

## **ФОРМИРОВАНИЕ ТЕМБРОВОЙ ПАЛИТРЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ XIX–XX вв.**

**И.Ф. Толкач**

*кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры народно-инструментального творчества  
УО «Белорусский государственный  
университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

На протяжении ряда столетий в западноевропейском академическом музыкальном искусстве наблюдается постепенное, последовательное освоение всего диапазона инструментальной тембровой палитры от элементарного набора чистых тембровых красок в направлении многообразия тончайших тембровых оттенков. К концу XIX века тембровые возможности инструментов, казалось, уже изучены, и для дальнейшего развития требуется нечто принципиально новое. Не удивительно, что именно на рубеже XIX–XX ст. композиторское мышление выходит на совершенно новый уровень понимания и осознания тембра как краски, имеющей свою неповторимую ценность. В данной статье мы рассмотрим представления о тембре и пути формирования тембровой палитры в западноевропейской музыке XIX–XX веков.

Пожалуй, первым, кто, наиболее активно внедряет в художественную практику принципиально новый подход к трактовке красочности инструментального тембра, является К. Дебюсси, с творчеством которого связано направление импрессионизма в музыке. Тембровое новаторство этого композитора дает громадный толчок к развитию представлений о тембровых возможностях инструментов. К. Дебюсси стремится к чистым, незамутненным инструментальным краскам. Однако в его произведениях знакомые тембры приобретают абсолютно новое звучание, что делает тембры неузнаваемыми. Большое внимание К. Дебюсси уделяет деревянной духовой группе инструментов, часто используя их в непривычном низком регистре, поручая им солирующие мелодии. Медные духовые инструменты он использует чаще с сурдинами, что придает особую таинственную красочность и этой группе. Флажолеты струнной группы, столь любимые Дебюсси, придают особую деликатность и свежесть. Особый тембровый колорит создает использование редких тембров арфы, ударных инструментов. Большое художественное значение для создания определенного образа имеют часто меняющиеся штрихи, приемы звукоизвлечения, нюансы, что создает эффект мелких красочных мазков, столь характерных для творчества художников импрессионистов. Именно благодаря этому композитор добивается особого ощущения зыбкости, неустойчивости, сиюминутности постоянно меняющейся действительности. С творчества К. Дебюсси начинается новая эпоха в осознании художественных и выразительных качеств тембра. Его деятельность характеризуется по-настоящему новаторским отношением к тембру, новым

пониманием тембровых возможностей, тонким тембровым вкусом. Он является, пожалуй, первым композитором и исследователем музыки, придававшим такое большое значение инструментальному тембру и тембровому колориту [1].

На рубеже XIX–XX веков подрывается устоявшееся господство мелодии, и все большую значимость приобретают другие средства выразительности – гармония, фактура, ритм. Уже в начале XX столетия в творчестве ряда композиторов отмечается явное усиление интереса также к тембру – художественному средству, возможности которого еще далеко не исчерпаны. Поиски новых тембровых красок и вариантов их применения идут несколькими путями.

Один из них осуществляется за счет внутренних резервов музыкальных инструментов. Композиторы, как и ранее, ищут неизвестные до этих пор тембровые оттенки за счет использования не употреблявшихся ранее крайних регистров и изобретаемых исполнителями приемов игры. Например, на струнных инструментах играют не только на струнах, но воздействуя на разные части корпуса, играя за подставкой. На деревянных духовых инструментах становится возможным исполнять многозвучные сочетания за счет скрытого обертонового ряда. Подобные приемы звукоизвлечения получают широкое распространение в современной музыке.

Второй путь по расширению представлений о тембре и тембровой палитры – привлечение традиционных инструментов разных народов в профессиональную музыку. Большое значение для развития этого пути имеют Парижские выставки конца XIX – начала XX века.

Именно на этих выставках европейцы впервые слышат поразительное воображение разнообразие ударных инструментов Азии, Африки и Латинской Америки, которое покоряет слушателей исключительным богатством и красочностью звучания, меняя и, во многом, ломая привычные устоявшиеся представления о возможностях идеофонов и мембранофонов. Благодаря широкому привлечению экзотических инструментов композиторам удалось значительно расширить тембровую палитру музыки XX века.

Возрастающая роль ударных инструментов становится характерной чертой XX века. Если группа ударных инструментов в XIX веке носит подчиненную функцию, то в XX веке она выдвигается на первый план. Зачастую, именно инструментам этой группы поручается важный тематический материал. Многие композиторы пишут исключительно для ударных инструментов. Важно подчеркнуть, что тембры идеофонов и мембранофонов, ярко индивидуальные по своей тембровой окраске, обогатили инструментальную палитру не только сами по себе. Оказалось, что они способны в значительной степени изменять оттенок звучания традиционных инструментов симфонического оркестра при унисонных соединениях. Это качество стало основой приема тонкого оттеночного колорирования, который позволил еще в большей степени расширить современную инструментальную тембровую палитру.

Еще одно удивительное явление покоряет публику своим необычным звучанием – это Великорусский оркестр В. Андреева. Балалайки, домры, гусли, брелки не только обратили на себя внимание музыкантов Европы своим ярким, оригинальным тембром. Они убедили композиторов в своей художественной полноценности, благодаря чему экзотические струнные и духовые инструменты народов мира стали широко использоваться в профессиональном композиторском творчестве.

Наконец, достижения технической революции позволили проложить еще один, третий путь обогащения современной тембровой палитры. Он заключается в создании электромзыкальных инструментов, а позже, в специальной обработке звука с помощью электронных средств.

Анализ развития инструментальной тембровой палитры в музыке XX века позволяет убедиться в том, что композиторы этого столетия отводят окраске звучания действительно важную, нередко первостепенную, роль в создании художественного образа.

О развитии представлений об инструментальном тембре, о расширении границ восприятия тембров инструментов свидетельствуют новые техники композиции XX века [2; 3].

Среди новых техник композиторского письма атональная музыка, додекафония, пуантилизм, техническая музыка (электронная, конкретная, магнитофонная), алеаторика, музыка тембров и т.д. Все они в той или иной мере работают на обогащение современной палитры инструментальных тембров. Например, додекафония может быть представлена не только как мелодическая, регистровая, или агогическая, но и как тембровая серия (А. Берг, П. Булез, А. Веберн, Л. Даллапиккола, О. Мессиян, А. Шенберг, К. Штокгаузен). Техника пуантилизма, основанная на последовательности звуковых точек, которые являются выразителями мелодического начала, позволяет создать мозаику разнообразных тембровых мазков и дает возможность для любования необычной игрой красок (П. Булез, А. Веберн, К. Штокгаузен). Алеаторика, основанная на факторе случайности, в том числе и необычных тембровых сочетаний, удивляет непредсказуемостью (П. Булез, Ф. Донатони, Дж. Кейдж, В. Лютославский, К. Штокгаузен). Поиски новых звучаний приводят к созданию технической музыки, последователи которой используют машины и приборы, позволяющие создать принципиально новые краски и разнообразить тембровую палитру. Техническая музыка призвана представить новейшие музыкальные инструменты революционному техногенному веку, и расширить круг образов и настроений, воплощаемый традиционными инструментами (П. Анри, Э. Варез, Д. Кейдж, П. Шеффер).

Специально оперирующая тембрами, новая техника музыкального письма имеет название музыка тембров. Музыка тембров можно определить как драматургию контрастных красочных звуковых пластов, где развивается не тема, а тембр как таковой (Х. Гурецкий, К. Пендерецкий, Р. Хаубеншток-Рамати). Эта техника письма открывает новые грани в осознании тембра,

демонстрирует еще неизведанные доныне его художественные возможности [2; 4; 5].

Даже если авторы непосредственно и не экспериментируют с тембром, то и тогда, благодаря необычной фактуре, гармонии, ладам, ритму, влияющим на колорит, развивается новое отношение к тембру. Именно обогащение приемов композиторского письма значительно расширяет границы тембрового восприятия, и способствует формированию новых тембровых представлений, а значит музыкального искусства в целом.

Итак, на протяжении развития музыкального искусства представления об инструментальном тембре в академической музыке меняются. Последовательное расширение тембровой палитры, характерное для каждого исторического этапа, позволяет говорить о качественно новом уровне освоения композиторами и исполнителями инструментальных тембров. Западноевропейская музыка XIX – XX веков свидетельствует о значительном расширении тембровой палитры музыкальных произведений, и, как следствие, расширении тембрового мышления композиторов, исполнителей и слушателей. \_\_\_\_\_

1. *Гуревич, Л.И.* История оркестровых стилей : учеб. пос. для муз. вузов / Л.И. Гуревич. – М. : Композитор, 1997. – 208 с.

2. *Когоутек, Ц.* Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 368 с.

3. *Мдивани, Т.Г.* Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т.Г. Мдивани. – Минск : Беларус. навука, 2003. – 327 с.

4. *Сергиенко, Р.И.* Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века / Р.И. Сергиенко. – Минск : 1998. – 237 с.

5. *Теория современной композиции : учеб. пособие / Мин-во культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского; отв. ред. В.С. Ценова.* – М. : Музыка, 2005. – 624 с.