на флейту; в высоком — светлый, резкий» (Алдошина, Приттс, 241)

Английский рожок

«...звук его, менее острый, более приглушенный и более тяжелый, меньше подходит для веселых сельских наигрышей, чем звук гобоя. Не мог бы он выразить и терзающих душу стенаний; почти недоступны ему звучания, исполненные глубокой скорби⁶⁷. Это голос меланхолический, мечтательный, достаточно благородный, и его звучание, несколько ступенчатое, как бы идущее издалека, дает ему преимущество перед всеми другими, если нужно всколыхнуть, заново вызвать образы и переживания прошлого, если композитор хочет заставить вибрировать тайные струны сладостных воспоминаний» (Берлиоз, I–234)

«Сочетание низких звуков английского рожка с низкими нотами кларнетов и валторн на фоне тремоло контрабасов создает совершенно особую и новую звучность, способную своими грозными отблесками окрасить музыкальные образы, в которых господствуют страх, тревога. Этот эффект не был знаком ни Моцарту, ни Веберу, ни Бетховену» (Берлиоз, I–237)

«Английский рожок или альтовый гобой..., сходный по характеру звучности со своим родовым представителем, обладает, однако, большей нежностью своего лениво-мечтательного тембра; тем не менее, его низкий регистр остается значительно резким» (Римский-Корсаков, 23)

⁶⁷ Нельзя не назвать в этой связи произведение, возникшее почти через столетие после выхода в свет трактата Берлиоза: Восьмую симфонию Д. Д. Шостаковича, в репризе первой части которой соло английского рожка звучит именно в характере, «исполненном глубокой скорби».

Кларнет, бас-кларнет

«Самые верхние ноты неприятно крикливы, а самые нижние имеют особенный, угрюмый, фантастический характер» (**Глинка**, 21)

«Мы уже говорили, что у кларнета четыре регистра; каждому из них присущ свой особый тембр: в тембре высокого регистра есть что-то пронзительное <...>; тембры среднего регистра и шаловито подходящи [по своему характеру] для певучих мелодий, арпеджий и пассажей; тембру низкого регистра, особенно на выдержанных нотах, свойственны те полные холодной угрозы эффекты, те мрачные звуки застывшей ярости, вдохновенным первооткрывателем которых был Вебер» (**Берлиоз**, I–259)

«Характер звуков среднего регистра носит отпечаток какой-то гордости, смягченной благородной нежностью, и это делает их способными к выражению самых поэтичных чувств и мыслей. Только легкомысленная веселость и даже простодушная радость им, по-видимому, совершенно несвойственны. Кларнет мало подходящ для идиллии — это инструмент эпический, подобно валторнам, трубам и тромбонам <...> Это прекрасное инструментальное сопрано, такое звонкое, такое богатое проникновенными звучаниями, когда его применяют массой, в *solo* выигрывает в тонкости, в мимолетных оттенках, в затаенной ласковости, хотя и теряет в силе и блеске. Нет ничего более целомудренного, более чистого, чем колорит, придаваемый некоторым мелодиям тембром кларнета, когда на нем играет искусный виртуоз» (**Берлиоз**, I–262)

«Из всех духовых инструментов именно на кларнете звук лучше всего зарождается, нарастает, ослабляется и совсем замирает. Отсюда эта драгоценная способность инструмента создавать впечатления отдаленности, эха, отзвука эха, сумеречного звучания» (**Берлиоз**, I–263)

«Больше всякого деревянного духового инструмента подходит кларнет и для различных фигур аккомпанемента, как серьезного, так и юмористического характера» (**Р. Штраус**, I–274)

«Гибкий и выразительный тембр для мелодий мечтательно-радостных или блестяще-веселых в мажоре и для мелодий мечтательно-грустных или страстно-драматических в миноре» [для регистров среднего и высокого] (**Римский-Корсаков, 22**)

«Басовый кларнет, при всем своем сходстве с обыкновенным кларнетом, по тембру низкого регистра мрачнее и угрюмее последнего, а в высоком регистре не обладает его серебристостью и как-то мало подходит к радостным или веселым настроениям» (**Римский-Корсаков, 23**)

«...из-за низкого уровня четных гармоник в нижних регистрах спектра тембр кларнета несколько глуховатый, гулкий; в средних регистрах — чистый (сопрановый) звук; в высоких регистрах — резкий (свистящий). На тембр сильно влияет настройка частот среза фильтра высоких частот за счет отверстий; если при всех открытых отверстиях частота среза выше 1500 Гц — тембр более яркий, если ниже — более глухой» (**Алдошина, Приттс, 238**)

Фагот, контрафагот

«...регистры очень неровны. Лучшие ноты — наверху, от тенорового *d*, но с особенным свойством перелива звука, так что иногда отдаются как будто октавой выше, как у флейты. Очень сильны и красивы (хотя несколько ревут) ноты *contra B, C, D, Es, E, F*. От *G* (первого виолончельного) до тенорового (среднего) *C* включительно, то есть весь *medium* инструмента — регистр слабый, неверный и неприятно-смешной (*grotesque*)» (**Глинка, 21**)

«Звук у него не слишком сильный, а тембр, совершенно лишенный блеска и благородства, имеет склонность к гротеску <...> В характере высоких звуков фюгота есть что-то мучительное, болезненное, я бы даже сказал жалкое, что иногда с изумительным эффектом может быть использовано как в медленной мелодии, так и в голосах сопровождения. Странное легкое клохтанье, которое слышится в скерцо

до-минорной симфонии Бетховена к концу *decrecendo*, образуется именно благодаря слегка напряженному звучанию высоких *ля-бемоль* и *соль* фагота <...> Когда же г-н Мейербер <...> захотел найти тусклую, холодную, мертвенную звучность, то достиг он этого, наоборот, с помощью расслабленных звуков среднего регистра фаготов...» (Берлиоз, I–241)

«Тембр страчески-насмешливый в мажоре и болезненно-печальный в миноре» [для регистров среднего и высокого] (Римский-Корсаков, 22)

«Нижний регистр контрафагота отличается густотой своего грозного тембра при значительной силе в *piano*» (Римский-Корсаков, 23)

«В низком регистре резкие, трескучие звуки; в среднем — мягкий, певучий звук органного характера; в высоком — напряженный, сдавленный» (Алдошина, Приттс, 242).

О тембрах медных духовых инструментов

«...в каждом из медных инструментов тембр светлеет и звучность усиливается по направлению вверх, и, наоборот, тембр становится мрачнее, и звучность несколько уменьшается по направлению вниз. В *pianissimo* — звучность мягкая, в *fortissimo* несколько жесткая» (Римский-Корсаков, 25)

«... заглушенный [сурдинами] тем или иным способом тембр в *forte* принимает оттенок дикий и трещащий, а в *piano* становится нежно-матовым при более слабой звучности, теряя при этом всякую серебристость и приближаясь к тембрам гобоя или английского рожка <...> Звуки медных с сурдинами кажутся как бы отдаленными» (Римский-Корсаков, 28)

Валторна

«Валторна — инструмент благородный и меланхоличный; в то же время выразительный тембр и все ее звучание таковы, что могут найти применение в пьесах любого характера» (**Берлиоз**, II–331)

«Несмотря на свои так часто используемые веселые охотничьи фанфары, валторна — я уже говорил об этом — инструмент благородный и меланхолический. В самом деле, вся живость подобных фраз исходит скорее из самой мелодии, нежели из тембра валторн. По-настоящему же веселыми такие фанфары бывают лишь тогда, когда их играют на охотничьих рогах; инструмент это маломузыкальный и его пронзительный, обнаженный звук совсем не похож на целомудренный, сдержанный голос валторн <...> Когда дело идет о форсировании открытых звуков, композиторы, желая придать звучанию как можно больше резкости, обычно требуют, чтобы исполнители подняли раструбы [указание *Pavillons en l'air*; далее о кульминационном дуэте одной из опер Мегюля с использованием этого приема] <...> Еще находясь под впечатлением страшного вопля валторн, Гретри однажды ответил кому-то, пожелавшему узнать его мнение об этом ошеломляющем дуэте: „Этак можно и потолок театра проломить черепом какого-нибудь слушателя!“» (**Берлиоз**, II–332)

«Из всех инструментов, пожалуй, именно валторна лучше всего сливается со всеми группами <...> неутомимая, верная валторна, выступающая то в качестве мелодического голоса, то заполняющего среднего, то баса, и лучшая хвалебная песнь ей — партитура „Мейстерзингеров“ <...> всегда и полностью она на своем месте, единственная в своем многообразии, и всегда особенно впечатляющая» (**Р. Штраус**, II–334)

«Валторна или рог (*Corno in F*). Значительно мрачный в нижней области и светлый, как бы круглый и полный, в верхней, поэтично-красивый и мягкий тембр» (**Римский-Корсаков**, 26)

«...ровный, мягкий, певучий, хорошо сливающийся со струнными и деревянными» (**Алдошина**, **Приттс**, 260)

Труба

«Тембр трубы — благородный и блестящий; он так же хорош в воинственных образах, в крике ярости и мщения, как и в торжественных гимнах; он способен выражать все сильное, гордое, величественное, ему доступна бóльшая часть трагических оттенков <...> Найти себе место тембр трубы может даже в пьесах радостных, если радость принимает там характер порыва или ликования. Но, несмотря на гордый и полный истинного благородства тембр трубы, найдется мало инструментов, которые были принижены больше чем она...» (Берлиоз, II-361)

«Чарующее впечатление производят трубы с сурдинами. В *forte* они очень подходящи — и вдоволь использовались — для карикатуры и для фантастических, призрачных образов. В *piano* у засурдиненных труб очаровательный, серебристый звук...» (Р. Штраус II-365)

«Ясная и несколько резкая, вызывающая звучность в *forte*; в *piano* густые, серебристые высокие звуки и несколько сдавленные, как бы роковые — низкие» (Римский-Корсаков, 25)

«...сильный, блестящий в среднем регистре; резкий, пронзительный в верхнем» (Алдошина, Приттс, 258).

Корнет а пистон

«Корнет а-пистон очень моден теперь во Франции <...> он стал непременным сольным инструментом для кадрили, галопов, вариаций и других второразрядных сочинений <...> характер его тембра, в котором нет ни благородства звука валторны, ни гордости, свойственной звуку трубы, делают довольно затруднительным проникновение корнета в высокий мелодический стиль...» (Берлиоз, II-377).

«Веселые мелодии на корнете всегда рискуют потерять часть своего благородства, если обладают им, если же нет — стать вдвойне пош-

лыми. Фраза такого рода, кажущаяся терпимой, когда ее исполняют на скрипках или на деревянных инструментах, на корнете делается плоской, отвратительно вульгарной, будучи подчеркнута его крикливым, с оттенком фанфаронства, беззастенчивым звуком» (Берлиоз, II–378)

Тромбон

«Звук басового тромбона величественный, огромный и устрашающий...» (Берлиоз, II–381)

«Тромбон, на мой взгляд, является подлинным главой того рода духовых инструментов, которые я отнес к эпическим. Действительно, ему в высшей степени свойственно благородство и величие; он обладает всеми серьезными и сильными интонациями высокой музыкальной поэзии — от звучаний религиозных, торжественных, полных покоя до иступленных оргических воплей. И от композитора зависит — будут ли тромбоны петь подобно хору жрецов, угрожать, приглушенно стонать, прозвучат ли тихим погребальным звоном или воспоют гимн славы, разразятся ли ужасающим криком или протрубят свою грозную фанфару о пробуждении мертвых или гибели живых» (Берлиоз, II–386)

«Звук тромбона настолько характерен, что должен быть слышен только ради какого-то особого эффекта. Задача тромбона вовсе не в том, чтобы усиливать контрабасы, со звуком которых к тому же его тембр никак не сливается» (Берлиоз, II–386)

«В *mezzo forte* среднего регистра, в унисонах или в гармониях с медленным движением, тромбоны приобретают религиозный характер <...> *Pianissimo* тромбонов в гармониях, принадлежащих к минорному ладу, звучит сурово, мрачно, я бы сказал, почти жутко. Можно представить себе, особенно если аккорды короткие и прерываются паузами, что слышишь каких-то странных чудищ, испускающих во мраке стоны плохо сдерживаемой ярости» (Берлиоз, II–409)

«Характер звука тромбонов меняется в зависимости от силы, с какой взят звук. В *fortissimo* он грозный, огромной мощи...» (Берлиоз, II–389)

«В простом *forte* в трехголосной гармонии, особенно в среднем регистре, тромбонам свойственно выражение героической торжественности, величавости, гордости, и ослабить или уничтожить его могла бы только прозаичность тривиальной мелодии. Они приобретают в *forte* характер звучания труб, чрезвычайно облагораживая его; они уже не угрожают, они провозглашают; они поют, вместо того, чтобы устрашающе реветь» (Берлиоз, II–398)

«Тембр мрачно-грозный в низких тонах и торжественно-светлый в верхних. Густое и тяжелое *piano*, зычное и могучее *forte*» (Римский-Корсаков, 26)

«...в нижнем регистре мощный, суровый; в среднем регистре — очень яркий, четкий, блестящий» (Алдошина, Приттс, 259)

Туба

«Трудно представить себе эффект, производимый массой туб в больших духовых оркестрах. В их звучании есть одновременно что-то от тромбона и органа» (Берлиоз, II–425)

«Басовая или контрабасовая туба (*Tuba c.-bassa*). Густой, суровый тембр, менее характерный по сравнению с тромбоном, но драгоценный в силу своих прекрасных низких тонов» (Римский-Корсаков, 26)

«Тембр — суровый, массивный, глубокий» (Алдошина, Приттс, 262)

Саксофон

«Их звук, мягкий и трогательный вверху, полный и маслянистый внизу, в среднем регистре обладает какой-то особенно глубокой выразитель-

ностью. В целом это совершенно своеобразный тембр, вызывающий неясные ассоциации со звуками виолончели, кларнета, английского рожка, с примесью металлического оттенка, что придает ему особый характер <...> В тембре высоких нот низких саксофонов есть что-то мучительное и болезненное, тембр же низких нот, напротив, полон величественного, если можно так выразиться, священного покоя <...> У саксофона Сопранино <...> тембр много трогательнее, нежели у кларнетов Си-бемоль и До, и в нем нет свойственной малому кларнету Ми-бемоль резкости, часто переходящей в пронзительность» (Берлиоз, II–494)

«...инструмент имеет четыре регистра (нижний, средний, верхний, высший) с разными тембрами: плотный, густой в нижнем, мягкий, светлый в среднем; напряженный, пронзительный в верхнем» (Алдошина, Приттс, 244)

Арфа

«Воздействие арф (если речь не идет о музыке интимного характера, предназначенной для слушания с близкого расстояния, в гостиной) тем сильнее, чем они в большем количестве. Тогда их звуки, аккорды, арпеджио, летящие сквозь оркестр и хор, полны необыкновенного блеска. Ничто так не отвечает представлениям о полных поэзии празднествах, о пышности религиозных обрядов, как звучание множества искусно использованных арф. Но и в отдельности или группами по две, три или четыре они производят прекрасное впечатление — как в оркестровом ансамбле, так и в аккомпанементе к пению или солирующим инструментам» (Берлиоз, I–182)

«Распространенное в наши дни злоупотребление всеми этими своеобразными оркестровыми «лакомствами», такими, как арфы, флажолеты, ударные (их нужно наносить лишь отдельными блестками, чтобы они производили хорошее впечатление и не теряли своей характерности, — см. единственный удар треугольника в конце второго акта „Зигфрида“) — злоупотребление это ужасно» (Р. Штраус, I–184)

«Нежно-поэтический тембр арфы способен к всевозможным динамическим оттенкам, но не имеет значительной силы <...> Флажолетные звуки очаровательного волшебного-нежного тембра <...> подобно *pizzicato*, арфа — инструмент не выразительный, но красочный» (Римский-Корсаков, 30)

«...арфа имеет нежный, но относительно тихий тембр. У нее нет четко выраженных регистров, можно только приблизительно разделить по тембру: нижний регистр — немного глуховатый; средний — полнозвучный и мягкий; высокий — звонкий и светлый... В звучании арфы имеется небольшое количество шумовых призвуков, характерных для щипковых инструментов» (Алдошина, Приттс, 316–317)

О тембрах ударных инструментов

Л и т а в р ы

«Литавры — инструмент, дающий всевозможные оттенки силы, от величайшего громоподобного *fortissimo* до еле слышного *pianissimo*...» (Римский-Корсаков, 30)

«Часто, особенно у старых мастеров, находят <...> указание: приглушенные или покрытые Литавры... Оно означает, что кожа инструмента должна быть покрыта куском сукна — звучание при этом становится приглушенным и принимает в высшей степени скорбный оттенок» (Берлиоз, II–477)

«Тембр звучания литавр зависит от материала и величины напряжения мембраны, размеров котла, места удара и типа палочек. Жесткий тип палочки <...> создает резкий тембр за счет подчеркивания высокочастотной части спектра; мягкий тип <...> создает тембр более глухой и мягкий, при этом спектр получается более низкочастотный. Иногда при игре используется демпфирующая ткань, которой накрывается часть поверхности мембраны <...> (ее можно рассматривать как особый тип сурдины) и соответственно более глухой тембр» (Алдошина, Приттс, 349)

Колокола

«Они были введены в инструментовку скорее ради театральных, нежели музыкальных эффектов. Звук низких колоколов уместен только в торжественных или патетических сценах; высокие колокола, наоборот, производят более спокойное впечатление; в них есть что-то сельское, наивное и это делает их особенно подходящими для религиозных сцен из деревенской жизни» (Берлиоз, II–477)

«...в момент удара тембр шумовой с металлическим оттенком, через несколько секунд после удара прослушивается печальный, плывущий звук (минорное трезвучие с отчетливо идентифицируемой высотой тона и амплитудной модуляцией) (Алдошина, Приттс, 381)»⁶⁸

Челеста

«Очаровательный по тембру металлических пластинок, заменяющих в нем струны, инструмент этот звучит, подобно самым нежным колокольчикам...» (Римский-Корсаков, 32)

«Тембр — нежный, чистый, серебристый» (Алдошина, Приттс, 362)

Колокольчики (Glockenspiel)

«Звук <...> очень нежен, таинственен и отличается необычайной изысканностью» (Берлиоз, II–483)

«Тембр — звонкий, серебристый, напоминает звучание маленьких колокольчиков» (Алдошина, Приттс, 362)

⁶⁸ «Тембр звучания колокола <...> зависит от выбора формы и распределения толщины оболочки, материала и технологии ее изготовления, конструктивных параметров языка, выбора места и силы удара и др.» (Алдошина, Приттс, 372). Из первых восьми обертонов в колоколах, настроенных по голландской системе, первые три обертона образуют минорное трезвучие (Алдошина, Приттс, 374–375).

Стеклянная гармоника

«Тембр его [инструмента] полон бесподобной сладостной неги и ему нередко можно найти самое поэтичное применение» (Берлиоз, II–483)

Большой барабан

«В ударах *pianissimo* большого барабана совместно с тарелками, совершаемых в *Andante* через значительные промежутки времени, есть что-то величественное и торжественное. Наоборот, удар *pianissimo* одного большого барабана звучит мрачно и угрожающе <...> он подобен отдаленному пушечному выстрелу» (Берлиоз, II–484)

«Тембр звучания большого барабана низкий глухой, длительный. При ударе у края барабана звук получается выше и суше» (Алдошина, Приттс, 352)

Тарелки

«Их вибрирующие, пронизывающие звуки доминируют над всем остальным звучанием оркестра и при известных обстоятельствах как нельзя лучше ассоциируются либо с чувством крайней ярости — если их соединить со свистом малых флейт и с ударами литавр или малого барабана, — либо с лихорадочной возбужденностью вакханалии, когда веселье переходит в неистовство» (Берлиоз, II–484)

«Иногда, чтобы вызвать звучание тарелки, подвешенной за ремень, пользуются палочкой от литавр с головкой из губки или колотушкой от большого барабана; при этом образуется довольно длительное металлическое шипение — зловещее, но без грозного оттенка, свойственного удару тамтама» (Берлиоз, II–488)

«Чудесный, фантастический эффект — легкий звон золота в „Золоте Рейна“, создаваемый очень тихим тремоло на свободно подвешенной

тарелке мягкими палочками от литавр. С покоряющей реалистичностью, как щелканье бича звучит удар тарелок вместе с начальным аккордом в „Мазепе“ Листа» (Р. Штраус, II–488)

«Тембр — блестящий, звучный, звенящий, существенно зависит от способа возбуждения и манеры игры» (Алдошина, Приттс, 367)

Тамтам

«Тамтам или гонг применяются только в траурных произведениях и в драматических сценах, где ужасное доведено до предела. В *forte*, в сочетании с резкими аккордами медных инструментов (труб и тромбонов), его звук вызывает содрогание; но и в *pianissimo* удары почти ничем не прикрытого тамтама производят страшное впечатление» (Берлиоз, II–488)

Треугольник

«В *forte* его металлический звон годится только для исключительно блестящих пьес, отличающихся какой-то дикой причудливостью» (Берлиоз, II–490)

О единственном ударе треугольника «...в конце второго акта „Зигфрида“: он подобен здесь солнечному лучу!» (Р. Штраус, II–490)

«Тембр — металлический, звонкий, яркий, с длительным отзвуком» (Алдошина, Приттс, 364)

Малый барабан

«Тембр — сухой, трескучий, его можно варьировать за счет расстояний между шнурами и нижней мембраной и изменения силы удара» (Алдошина, Приттс, 354)

Ксилофон

«...тембр ксилофона сухой, острый, щелкающий» (Алдошина, Приттс, 357)

Маримба

«Тембр зависит от выбора палочек: твердые палочки дают сухое, резкое звучание, мягкие — своеобразный „зыбкий“ тембр» (Алдошина, Приттс, 360)

Вибрафон ⁶⁹

«Тембр — своеобразный, „пывущий“ (мерцающий) с длительным отзвуком» (Алдошина, Приттс, 361)

Гонг

«Тембр — глухой, пывущий» (Алдошина, Приттс, 368)

Общие замечания о тембрах различных инструментов и их сочетаний

О литаврах, трупах и валторне: «Их звук — сильный, прорезывающий всю массу оркестра — должен быть по большей части употреблен так, как форсы, темные пятна в картине» ⁷⁰ (Глинка, 21)

⁶⁹ Сконструирован Г. Винтерхофом в 10-х годах XX века.

⁷⁰ М. И. Глинка пишет здесь о натуральных инструментах: «Сила звучности инструмента состоит в обратной пропорции к количеству звуков, доступных инструменту». Глинка М. И. Заметки об инструментах. С. 20.

«... инструменты, которыми так богаты новейшие партитуры — тромбоны, офиклеида, контрафагот, *piccolo* (дрянной инструмент, без интонации), *piatti, triangolo*, большой барабан, также арфа, *corno inglese, corno di bassetto, clarinette basse* и т.д. — составляют роскошь оркестра, т.е. могут и должны быть употребляемы в особенных случаях...» (Глинка, 25)

Рассуждение Р. Штрауса о применении возможных инструментальных сочетаний в будущем, вызванное впечатлением от звучания ансамбля из 22-х кларнетов, исполнявших переложение соль-минорной симфонии Моцарта: «Богатство звуковых красок, струившихся мне навстречу из самых разнообразных сочетаний представителей этого кларнетного семейства, привело меня к мысли о том, как много еще нетронутых сокровищ таит в себе оркестр и нужен лишь драматург и поэт звуков, который сумел бы их раскрыть, сделать доступными для выражения новых красочных символов, для характеристики новых и более тонких душевных порывов, нервных побуждений» (Р. Штраус, I—239)

«Влияние тембров одной группы на другую сказывается в удвоениях представителей одной представителями другой следующим образом: тембры деревянной духовой группы тесно сливаются, с одной стороны, с тембром смычковой, с другой стороны с тембром медной группы. Усиливая те и другие, они сгущают тембр смычковых инструментов и смягчают тембр медных духовых. Тембр смычковых менее способен сливаться с тембром медных; при соединении таковых тот и другой тембр слышатся порознь. Соединение всех трех тембров в унисон дает сгущенную, мягкую и слитную звучность» (Римский-Корсаков, 33)

«Несомненно также, что частые соединения тембров (удвоения, утроения и т.д.), образующие сложные тембры, ведут к некоторому обезличению каждого из них и к однообразию общей красочности, и что применение одиночных или простых тембров, наоборот, дает возможность большего разнообразия оркестровых красок» (Римский-Корсаков, 34)

В театральной музыке «...дело оркестровки [наряду с гармонией] дорисовать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии — всегда несколько неопределенной <...> в отношении драматического смысла: оркестр <...> должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит, одним словом, придать ей характер, жизнь» (Глинка, 28, о театральной музыке)⁷¹

«Касательно употребления разнородных средств оркестра вообще в музыкальном сочинении, правил почти не существует. Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра» (Глинка, 27)

«...я не берусь научить кого бы то ни было прилагать этот материал к художественным целям, к поэтическому языку музыкального искусства <...> [учебник инструментовки] не может никого научить художественно и поэтично инструментовать. Инструментовка есть творчество, а творчеству научить нельзя» (Римский-Корсаков, 8)

* * *

Какой бесконечный мир тембровых красок открывается при чтении всего лишь фрагментов высказываний Глинки, Берлиоза, Р. Штрауса и Римского-Корсакова! Кажется, что этой россыпи звуковых сокровищ, ее многоцветной палитры самой по себе достаточно для создания музыкального произведения. Спектр тембровых ассоциаций вызывает представления разной природы: световые и цветовые, про-

⁷¹ Возможно, Глинка имеет в виду точность жанровых свойств мелодии, так как чуть выше читаем: «Инструментовка, точно так же как контрапункт и вообще гармоническая обделка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль. Это особенно важно в театральной музыке. Мелодия вокальных партий для полного изящества своего никогда не должна быть слишком резко обрисована; не должна быть слишком определенно очерчена и с ритмической стороны. Такая резкость, определенность мелодических линий тотчас превращает всякий напев в чисто-танцевальный». Глинка М. И. Заметки об инструментовке. С. 28.

странственные, осязательные (мягкий — жесткий, теплый — холодный, легкий — тяжелый; округлый; терпкий, маслянистый; прозрачный, светлый, яркий, блестящий, серебристый — приглушенный, тусклый, густой, темный, матовый; кристальный, переливчатый, мерцающий, «блестки» флажолетов и т.д.), полярные эмоциональные отклики (лениво-мечтательный, праздничный, блестяще-веселый — выражающий ярость, грозный, угрюмый, неистовый, потрясающий; благородный и т.д.).

Сила воздействия тембра — в его укорененности за пределами музыки, в окружающем мире, и сама тембровая составляющая звука (наряду с высотой, громкостью, долготой) относится к его первичным, неспецифическим для музыки свойствам. Как указывает Е. А. Ручьевская, неспецифические звуковые свойства «являются общими как для художественно организованной материи, так и для любого звучания за пределами музыки <...> [поэтому] обладают силой непосредственного чувственного воздействия <...> Вне контекста, вне формы они являются свойствами неорганизованного звукового материала, звучания, еще не оформленного в художественное целое»⁷². И когда мы читаем, как композиторы периодически указывают на особенности тембра в *данной* мелодии, *данной* гармонии, фактуре, становится ясно: все, что в плавном течении текстов поначалу представлялось метафорами, прямо или косвенно указывает на музыкальный материал в данном тембре⁷³. За экспрессивными тембровыми характеристиками встает художественный образ, воплощенный в разных сторонах музыкальной «материи», концентрированных в теме, ее структуре и функциях⁷⁴.

⁷² Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. С. 46–47.

⁷³ Музыкальными примерами в виде обширных партитурных фрагментов насыщенных и Большой трактат Берлиоза (151 партитурный пример в двухтомном издании, не считая мелких нумерованных примеров), и Основы оркестровки Римского-Корсакова (312 образцов, не считая приложения, во втором томе).

⁷⁴ Вопросы тембрового тематизма и тембровых амплуа инструментов исследованы Е. А. Ручьевской в ряде работ, среди них: Функции музыкальной темы. Л., 1977; Люциан Пригожин. Л., 1977; «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова. СПб., 2002 и др.

Тембр способен выступать «в роли темы, тематического тембрового амплуа с закрепленной зоной значений»⁷⁵. Любой элемент музыкального текста, в том числе и тембр, может стать темой, если способен реализовать ее функции: репрезентировать данное произведение (представлять его), служить в нем объектом развития⁷⁶. Тема также выполняет функции взаимодействия между текстом и слушательским опытом, концентрируя признаки различных внемузыкальных и музыкальных явлений — прообразов насыщенной значением музыкальной интонации⁷⁷.

Ассоциативные связи тембра с внемузыкальными и музыкальными прообразами, выявленные в высказываниях Глинки, Берлиоза, Р. Штрауса и Римского-Корсакова, очерчивают широкое интонационное поле. Таковы фонически-изобразительные свойства тембра, указывающие на внемузыкальные акустические явления (звучание отдаленное, напоминающее эхо; тембр шипящий, свистящий, звенящий, «металлический», пронзительный, отрывистый, крикливый, подобный «блеянью», крику гуся, удару, звону золота, шелканью бича и т.д.), сходство с другими инструментами и голосом (уподобление струнных флажолетов флейте, приема *col legno* — тембру ксилофона, медных с сурдинами — гобою или английскому рожку, тембр саксофона сближается с виолончелью, кларнетом, английским рожком; напомним также выражение «прекрасное инструментальное сопрано» о кларнете, сопоставление тесситур струнных инструментов и человеческих голосов и т.д.). Но еще ярче репрезентативные свойства тембра проступают в непосредственных жанровых и даже формообразующих характеристиках звучания инструментов, как, например, замечание Глинки о выражении в струнных движения, или упоминание Берлиозом типичных для валторн «веселых охотничьих фанфар», либо группы гобоев как подражающих звучащему издали хору трубачей — все это прямые «отсылки» к первичным музыкальным жанрам. Названы, в связи

⁷⁵ Продолжение цитаты: «Таковы, например, семантические амплуа медных (фанфары, темы “рока”), деревянных духовых (пасторальные наигрыши), ударных, арфы и т.д.». Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. С. 52.

⁷⁶ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 8.

⁷⁷ Там же. С. 9.

с трактовкой тембра, и обобщенные роды искусства и художественные образы: эпический (тембр кларнета, тромбона в трактовке Берлиоза), драматический (тремоло контрабасов, Р. Штраус), проявление посредством тембра образов воинственных, торжественно-гимнических, а также юмористического начала, гротеска, карикатурности.

Таким образом, в тембрах романтических инструментов — художественно-прекрасных (по выражению Римского-Корсакова), или «демонических силах оркестра» (Р. Штраус)⁷⁸ — его «эксперты» и творцы видели сильную семантическую составляющую. Таково тембровое наследие, полученное двадцатым веком. Его кардинальное переосмысление, сопряженное с изменениями в языковой, инструментальной, жанровой сферах творчества, не уничтожило полностью преемственности, ее можно проследить и в условиях нового инструментального мышления. Однако в трактовке тембра музыкантами XX–XXI вв. на первый план выходит отличие.

⁷⁸ Штраус Р. Предисловие // Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 1. С. 9.

Основные тенденции в трактовке тембра композиторами XX–XXI вв.

Характерные для композиторов XX века декларации об обновлении музыкального языка и «освобождении» музыки от норм предшествующего стиля (ритмических, гармонических, тональных, структурных и др.) касаются также звука (Э. Варез: «Моей целью всегда было освободить звук»⁷⁹). Тембровый аспект нового звукового материала композиций, особенно второй половины XX века, связан с введением нового инструментария (расширение группы ударных, использование этнических, старинных и электронных инструментов), нетемперированных звуков мира — города и природы (шумов), расширением трактовки инструментов «путем нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования⁸⁰ и усиления»⁸¹. Возникла композиторская практика «сочинения» звука и самостоятельная теория звукового феномена, называемого «объект, звуковой объект, акустический объект, акустический материал, событие, звучность, саунд (sound), сэмпл (sample), сонор, сверхтембр и прочие»⁸².

Полученная такими путями тембровая палитра по акустической природе элементов (соотношению частот и амплитуд гармоник) по-прежнему, как и в музыке предшествующих эпох, состоит из тонов,

⁷⁹ Цит. по: Теория современной композиции. М., 2005. С. 50.

⁸⁰ «Препарирование <...> — это размещение [в инструменте] специальных приспособлений и вспомогательных предметов для изменения тембра или высоты звука. Препарирование привносит в звуковую часть тембрального спектра сонористические явления (шумы, призвуки), то есть частоты, не характерные для естественного тембра данного инструмента» // Там же. С. 56.

⁸¹ Там же. С. 55. Усиление создает микрофон, выявляющий шумовые звучности и пространственную объемность звука // Там же. С. 57.

⁸² Там же. С. 53.

звонов и шумов. В их акустически-тембровых свойствах так же, как и в музыке предшествующего столетия, сохраняется ассоциативный потенциал, например, в звуках неопределенной высоты, их тембровом колорите «хранится <...> богатая семантика магических, характерных, звукоподражательных, звукоизобразительных, ритуальных значений. Это разного рода звенящие, гремящие, свистящие, шипящие, шелестящие, шуршащие и т.п. звуки самых разных регистров всего слышимого человеческим ухом диапазона. В тембре заложены также их сонорные, пространственные свойства абстрактного звукового объекта»⁸³. В ассоциативности тембров современных композиций в принципе нет ничего нового, достаточно напомнить приведенные ранее тембровые характеристики композиторов — классиков романтического оркестра. *Новым* в тембровой музыкальной системе XX–XXI веков является их встроенность в измененный языковой контекст, в котором для создателей нового звука его тембровые качества представляют самостоятельную эстетическую ценность.

Рассмотрим некоторые аспекты новых тембров, введенных в обиход в XX веке, опираясь на ранее цитированную работу А. Ю. Радиловича⁸⁴.

Подобно «эмансипации диссонанса», по выражению Шенберга, в тембровой системе также «эмансипируются» и широко используются те области звучания, которые традиционно считались и применялись как особые, колористические (Римский-Корсаков), и те, что рассматривались со знаком «минус» как «неэстетичные», «плохо звучащие» участки тесситуры инструментов и их звуковой потенциал. Так, границы флейтовой динамики «расширились в новой музыке от *pppp* (иногда *ppppp*) до *ffff*. Используются звуки крайне высоких регистров, возможные лишь в напряженной динамике, и самые низкие ноты диапазона, при которых слышен звук расщепляющейся струи воздуха и ясно различимая вибрация большого столба воздуха» (61); аналогичны замечания автора о кларнете (70); «громогласное, почти оглушительное» звучание *frulato* бас-кларнета (71), «пережа-тый» оглушительно звучащий высокий регистр тубы (78).

⁸³ Там же. С. 55.

⁸⁴ Ссылки на страницы диссертации даются курсивом в скобках.

Особенности звукообразования ряда инструментов, считавшиеся их уязвимыми свойствами, используются теперь и как дающие своеобразный тембр. Например, как указывает композитор, при игре в среднем и нижнем регистре на контрабасовой флейте «невозможно скрыть звук рассекаемой струи воздуха <...> Зато этот же органический недостаток инструмента часто используется как яркое выразительное средство игры тембров» (63). Или о контрафаготе: «если композиторы прошлого пытались по возможности избежать специфического „треска“, характерного при игре в самом нижнем регистре, то современные авторы специально используют этот звуковой эффект в качестве особого выразительного средства, как это происходит во вступлении „Призрачного пейзажа“ Дж. Крама для оркестра (1984)» (74).

Эстетически приемлемыми, подобно диссонансам и кластерам в гармонии, стали в современных композициях дисгармоничные, резкие звучности. Отчасти они звукоизобразительны, во всяком случае, таковы вызываемые ими ассоциации, как о том не без юмора пишет А. Ю. Радвилович:

- *о флейте*: использование эффекта свиста; эффекта «так называемого „грязного“ звука, т.е. звука *frullato* с примесью различного рода призвуков: звук самой воздушной струи, призвук случайных обертонов при возможно неопределенной высоте самого основного тона» (56), «игра на отвинченной от основного корпуса инструмента флейтовой головке, дающая визгливый звук с возможным эффектом глиссандо, которое достигается путем изменения амбушюра» (62);
- *о малом кларнете*: «В основном, как и ранее, он применяется для использования в своем верхнем регистре, где инструмент имеет яркий, резкий, несколько крикливый звук» (72);
- *о бас-кларнете*: «специфически надрывный хрип при форсированной атаке в нижнем регистре» (71);
- *о саксофонах*: эффект «шумного вдувания струи воздуха в трубку инструмента» (74);
- *о медных духовых*: «Задувание струи воздуха в инструмент без напряжения губ создает своеобразное шипение, хлопанье внутри всей трубки <...> Игра на снятом мундштуке <...> крупных инструментов — тромбонов и тубы [создает]

эффект комичного, невнятного бормотания» (76); «фырчащее» *frulato* тубы (78);

- о кукле: «При игре на кукле исполнитель тянет веревку или стержень заранее намоченными, влажными пальцами. В результате трения мокрых пальцев о веревку или пластмассовый стержень, передающегося мембране барабана, возникает звук, напоминающий рычание дикого зверя» (80–81);
- о тарелках: «...игра по краю тарелки хорошо наканифоленным (для усиления трения) контрабасовым смычком [с применением определенного приема] <...> В результате постепенно возникает, усиливается и затухает не очень сильный, но крайне характерный квазиэлектронный звук, отдаленно напоминающий скрежет трамвайных колес» (84).

Другой полюс новых звуковых красок — необычные, утонченные тембры, как, например, звучание вибратона или маримбы при игре на них контрабасовым смычком: «Смычком ведут вверх или вниз по краю пластин инструмента, в результате чего они начинают „петь“. Звук не имеет атаки, начинается „из ничего“ и так же, естественным образом, затухает» (83). «В конце 1980-х гг. М. Арделеану открыл способ игры флажолетами на вибратоне. Ведя смычком по клавише нижнего или среднего регистра, исполнитель мягко касается палочкой ее середины. В результате ясно слышен нежный звук октавного флажолета» (83).

Особые приемы игры, расширяющие возможности инструментов, также значительно обновляют их тембры; к ним относятся, помимо прежде «исключительных» (типа флажолетов духовых и струнных), глissандирование (в том числе микрохроматическое), разные способы вибрато, на флейте и саксофоне — *pizzicato* (т.н. губное) и *frulato* (на флейте с эффектом «полоскания горла»; ярко звучащее на кларнете в любом регистре), пение в инструмент во время игры, мультифонные созвучия (на флейте, кларнете, бас-кларнете, саксофоне).

При расширенной трактовке инструмента — звучании не только его самого, «но и его частей» (70) — значительная роль отводится ударным приемам. Учитывая, как отмечает А. Ю. Радвилович, постоянное обогащение группы собственно ударных инструментов, спектр шумовых

инструментальных тембров становится просто беспредельным («количество новых инструментов, вошедших в состав группы ударных за последние десятилетия, огромно и постоянно растет», 80). Назовем, вслед за композитором, эффекты шороха клапанов флейты, на бас-кларнете — их «шумной игры, которая хорошо слышна» (71), на саксофонах — «прием шумного перебирания — стука клапанов, которые и без задувания воздуха дают заметное звуковысотное эхо, основанное на резонансе столба воздуха внутри инструмента» (75). «Игра вентилями без задувания воздуха в [медный духовой] инструмент создает эффект тихой металлической ударности» (76). Один из открытых композитором и тромбонистом В. Глобокаром приемов — «прикладывание твердого листа бумаги, типа кальки, к раструбу в момент игры, добавляющее специфический шелест» (78). Из различных инструментов, включая ударные, «добываются» шелестящие, шуршащие, «цокающие», шелкающие и т. п. тембры (деревянные коробочки, темпл-блоки, маракасы, клавиес, камни и др.).

Особая роль в создании новых тембров принадлежит исполнителям-виртуозам: при воспроизведении градаций тембра необходимы «тонкая, изошренная артикуляция и тембровое разнообразие, которое достигается путем дифференциации частоты вибрации» (61), мастерский подбор аппликатуры (индивидуальной при исполнении мультифонных созвучий на разных инструментах), виртуозное владение сменой регистров («Разница в окраске регистров у бас-кларнета значительно более резкая, чем у большого. Регистровый контраст составляет одно из ярких средств, используемых в сольных и ансамблевых композициях», 71).

Характерны самые разные комбинации тембров инструментов, трактованных как сольные, так и в ансамблевом взаимодействии, в их числе соединения тембров натуральных (нормативных и обогащенных новыми приемами) и электронных. Например, А. Ю. Радвилович пишет о саксофонах: «Необычные звуковые эффекты, на которые способны саксофоны, объединенные в квартет, приводят многих композиторов к идее соединить их звучание с тембрами электроники. По этой причине, начиная с 1990-х гг. в репертуаре саксофоновых квартетов все больше произведений с использованием живых электронных звуков или с их звукозаписью» (75).

Тембр электронного звука — область и творческих, и научных исследований (акустики). Фактически, нельзя говорить об электронном «тембре» как едином феномене: это сфера безграничных возможностей преобразования тембров акустических сигналов посредством современной, все время совершенствующейся техники⁸⁵. На основе электронного потенциала конструирования небывалых, отсутствовавших в музыке и природе акустических явлений возникли такие музыкальные направления XX века, как «техническая», «конкретная», электронная, спектральная музыка, сонористика.

Итак, состав тембров в современных композициях тяготеет к непрерывному расширению, выходит за границы тоновой системы, включает внемузыкальные звуки. Возможно ли, опираясь только на тембровые краски и рождаемые ими непосредственные ассоциации, построить музыкальное произведение?

⁸⁵ Если «классические музыкальные инструменты являются механоакустическими преобразователями, которые конвертируют энергию механических колебаний в акустическое излучение», то электромузыкальные инструменты «представляют собой или механоэлектрические преобразователи, или просто электроакустические преобразователи» // *Алошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика. С. 664–665.

Заключение

От тембра к тематизму и форме

Прежде чем ответить на поставленный вопрос, уточним еще одно связанное с тембром понятие. В число факторов, создающих красочность, колористичность, композиторы XX–XXI веков включают различные составляющие: «Тембр — это не только <...> совокупность колоритов, <...> но еще и скорость, артикуляция, фразировка и многое другое» (П. Булез)⁸⁶. Это утверждение, однако, не является абсолютно новым. Вспомним приведенные выше замечания композиторов-классиков романтического оркестра о предпочтительных для звучания того или иного инструмента темпах, ритме, о тембре в кантилене, тремоло, арпеджио, фигурах сопровождения и т.д. Тем не менее расширение понятия «краски», колорита требует выхода за пределы акустических свойства звука и охватывается понятием *фонизма*.

Одно из значений термина «фонизм», введенного Ю. Н. Тюлиным, как и тембр, буквально означает «окраску» звука (от греч. *Phon* — звук). Ю. Н. Холопов дает следующее определение фонизма: «характер звучания гармонического интервала, аккорда <...> самих по себе, независимо от их тонально-функционального значения <...> определяет структурой аккорда (созвучия), его интерваликой, расположением, регистром, длительностью, инструментовкой и др. факторами...»⁸⁷. Из него следует, что фонизм элемента включает в себя тембр; но само понятие фонизма шире и перечисленных признаков: фонизм присущ не только одномоментной вертикали, звуковой «точке», но и ее развертыванию во времени. Это означает, что свой характер звучания имеют не только созвучия, интервалы и аккорды, но любые

⁸⁶ Цит. по: Теория современной композиции. С. 246.

⁸⁷ Холопов Ю. Н. Фонизм // Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1998. С. 580.

развертывающиеся во времени звуко сочетания, любое воспринимаемое чувственно акустическое «вещество». В этой связи М. Манафова (со ссылкой на А. Н. Сохора) пишет о фактурном тембре, наряду с инструментальным, гармоническим и регистровым, предлагает понятие темброколорита: это «некое суммарное звучание фрагмента музыкальной ткани, объединяющее в себе различные факторы <...> такие как инструментальный состав, особенности артикуляции и звукоизвлечения, регистровое расположение созвучий и тембровых комплексов, фактурные решения <...> определяющие колорит звучания»⁸⁸.

Эта закономерность — усиление суммарности звучания в связи с его тембром — в музыке XX века, еще в его последней трети была зафиксирована Е. А. Ручьевской как общая тенденция «нарастания значения зоны неотчетливого звучания, нарастания роли суммарного восприятия, что теснейшим образом связано с усилением значения тембрального мышления <...> Сюда можно отнести <...> поляризацию регистров, „нашествие“ „внетоновых“ тембров <...> что вообще приводит к „размыванию“ границы между музыкальным и немusическим звучанием <...> Звучание оказывается недифференцированным по звуковысотному признаку»⁸⁹. Имея далеко идущие последствия для характера тематизма и формообразования, суммарность, недифференцированность яснее всего выражена в фактуре.

Многобразные новые и преобразованные традиционные (монологическая, полифоническая, гомофонная) типы фактуры в музыке XX–XXI веков⁹⁰ обладают различными фоническими качествами. Крайние и противоположные фактурные виды, по В. Н. Холоповой — пуантилизм и сверхмногоголосие⁹¹, из них второй (сочинения Д. Лигети,

⁸⁸ Манафова М. М. Тембр и темброколорит в современной музыкальной системе: Электронный ресурс (дата обращения 28.01.2019).

⁸⁹ Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Работы разных лет. Т. 1. С. 379.

⁹⁰ Теория фактуры в музыке последнего столетия требует специального внимания; существующие методы ее описания терминологически усложнены. Этот вопрос будет рассмотрен в последующих выпусках учебного пособия.

⁹¹ Холопова В. Н. Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. СПб., 2002. С. 187.

К. Пендерецкого и др.) преимущественно колористичен: «При звучании 20–80 голосов партии полностью утрачивают свою индивидуальность, многоголосие теряет полифонический эффект, превращается в монолитную темброво-фактурную краску сонорного типа»⁹². Пуантилистическая фактура (А. Веберн, К. Штокхаузен, П. Булез и др.), состоящая «из единичных звуковых точек или, максимум, кратких „штрихов“ (двух- или трехзвучных...)»⁹³, включающая также быструю смену тембров («каждый инструмент играет минимум звуков»⁹⁴), отчасти аналогична пуантилистической технике в живописи, откуда и заимствован сам термин⁹⁵. Она рассчитана на суммарное, обобщенное восприятие «звучащего вещества», и в этом смысле аналогична сверхмногоголосию. В живописи «письмо точками», формально вуалируя изображение, при восприятии с определенного расстояния «возвращает» зрителю предметный план картины, при этом воссоздает на полотне воздушную среду, «вибрацию» очертаний и красок. В музыке «распыление на звукоточки» (В. Н. Холопова), напротив, темброво разобщает мелодическую и ритмическую сторону интонации, но также образует «распыленную», вибрирующую фоническую среду, вызывающую характерные пространственные, цветовые и световые зрительные представления⁹⁶.

И тембр, и фонизм не являются некими самостоятельными «сущностями», но представляют собой «первичные» качества звучания наряду с высотой, динамикой и долготой, подобно цвету, неотделимому

⁹² Там же. С. 189.

⁹³ Теория современной композиции. С. 176.

⁹⁴ Холопова В. Н. Теория музыки... С. 188.

⁹⁵ От фр. *Pointillisme* — точечность, от *Point* — точка. Пуантилизм — направление во французской живописи последней четверти XIX в. (основатель — Ж.-П. Сёра), в основе которой письмо отдельными мазками, «точками», что при восприятии создает эффект «вибрации» изображения, воздушной среды.

⁹⁶ В так называемой сонорной музыке «при восприятии на первом месте находится тембровая сторона <...> в действии ассоциативного слухообразного механизма заметно усиливаются конкретно-материальные, внемузыкальные представления. Фактически имеет место синестетическая (межчувственная) реакция <...> Особо активны при восприятии сонорной музыки зрительные ассоциации» // Теория современной композиции. С. 385.

от пространственных форм с реализованным в них (или запечатленным) движением. *Не существуют* отдельно друг от друга, сами по себе ни тембры, ни длительности или высота звука, а также интервалика или аккорды, артикуляция, фразировка и пр. Только развертываясь во времени как разные свойства единого звучания, они получают некую оформленность. Фактура как раз и служит тем первичным фактором, который организует «звучащее вещество» музыки: «...свойства, качества звучания не существуют порознь и материализуются в фактуре <...> [она выступает] как способ материализации звучания, как внешний, чувственно воспринимаемый слой музыки»⁹⁷.

Тембр и иные названные параметры звука относятся, как уже отмечалось, к неспецифическим для музыки; однако в большинстве своем они отличаются от существующих в природе: это «приготовленные», опосредованные звучания (издаются определенным инструментом или голосом, в конкретном ритме, высоте, в плотном или разреженном сочетании по «вертикали»), то есть «культурная» звуковая среда⁹⁸, подчиненная законам искусства — разным в стилевом отношении. Специфическими для музыки эти элементные свойства звучания становятся, только вовлекаясь во взаимодействие друг с другом в музыкальном тематизме и его развитии, где и происходит взаимное обогащение и наращивание многообразных ассоциаций, «глубины» значений, образного спектра. Этот процесс «запускается» фактурой, уже как специфически музыкальным компонентом, который, развертываясь во времени, в свою очередь организуется музыкальным синтаксисом⁹⁹, складывается из разделенных и связанных в разной степени фигур, мотивов, фраз и т.д. Таким образом, мы из области тембра переходим в сферу организации музыкального материала: тематизма, синтаксиса, формы.

Проблема «одухотворения» музыкальной материи, звучащего вещества, особенно в музыке XX–XXI вв., и проблема формы слыш-

⁹⁷ Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. С. 47.

⁹⁸ Е. А. Ручьевская пишет: «под неспецифическими элементами [в дальнейшем] будет пониматься опосредованная в музыкальной системе звуковая среда» // Там же. С. 49.

⁹⁹ Там же. С. 48, 85.

ком объемны для беглого теоретического обзора¹⁰⁰, и они требуют обязательного общения с музыкальным произведением, его анализа. На данном этапе рассуждений отметим главное: «художественно-прекрасными» (Н. А. Римский-Корсаков) краски тембров в камерных и не-камерных жанрах может сделать только включение их в художественно организованную музыкальную форму, где органичными и музыкально оправданными будут и повышенный удельный вес шумовых компонентов тембра, электронные и по-разному препарированные звуки, каковых не знали предшествующие века, и все иные ресурсы богатого мира тембров, особенно ценные в камерно-инструментальной сфере. Тогда выстроится цепочка иерархии элементов формы:

музыкальный материал в определенных фактурных типах, с их фонизмом и тембровыми свойствами → организующий и приводящий этот материал в движение музыкальный синтаксис → музыкальная композиция.

Другая цепь взаимосвязанных компонентов — но уже «содержательной» иерархии:

музыкальный материал в определенных фактурных формах, обладающий, наряду с фонизмом и тембровыми красками, еще и иными, разной природы интонационными предпосылками → музыкальная тема, реализующая эти предпосылки во множественных интонационных значениях, как за пределами данного произведения, так и внутри него (раскрываясь в процессе развития) → драматургия: смысловые «узлы» развертывания содержательного уровня формы → область художественно-значимого итога: воплощения эмоционального мира человека, образов, идей.

¹⁰⁰ Этой теме посвящена обширная литература и специальные учебные дисциплины, ведущая из них — Анализ музыкальных произведений.

Рекомендуемая литература

1. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб., 2011.
2. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С дополнениями Рихарда Штрауса : в 2 т. / перевод, ред., вступит. ст. и коммент. С. П. Горчакова. М., 1972.
3. *Глинка М. И.* Заметки об инструментовке // *Глинка М. И.* Автобиография. Заметки об инструментовке / ред. С. Л. Гинзбург. Л., 1937. С. 20–33.
4. *Карс А.* История оркестровки / перевод с англ. Е. П. Ленивцева и В. Э. Фермана, под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1932.
5. *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Исследование. Л., 1986.
6. *Радвилович А. Ю.* Инструментарий новой музыки в камерных жанрах второй половины XX века. Saarbruecken, 2009.
7. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений : в 2 т. / под ред. М. Штейнберга. М.; Л., 1946.
8. *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма. СПб., 2004. Изд. 2-е.
9. *Ручьевская Е. А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // *Работы разных лет : в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. Т. 1.* СПб., 2011. С. 337–388.
10. *Ручьевская Е. А.* Цикл как жанр и форма // *Работы разных лет : в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. Т. 1.* СПб., 2011. С. 456–486.
11. *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. Л., 1977.
12. Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма : рабочая программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афонина. Направление подготовки: 073201 «Искусство концертного исполнительства» (специализация 03 — Концертные струнные инструменты). СПб.: СПбГК, 2014.
13. Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма : учебная программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афонина, М. А. Долгова. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Скифия-принт, 2018.
14. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005.
15. *Холопова В. Н.* Фактура // *Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм.* СПб., 2002.
16. *Цытович В. И.* Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси // *Дебюсси и музыка XX века / ред. В. С. Буренко. Л., 1983. С. 64–90.*

Н. Ю. АФОНИНА

Камерная инструментальная музыка XX–XXI веков: вопросы истории и теории жанра

Учебное пособие

Дизайн обложки: Н. Ю. Афонина

Оригинал-макет: Ю. Л. Ногарева

Подписано в печать с оригинал-макета 29.04.2019

Формат 60×90 1/16. Усл. печ. л. 5. Тираж 50 экз.

Заказ № 1296-19/23049.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»

410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У